

WYBÓR I KONIECZNOŚĆ

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
SERIA HISTORIA SZTUKI NR 41

Kamila Kłudkiewicz

WYBÓR I KONIECZNOŚĆ

KOLEKCJE POLSKIEJ ARYSTOKRACJI W WIELKOPOLSCE NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU



POZNAŃ 2017

Recenzenci: prof. dr hab. Krzysztof Pomian
dr hab. Jarosław Jarzewicz, prof. UAM

© Kamila Kłudkiewicz 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Publikacja dofinansowana przez Instytut Historii Sztuki UAM

Na okładce wykorzystano rysunek Seweryna Mielżyńskiego
Miłostaw, projekt fasady pałacu i galerii

Projekt okładki: Helena Oszmiańska-Napierała

Redaktor: Adam Pielachowski

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

ISBN 978-83-232-3113-4

ISSN 0556-1019

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I – dodruk. Ark. wyd. 25,75. Ark. druk. 25,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7–9

*mojej Mamie
Krystynie Kłudkiewicz
oraz
pamięci mojego Taty
Gabriela Kłudkiewicza
(1952–2008)*

Spis treści

Wprowadzenie	9
Kolekcjonerstwo prywatne w XIX wieku – stan badań	10
Kolekcjonerzy arystokracji w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku – problemy badawcze	17
Metodologia	21

KOLEKCJONERZY – JEDNOSTKI

Rozdział 1. Kórnickie „muzeum” hr. Jana Działyńskiego	33
Rozdział 2. Kolekcje hr. Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w Gołuchowie	65
Rozdział 3. Zbiory hr. Bnińskich w Samostrzelu	91
Rozdział 4. Galeria hr. Seweryna Mielżyńskiego w Miłosławiu	112
Rozdział 5. Galeria Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego w Rogalinie	143

KOLEKCJONERSTWO ARYSTOKRATÓW

Rozdział 1. Arystokracja polska w Wielkopolsce	173
1.1. Wprowadzenie	173
1.2. Geneza wielkopolskich rodów arystokratycznych	175
1.3. Majątki i sytuacja finansowa arystokratów w Wielkopolsce	179
1.4. Styl życia, obyczaje i ideały arystokratów	185
1.5. Kwestia dziedzictwa rodowego	197
1.6. Arystokracja w Wielkopolsce – podziały wewnątrz grupy	207
1.7. Podsumowanie	218
Rozdział 2. Wybór miejsca prezentowania kolekcji	220
2.1. Wprowadzenie	220
2.2. Kolekcje prywatne a kolekcje publiczne w XIX-wiecznej Europie	223
2.3. Specyfika wyboru kolekcjonerów na ziemiach polskich	244
2.4. Wybór arystokratów w Wielkopolsce	258
2.5. Podsumowanie	272
Rozdział 3. Kolekcjonowanie historii, czyli o wyborach arystokratów	276

Zakończenie	298
Aneksy	302
Wykaz skrótów	333
Bibliografia	334
Indeks osób	382
Indeks miejscowości	392
Wykaz ilustracji	395
Choice and necessity: The art collections of Poland's aristocracy in the Wielkopolska (Greater Poland) region at the turn of the 20th century (Summary)	399

Wprowadzenie

Wiek XIX był szczególnym okresem w historii europejskiego kolekcjonerstwa prywatnego z dwóch powodów. Pierwszym była powszechność kolekcjonowania. Dzieła sztuki zaczęły wówczas kolekcjonować prawie wszystkie grupy społeczne. Od czasów nowożytnych z tworzeniem kolekcji artystycznych tradycyjnie kojarzono arystokrację i szlachtę oraz odrębną grupę, którą ogólnie można określić mianem „badaczy”, czyli tych, dla których przedmioty zgromadzone w kolekcji niosły przede wszystkim wartość poznawczą i naukową. W XIX wieku sztukę zbierali prawie wszyscy: mieszczaństwo, inteligencja, urzędnicy, wojskowi. I to niezależnie od swojej wiedzy, znajomości i artystycznego obycia. Sztukę kolekcjonować mógł każdy, bo sztuka była osiągalna dla każdego. Dostęp do przedmiotów artystycznych wiąże się z drugim czynnikiem wpływającym na kolekcjonerstwo prywatne w XIX wieku, czyli powszechnością muzeów, ich ogromnym rozwojem i znaczną liczebnością.

W stuleciu, nie bez przyczyny nazywanym „wiekiem muzeów”, kolekcje prywatne rozwijały się w społeczeństwach całej Europy. Ich właściciele inspirowali się działalnością zbiorów publicznych, otwarcie naśladując przyjęte w muzeach rozwiązania ekspozycyjne i system opieki nad dziełami sztuki, chociaż niekiedy relacje między kolekcjami prywatnymi a publicznymi były ledwo dostrzegalne. Muzea w mniejszym lub większym stopniu wpływały na kolekcjonerów ze wszystkich grup społecznych, choć najbliższe relacje między kolekcjami prywatnymi i publicznymi można wskazać w dużych miastach, w których współistnienie muzeów i kolekcji prywatnych było wyraźnie dostrzegalne. Relacje te miały różny charakter: konkurencji kolekcji prywatnych z muzealnymi bądź kopiowania wzorów działania instytucji publicznych przez kolekcjonerów prywatnych.

W tym okresie szczególnego rozwoju pasji kolekcjonerskiej nadal funkcjonowały kolekcje arystokracji, a więc grupy społecznej, której przedstawiciele od wieków tworzyli zbiory dzieł sztuki. Przez stulecia ich miejsce w kolekcjonerstwie było zdecydowanie uprzywilejowane. W kontekście wskazanych

wyżej przemian kolekcje arystokratyczne nadal istniały, powstawały i rozwijały się w XIX wieku w całej Europie.

Celem niniejszej książki jest ukazanie, jak postępowali kolekcjonerzy arystokraci, co kupowali, i czy ich pochodzenie miało związek z dokonywanymi przez nich wyborami. Powyższe zagadnienia wyjaśniam na przykładzie postępowania pięciu polskich kolekcjonerów arystokratów z terenu Wielkopolski: Jana hr. Działyńskiego w Kórniku, Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w Gołuchowie, Seweryna hr. Mielżyńskiego w Miłosławiu, Ignacego hr. Bnińskiego w Samostrzelu i Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego w Rogalinie.

Wytypowałam wspomniane kolekcje, gdyż miały one kilka bardzo istotnych cech. Były zbiorami przedmiotów, wybranych przez kolekcjonerów zgodnie z pewną przyjętą przez nich koncepcją, założoną z góry bądź wykrytą w trakcie zakupów ideą budowania i rozwoju kolekcji. Co bardzo istotne, były to również zbiory umieszczone w określonej, przemyślanej i zaaranżowanej przestrzeni. Ponadto reprezentowały różne podejście ich twórców do kolekcji, były wynikiem różnych doświadczeń osobistych i różnych doznań artystycznych.

W Wielkopolsce w XIX wieku istniało wiele artystycznych zbiorów arystokratycznych. O części z nich wiadomo więcej, o części niemal nic. Na temat niektórych mamy jedynie ogólne, szczątkowe informacje, ograniczone do kilku zdań i niewykraczające poza krótkie opisy w opracowaniach Edwarda Chwalewika z 1916 r.¹ i z lat 20.² Nie było jednak moim zamiarem budowanie swoistego katalogu kolekcji na wzór opracowań choćby Chwalewika, czy nieco wcześniejszych tekstów Stanisława Krzyżanowskiego³. Książka nie rości sobie więc praw do bycia kompletnym i wyczerpującym, a tym bardziej katalogowym, opracowaniem tematu wielkopolskich kolekcji arystokratycznych. Analiza pięciu wybranych zbiorów była punktem wyjściowym do podjęcia ogólniejszej, interesującej mnie kwestii – kolekcjonerstwa arystokracji europejskiej w XIX i na przełomie XIX i XX wieku.

Kolekcjonerstwo prywatne w XIX wieku – stan badań

Zapewne z powodu złożoności zjawiska, nie powstała dotychczas żadna publikacja, w której podjęto by się całościowego spojrzenia na kolekcjonerstwo prywatne w XIX-wiecznej Europie.

¹ CHWALEWIK 1916.

² CHWALEWIK 1926.

³ KRZYŻANOWSKI 1870b.

Krzysztof Pomian, tworząc historyczną typologię kolekcjonerstwa prywatnego od średniowiecza do czasów dzisiejszych, poświęcił fragment tekstu kolekcjom prywatnym w wieku muzeów⁴. Autor zauważa wzrost liczby kolekcji prywatnych w XIX wieku oraz ich demokratyzację. Następnie wskazuje, że wraz z możliwością odwiedzania muzeów, rola kolekcji prywatnych znacznie spadła. Ze zbiorów, które dotąd nierzadko stanowiły odzwierciedlenie stanu wiedzy naukowej albo gustu i upodobań kolekcjonera, w XIX wieku kolekcje zaczęły wyrażać jego osobowość, sny i fantazje. Potrzeba zaś zachowania dla przyszłości takiego tworu indywidualności, jakim miały być odtąd kolekcje, prowadziła ich twórców do donacji zbioru jednostce publicznej, muzeum czy uniwersytetowi. Badacz wyraźnie podkreśla różnice między kolekcjonerstwem prywatnym a muzealnym, które wytworzyły się w XIX stuleciu. Wskazuje również na odmienną ekspozycję w muzeach publicznych, ukierunkowanych na edukację, ukazujących stan wiedzy i nauki, od ekspozycji w kolekcjach prywatnych, które odzwierciedlają jednostkę – kolekcjonera. K. Pomian pisze również, że kolekcje prywatne były i są inicjatorami kulturalnych innowacji, za którymi muzea dopiero z czasem podążają. Kolekcjonerzy prywatni pierwsi zbierali i eksponowali przedmioty średniowieczne, dzieła sztuki japońskiej, sztukę ludową czy awangardową. Dopiero później ta sztuka trafiła do muzeów.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że K. Pomian ograniczył się w swoich rozważaniach przede wszystkim do kolekcjonerstwa „nowych kolekcjonerów” w XIX wieku, a więc przedstawicieli burżuazji czy inteligencji. Zresztą zainteresowanie badaczy nowymi grupami społecznymi kolekcjonującymi sztukę w XIX wieku jest wyraźne w dzisiejszej literaturze. Wymienię najważniejsze i najistotniejsze zagadnienia, które skupiają ostatnio uwagę historyków kultury.

Jednym z tematów badawczych jest burżuazyjna kultura materialna i rola, jaką odgrywa w niej kolekcjonowanie. Tacy autorzy, jak Janell Watson⁵ czy Elisabeth Emery i Laura Morowitz⁶, opierając się na tekstach Waltera Benjamina⁷, a przede wszystkim koncepcji Jeana Baudrillarda⁸, analizują bogactwo XIX-wiecznych wnętrz domowych i zbiory w prywatnych mieszkaniach, głównie paryskich mieszczan i inteligencji. Bliskie tym badaniom są również publikacje Dominique Pety, która analizuje kolekcjonerstwo braci

⁴ Typologia kolekcjonerstwa prywatnego K. Pomiana ukazała się w kilku publikacjach: POMIAN 1994, 2001a, 2003, s. 333–353 (rozdział „Collections: une typologie historique”).

⁵ WATSON 2006.

⁶ EMERY, MOROWITZ 2003.

⁷ BENJAMIN 1975.

⁸ BAUDRILLARD 1968.

Goncourtów, sięgając po metodologię badań literackich i łącząc analizę obrazu z analizą tekstu⁹. Kolekcjonerstwo bogatych mieszczan na przełomie XIX i XX wieku w Berlinie rekonstruuje z kolei Sven Kuhrau¹⁰.

Uwagę badaczy przyciągają kolekcjonerzy sztuki impresjonistów, postimpresjonistów i kierunków awangardowych z początku XX wieku. Do opracowań podejmujących ten temat należą: publikacja Anne Distel¹¹ na temat kolekcjonerów francuskich; zbiór artykułów dotyczących kolekcjonerów niemieckich pod redakcją Andrei Pophanken i Felixa Billetera¹²; czy teksty Alberta Kostenevicha i Natalii Semionovej o kolekcjonerach rosyjskich¹³.

Jedną z pierwszych publikacji podejmujących relacje między muzeami a kolekcjami prywatnymi jest książka Véronique Long¹⁴. Autorka bada prywatne donacje na rzecz Luwru na przełomie XIX i XX wieku, wskazując m.in., że zdecydowanej większości z nich dokonali przedstawiciele burżuazji, przemysłowcy, bankierzy, w tym również obcokrajowcy.

Oprócz wymienionych pozycji, których autorzy analizują kolekcjonerstwo określonych grup społecznych – burżuazji i inteligencji, powstaje dużo tekstów o charakterze monograficznym, poświęconych poszczególnym kolekcjonerom i ich zbiorom. Są to artykuły w czasopismach¹⁵; teksty w tomach konferencyjnych, które są owocem organizowanych ostatnio konferencji na temat kolekcjonerstwa¹⁶; teksty w katalogach wystaw poświęconych kolekcjonerom¹⁷ oraz samodzielne opracowania książkowe¹⁸.

Należy również wskazać jednego z pionierów badań nad kulturą kolekcjonowania w XIX wieku – Francisa Haskella¹⁹. Jego publikacje, w których opisuje sytuację w różnych regionach Europy i nierzadko wskazuje na interesujące analogie między nimi, dotyczą jednak w znacznej mierze zagadnienia gustu i upodobań kolekcjonerów, których autor nie dzieli ze względu na pochodzenie czy majątek.

⁹ PETY 2003, 2010.

¹⁰ KUHRAU 2005.

¹¹ DISTEL 1989.

¹² POPHANKEN, BILLETER 2001.

¹³ KOSTENEVICH 2007; KOSTENEVICH, SEMIONOVA 1993.

¹⁴ LONG 2007.

¹⁵ Przede wszystkim w czasopiśmie „Journal of the History of Collections” (JHC), wydawanym przez wydawnictwo Uniwersytetu w Oxfordzie (Oxford University Press).

¹⁶ Takim obszernym tomem jest pozycja: PRETI-HAMARD, SENECHAL 2005. Ponadto: RIBAUT 1999; GABORIT 1999.

¹⁷ Na przykład katalogi wystaw: VICTORIA & ALBERT 2010; LES ESTERHAZY 2011; LE COMTE DE NIEUWERKERKE 2000.

¹⁸ BRÜHL 1991; CLARKE, PENNY 1982.

¹⁹ HASKELL 1976, 2000; HASKELL, PENNY 1982.

Ponadto istnieją dwie publikacje opisujące zjawisko kolekcjonerstwa (zarówno prywatnego, jak i publicznego) w określonych krajach. Pierwszą taką publikacją był tekst Gudrun Calov z lat 60. XX wieku. Ta niemiecka badaczka napisała opracowanie o muzeach i kolekcjach prywatnych w XIX-wiecznych Niemczech²⁰. Druga książka, autorstwa Oscara E. Vazqueza, dotyczy Hiszpanii²¹. Obydwie ujmują kolekcjonerstwo bardzo szeroko, ukazując zarówno instytucje państwowe, stowarzyszenia, jak i kolekcjonerów pochodzących z różnych warstw społecznych.

Należy więc podkreślić, że większość powstałych opracowań na temat kolekcjonerstwa prywatnego albo traktuje to zagadnienie bardzo szeroko, nie wyodrębniając spośród zbieraczy określonych grup społecznych, albo dotyczy kolekcjonerstwa burżuazji, pisarzy, inteligencji, właścicieli wielkich fortun bankierskich i przemysłowych. Zdecydowanie brakuje opracowania dotyczącego kolekcjonerstwa tej grupy społecznej, która dotąd dominowała w zbieractwie, czyli arystokracji.

Zaznaczenia wymaga również fakt, że nawet prace monograficzne poświęcone konkretnym kolekcjom i ich twórcom bardzo rzadko podejmują analizę przestrzeni, w której kolekcjoner prezentował kolekcję. Zdecydowana większość autorów podaje jedynie informację, że kolekcja znajdowała się w określonym pomieszczeniu, ale nie analizuje szczegółowo jej rozmieszczenia. Wyjątkiem są tu prace wspomnianych już badaczek E. Emery i L. Morowitz, dla których analiza paryskich wnętrz mieszczańskich jest podstawą wywodu na temat przemian mód i trendów kolekcjonerskich na przełomie XIX i XX wieku oraz tekst S. Kuhrau'a opisującego domy kolekcjonerów berlińskich²².

Literatura polska poświęcona kolekcjonerstwu XIX-wiecznemu jest dość zróżnicowana. W naszym piśmiennictwie istnieje jedno obszerne opracowanie, które można potraktować jako pierwszą próbę sporządzenia typologii mecenatu artystycznego i poniekąd kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku²³. Książka Grzegorza Bąbiaka, bo o niej mowa, pomimo podtytułu *Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku* w znacznej części dotyczy kolekcjonerstwa prywatnego²⁴. Autor

²⁰ CALOV 1969.

²¹ VAZQUEZ 2001.

²² KUHRAU 2005. Pod redakcją Svena Kuhrau'a i Ulrike Wolff-Thomsen ukazał się również zbiór tekstów na temat kolekcjonerów niemieckich (przedstawicieli burżuazji) z przełomu XIX i XX wieku, których autorzy (co S. Kuhrau wyraźnie zaznaczył we wstępie do publikacji) położyli nacisk na sposób prezentacji zbiorów. Por. WOLFF-THOMSEN, KUHRAU 2011, s. 8.

²³ BĄBIAK 2010.

²⁴ Autor traktuje pojęcia mecenatu i kolekcjonerstwa zamiennie i w zasadzie w całym opracowaniu tożsamo. W zakończeniu podaje, że ma świadomość, iż włączenie kolekcjonerstwa do

nie ogranicza się do opisu działalności polskiej arystokracji, charakteryzuje również „mecenat-kolekcjonerstwo” burżuazji, ziemiaństwa, inteligencji oraz mecenat państwowy. Konstrukcja jego tekstu opiera się na podziale na: „mecenat-kolekcjonerstwo” podejmowane w służbie ojczyźnie i polskiemu społeczeństwu oraz „mecenat-kolekcjonerstwo” podejmowane dla siebie i potomności. Istnienie tej niezwykle rozbudowanej i rozległej pod względem opracowanego materiału pozycji w literaturze polskiej należy odnotować, ale również zaznaczyć, że nie będę w moim opracowaniu odwoływać się do podziału zastosowanego przez autora.

W książce G. Bąbiaka w wielu miejscach pobrzmiewa echo konstrukcji metodologicznej, którą wypracował Zdzisław Żygulski jun., i która, moim zdaniem, stosowana jest dość swobodnie przez polskich badaczy kolekcjonerstwa w odniesieniu do tego zjawiska w całym XIX wieku (do odzyskania przez Polskę niepodległości). Chodzi o „nurt romantyczny w kolekcjonerstwie i muzealnictwie polskim”, który Z. Żygulski jun. traktuje jako trend kolekcjonowania pamiątek i przedmiotów związanych z historią ojczyzny. Narodził się on w pierwszej połowie XIX wieku za sprawą Świątyni Sybilli w Puławach i ewokował bardzo silny ładunek emocjonalny²⁵. Ten wielce zasłużony dla polskich badań nad kolekcjonerstwem autor pod pojęciem kolekcji nurtu romantycznego rozumie takie zbiory, które wykazują

przewagę czynników emocjonalnych nad intelektualnymi, przemawiają do wyobraźni, cechuje je patriotyzm bliski egzaltacji, zaangażowanie polityczne w walce o wolność i niepodległość, kult bohaterów, przewaga motywów literackich, szczególnie średniowiecznych, orientalnych, egzotycznych²⁶.

Nie ulega wątpliwości, że takie patriotyczne kolekcjonerstwo funkcjonowało na ziemiach polskich zarówno bezpośrednio po powstaniu i ugruntoowaniu się sławy Puław, jak i w ciągu całego stulecia. Moim zdaniem jednak dużym nadużyciem jest łączenie z tradycją puławską i owym romantycznym

omawianej problematyki może budzić wątpliwości i wyjaśnia swoją decyzję specyfiką sytuacji na ziemiach polskich w XIX wieku. „Zresztą włączenie zbieractwa i kolekcjonerstwa w sferę mecenatu nastąpiło na przestrzeni XIX w. 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 bowiem dzieł sztuki, które często padały ofiarą takich samych popowstaniowych prześladowań, jak i ich właściciele, zgromadzone były wszelkie pamiątki związane z historią i ilustrujące niegdyśszą pozycję oraz potęgę narodu. Czym zatem różnić będzie się kolekcjonowanie obrazów od gromadzenia pamiątek przeszłości, od ich ochrony i przekazywania następny generacjom?” BĄBIAK 2010, s. 636.

²⁵ ŻYGULSKI JUN. 1967.

²⁶ ŻYGULSKI JUN. 1967, s. 49.

nurtem takich zbiorów, jak kolekcje malarstwa europejskiego, starożytności, czy nawet współczesnego malarstwa polskiego tylko dlatego, że ich właściciel podjął decyzję o ich udostępnieniu, ofiarowaniu wybranej jednostce publicznej czy ogólnie społeczności. Należy bowiem pamiętać, że ów nurt romantyczny dotyczył kolekcjonowania przedmiotów (nie tylko dzieł sztuki) przede wszystkim związanych z historią Polski, które wzbudzały silne uczucia patriotyczne u Polaków. Nie ulega również wątpliwości, że sięganie po wypracowany przez Z. Żygulskiego jun. model kolekcjonerstwa w polskich badaniach wynika z tego, że jest to nadal jedyna tak zwarta propozycja całościowego patrzenia na XIX-wieczne kolekcjonerstwo²⁷.

Z. Żygulski jun. wprowadził również pojęcie „miejsca trofealnego”, wywodząc jego istnienie także z puławskiej Świątyni Sybilli. Istnienie „miejsc trofealnych” w Puławach oraz innych rezydencjach polskich w XIX wieku wiązało się, jak pisze badacz, z

obyczajem, pielęgnowanym już w starożytności, przechowywania i otaczania kultem pewnych znaków i przedmiotów o funkcji narodowej lub państwowej (też zdobyczy na nieprzyjaciela), w wybranym świętym okręgu²⁸.

Pojęcie miejsca trofealnego jest łączone w polskim piśmiennictwie przede wszystkim ze zbrojowniami, zakładanymi w ziemiańskich i arystokratycznych pałacach oraz zamkach. Niewątpliwie tekst Z. Żygulskiego jun. jest nadal jednym z kluczowych opracowań w badaniach nad polskim kolekcjonerstwem XIX-wiecznym. I choć jego intencją było wskazanie pewnych tendencji charakterystycznych dla pierwszej połowy XIX wieku, jest wykorzystywany w literaturze również w odniesieniu do drugiej połowy XIX wieku oraz przełomu stuleci.

W naszym piśmiennictwie utrzymuje się przekonanie o tym, że kolekcje drugiej połowy XIX wieku były patriotycznymi zbiorami pamiątek. Jeszcze przed ustaleniami Z. Żygulskiego jun., dużego uproszczenia w tej materii dokonali Jan Białostocki i Michał Walicki w swojej książce o malarstwie europejskim w zbiorach polskich. Napisali:

Nie dalecy będziemy zupełnie od prawdy, formułując przekonanie, że kolekcjonerstwo prywatne drugiej połowy XIX wieku zawężyło swe zadania do specyficznie pojętej służby narodowej. Stąd nieraz prowadziła prosta droga do swoiście pojętego antykwaryzmu, czasami wręcz do rekwizytorni²⁹.

Poza ważnym tekstem Z. Żygulskiego jun. w naszym piśmiennictwie powstaje całkiem istotna liczba prac poświęconych polskiemu kolekcjonerstwu.

²⁷ Por. KŁUDKIEWICZ, MENCHEL 2014, s. 9–23.

²⁸ ŻYGULSKI JUN. 1967, s. 49.

²⁹ BIAŁOSTOCKI, WALICKI 1955, s. 41.

W przeważającej części są to monografie pojedynczych kolekcji, niektóre bardzo szczegółowe oraz rysujące pole porównawcze między działaniem kolekcjonera a sytuacją na rynku sztuki, panującymi modami i zmianami gustu kolekcjonerów europejskich. Co znamienne, przykładami takich prac są publikacje podejmujące problematykę kolekcjonerstwa z początku XIX wieku bądź jego końca. Kolekcjonerstwo osób, które dorastały i dojrzewały jeszcze za czasów niepodległej Rzeczypospolitej, dzieci epoki Oświecenia: Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej³⁰, Stanisława Kostki Potockiego³¹, Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej³², Michała Hieronima i Heleny z Przeddzieckich Radziwiłłów³³ doczekało się szeregu wyczerpujących opracowań. W literaturze polskiej wyróżniają się również dwa artykuły, których autorzy opisują kolekcje z pierwszej połowy XIX wieku (Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic³⁴ i Łukasza Dąmbskiego³⁵), analizując wybory kolekcjonerów w kontekście panujących mód, trendów i praktyk w Europie tego czasu.

Z kolei jedną z ostatnio wydanych pozycji, dotyczących kolekcjonerstwa prawie o stulecie późniejszego, jest książka Joanny Winiewicz-Wolskiej o Karolu Lanckorońskim³⁶, działającym w Wiedniu na przełomie XIX i XX wieku.

W polskich badaniach nie podniesiono dotąd kwestii kolekcjonowania dzieł sztuki przez arystokrację jako grupę społeczną. Wydaje się, że w powstających pracach utrzymuje się przekonanie o tym, że arystokracja albo kolekcjonuje sztukę dla społeczeństwa polskiego, z nadzieją na to, że ich zbiory będą służyć narodowi, albo robi to wyłącznie dla siebie – wówczas kolekcja jest wyrazem indywidualnego gustu. Przypuszczam, że taki podział w wielu przypadkach znajduje swoje uzasadnienie. Najobszerniej opisuje je wspomniany już G. Bąbiak. Jednak moim zdaniem nie wyczerpuje on wielu zagadnień związanych z kolekcjonerstwem prywatnym na ziemiach polskich, a co więcej, może to prowadzić do zbyt wielu uproszczeń.

³⁰ Badania nad kolekcjonerstwem Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej zapoczątkował wspomniany już Zdzisław Żygulski jun. Por. ŻYGULSKI JUN. 1959, 1960, 1961, 1962, 1998. Kolekcjonerstwo w Puławach interesuje również A. Aleksandrowicz, badaczkę, która w swoich kilkunastu publikacjach analizuje fenomen środowiska puławskiego na przełomie XVIII i XIX wieku z różnych perspektyw. Por. ALEKSANDROWICZ A. 1998, 2011. Z kolei działalność Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej i funkcjonowanie środowiska puławskiego z wykorzystaniem koncepcji antropologicznych (praktyk kulturowych oraz medialności pamięci) bada H. Jurkowska. Por. JURKOWSKA 2014.

³¹ ZASŁAWSKA 2008; GRAND TOUR 2005; KOLEKCJA WILANOWSKA 2005.

³² MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1976.

³³ PIWKOWSKI 2005; ET IN ARCADIA EGO 2001.

³⁴ MANIKOWSKA 2000.

³⁵ BRUSEWICZ, ROSSET 1998.

³⁶ WINIEWICZ-WOLSKA 2010.

Podaję się więc innemu zadaniu. Nie dzielę arystokratycznych kolekcji na te, które miały służyć ojczyźnie, i te, które miały służyć przyjemności jednostki czy splendorowi rodu. Moja praca jest próbą wypełnienia braku opracowania na temat kolekcjonerstwa arystokracji, czyli określenia, czym odróżniają się kolekcje arystokratów od innych zbiorów na przełomie XIX i XX wieku.

Kolekcjonerzy arystokracji w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku – problemy badawcze

Zofia Ostrowska-Kębłowska jako pierwsza wskazała, że dla wypełnienia braku muzeów publicznych w Wielkopolsce, w pierwszej połowie XIX wieku powstały „siedziby-muzea” na prowincji³⁷. Badaczka zauważyła, że

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 architekturę³⁸.

Za przykłady siedzib-muzeów na terenie Wielkopolski uznała pałac w Rogalinie ze Zbrojownią Edwarda hr. Raczyńskiego oraz zamek w Kórniku Tytusa hr. Działyńskiego³⁹.

Choć Z. Ostrowska-Kębłowska ograniczyła się do pierwszej połowy XIX stulecia, niemniej jednak jej ustalenia otwierają pole do dyskusji nad zagadnieniem prezentowania kolekcji w rodowej siedzibie również w drugiej połowie wieku. Przy czym, o ile zgadzam się z poglądem badaczki, że w części arystokratycznych siedzib zaczęły funkcjonować w XIX wieku kolekcje, przynajmniej z założenia ich właścicieli, dostępne publiczności, to nie zamierzam używać jej terminu „muzea-siedziby”. Słowo „muzeum” wydaje mi się w tym zestawieniu pewnym nadużyciem.

W pełni podzielam bowiem pogląd K. Pomiana, który, definiując „muzeum prywatne”, napisał:

³⁷ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1979. Jej tropem poszedł J. Kaźmierczak, odnosząc – związane z kolekcjonerstwem polskim pierwszej połowy XIX wieku – pojęcie „miejsca trofealnego” do całych siedzib ziemiańskich, sugerując, że miały one pełnić wówczas funkcje podobne do muzealnych. Por. KAŻMIERCZAK 1978.

³⁸ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1979, s. 74.

³⁹ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1979. Autorka w tekście ujęła również Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu jako siedzibę-bibliotekę oraz Galerię Atanazego hr. Raczyńskiego jako siedzibę-muzeum arystokraty z Wielkopolski, ale umiejscowioną w Berlinie.

za muzeum bowiem można uznać dowolny zbiór przedmiotów wtedy dopiero, gdy zapewnione są warunki, które czynią możliwym trwanie tego zbioru jako regularnie otwartego dla publiczności po śmierci założyciela, w nieograniczonym z założenia przedziale czasowym⁴⁰.

Ten warunek w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku spełniała tylko jedna kolekcja prywatna, a mianowicie zbiory Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej w Gołuchowie, których byt został zabezpieczony na mocy ustanowionej gołuchowskiej ordynacji książąt Czartoryskich. Kwestią natomiast niepewną jest, czy warunek ten spełniało Muzeum im. Mielżyńskich (w którym znajdowała się kolekcja Seweryna Mielżyńskiego z Miłosławia), funkcjonujące przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk Poznańskim. Spadkobierca kolekcjonera Seweryna Mielżyńskiego, jego bratanek Józef, co prawda przekazał zbiory stryja Towarzystwu, jednak zgodnie ze sformułowaniem zawartym w układzie między Józefem a TPN-em w 1876 r., przekazał

w posiadanie do użytkowania przedmioty zawarte w dołączonym spisie w myśl testamentu i kodycyli śp. Seweryna hr. Mielżyńskiego i jego małżonki z Wilkiewicz Hrabiny Mielżyńskiej, przyrzekając oddanie ich na własność Towarzystwa, skoro Towarzystwo będzie w możliwości takowe na własność nabyć⁴¹.

Zbiory Mielżyńskich były więc w świetle prawa nadal własnością Mielżyńskich, choć znajdowały się pod opieką Towarzystwa i to ono poniekąd było gwarantem ich trwania.

W moim opracowaniu używam opisowego określenia „otwarta dla zwiedzających kolekcja prywatna, znajdująca się w siedzibie rodowej” (czy też posiadłości ziemskiej, rezydencji wiejskiej). Jeśli posługuję się terminami „muzeum” bądź „sale muzealne” w odniesieniu do powyższych miejsc, to zaznaczam, że robię tak dlatego, że takich określeń używali sami kolekcjonerzy. Nie traktuję jednak używanych w ten sposób pojęć, jak nazwy określające zjawisko czy typ kolekcji.

Wskazany przez Z. Ostrowską-Kęłtowską brak publicznego muzeum w Wielkopolsce był nadal aktualny w drugiej połowie XIX wieku, prawie do jego końca. Podobnie wyglądała sytuacja pod innymi zaborami. Prywatne kolekcje arystokratów miały wypełnić tę lukę. Między Wielkopolską a pozostałymi ziemiami polskimi występowała jednak jedna podstawowa różnica. Polscy arystokraci przenosili swoje kolekcje dzieł sztuki do miast: Krakowa, Lwowa, Warszawy, w mniejszym stopniu Wilna, aby w dużych ośrodkach miejskich mogły one pełnić swoją funkcję – dostępności i otwartości dla publiczności. Natomiast w Poznaniu, stolicy i największym mieście Wielkopolski, nie było żadnej arystokratycznej kolekcji prywatnej, która funkcjonowa-

⁴⁰ POMIAN 2006, s. 17.

⁴¹ JAGIELSKA-BURDUK, SZAFRAŃSKI, GÓRSKA 2013, s. 22.

łaby jako zbiór udostępniony publiczności. Jest to czynnik zdecydowanie wyróżniający Wielkopolskę na tle ziem polskich w XIX wieku.

Znajdujące się na terenie Wielkopolski arystokratyczne kolekcje prywatne złożone były w rodowych siedzibach wiejskich. Ich funkcjonowanie w pierwszej połowie stulecia, architekturę i umiejscowienie w obrębie rezydencji opisała w swojej pracy Z. Ostrowska-Kęłowska. Autorka posiłkowała się cytowanym już tekstem Z. Żygulskiego jun. o romantycznym nurcie kolekcjonerstwa. Jej ustalenia kontynuowali badacze zajmujący się kolekcjonerstwem i działalnością Tytusa Działyńskiego: Jerzy Kaźmierczak⁴² i Agnieszka Whelan⁴³.

Istnieje również kilka publikacji poświęconych poszczególnym zbiorom arystokratycznym na terenie Wielkopolski, które także istniały w wiejskich siedzibach, ale nie dają się wpisać w ów romantyczny nurt kolekcjonerstwa. Takich tekstów jest niewiele⁴⁴, ale wydaje się, że stanowią coraz istotniejszą przeciwwagę dla dominującego spojrzenia na kolekcjonerstwo w XIX wieku przez pryzmat patriotyzmu oraz wzbogacając obraz zbieractwa w tym okresie. Niektóre z arystokratycznych zbiorów opisane zostały pokrótce również w monografiach siedzib arystokratycznych, których autorzy nierzadko, obok analizy budowy i przedstawienia historii rodu, starają się wskazać podstawowe, faktograficzne informacje na temat wyposażenia i kolekcji⁴⁵.

Kolekcje, które analizuję w niniejszej pracy mają zróżnicowaną literaturę.

Kolekcja kórnicka za Jana hr. Działyńskiego nie doczekała się dotychczas wyczerpującej analizy. Na temat działalności ojca Jana, Tytusa Działyńskiego, pomysłodawcy przebudowy zamku kórnickiego i złożenia w nim artystycznych i historycznych zbiorów powstała literatura⁴⁶, w której część opracowań ogólnie dotyczy zbiorów na zamku kórnickim i opisuje zarówno zakupy Tytusa, jak i Jana⁴⁷. Między opracowaniami na temat kolekcjonerstwa Tytusa a działalnością w tym względzie Jana zachodzi więc dysproporcja. Jeśli Jan postrzegany jest samodzielnie, to zazwyczaj jako kontynuator myśli rodzica⁴⁸.

Podstawowym opracowaniem dotyczącym kolekcjonerstwa Izabelli z Czarotoryskich hr. Działyńskiej jest dotąd tekst Teresy Jakimowicz⁴⁹. Badaczka jako pierwsza opisała i scharakteryzowała kolekcje właścicielki Gołuchowa, wskazała źródła archiwalne na ich temat oraz dołączyła obszerne aneksy ze

⁴² KAŹMIERCZAK 1976, 1980.

⁴³ WHELAN 1986.

⁴⁴ ROSSET 2001; KIŃSKA 2014; KŁUDKIEWICZ 2014b.

⁴⁵ Przykładami są książki R. Kaśsinowskiej: KAŚSINOWSKA 1998, 2006, 2007, 2012, 2013.

⁴⁶ KAŹMIERCZAK 1976, 1980; DOLCZEWSKA 2009; NAGANOWSKI 1981a, 1982.

⁴⁷ Chodzi tu o prace B. i Z. Dolczewskich, opiekunów kórnickich zbiorów, którzy napisali szereg opracowań o zabytkach wchodzących w skład kolekcji kórnickich. Por. DOLCZEWSKA 1979; DOLCZEWSKA, DOLCZEWSKI 2007.

⁴⁸ DOLCZEWSKA 2004a.

⁴⁹ JAKIMOWICZ T. 1982.

spisami obiektów. Choć autorka poruszyła w artykule wiele istotnych kwestii na temat kolekcjonerstwa, to moim zdaniem nie dokonała wyczerpującej analizy, a przede wszystkim sformułowała pogląd o tym, że zamek kolekcjonerki od początku miał być w całości muzeum i nie miał pełnić funkcji mieszkalnych⁵⁰. Mimo że ten pogląd został później zweryfikowany⁵¹, to niestety w literaturze najnowszej nadal pojawiają się opinie o tym⁵², że Izabella Działyńska przebudowała gołuchowski zamek na muzeum. A powtarzanie takich poglądów w kolejnych opracowaniach zupełnie fałszuje obraz kolekcjonerstwa hrabiny. Ostatnia obszerna monografia zamku w Gołuchowie, autorstwa Róży Kąsinowskiej⁵³, nie podejmuje analizy kolekcji, znajdujących się na zamku. Brak ten należy więc wypełnić, przy czym przy analizie kolekcji gołuchowskich pomocne są katalogi zbiorów gołuchowskich, o których wydanie i naukowe opracowanie zadbała sama kolekcjonerka⁵⁴.

Na temat kolekcji Seweryna Mielżyńskiego powstał dotychczas artykuł Dominiki Cichej⁵⁵ oraz praca magisterska Joanny Malinowskiej⁵⁶. Te prace wskazały na istotne zagadnienia związane z kolekcjonerstwem właściciela Miłosławia, takie jak: początki jego zakupów, zamiar upublicznienia zbiorów, wybudowanie dla nich budynku przypałacowej galerii. Część obrazów wchodzących w skład kolekcji miłosławskiej została uwzględniona w katalogu wystawy *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*⁵⁷, a przede wszystkim w *Katalogu dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*⁵⁸, któremu kolekcjoner zapisał swoje zbiory po śmierci. Autorki tych opracowań jednakże nie poddały analizie zachowanego spisu kolekcji miłosławskiej, przechowywanego w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sporządzonego własnoręcznie przez kolekcjonera i będącego jedynym źródłem informacji na temat zawartości jego zbiorów.

Zbiory hr. Bnińskich w Samostrzelu mają mniej niż skromną liczbę opracowań o charakterze popularnonaukowym⁵⁹ i zazwyczaj dotyczących przede wszystkim architektury pałacu⁶⁰. Na ten temat powstała również praca ma-

⁵⁰ JAKIMOWICZ T. 1984.

⁵¹ SKURATOWICZ 1981, s. 82–84; KĄSINOWSKA 2006, s. 11.

⁵² KUHNKE 2002, s. 7; BĄBIAK 2010, s. 362.

⁵³ KĄSINOWSKA 2006.

⁵⁴ FROEHNER 1899ab; FROEHNER, MOLINIER 1897; MOLINIER 1903.

⁵⁵ CICHA 1982.

⁵⁶ MALINOWSKA 2002.

⁵⁷ ARS UNA SPECIES MILLE 2007.

⁵⁸ KATALOG PTPN 2008.

⁵⁹ GLINKOWSKI 2001.

⁶⁰ WĘDZKI 2004; ŁANIECKI 2005.

gisterska Joanny Koreckiej-Szulc⁶¹. Informacje na temat dzieł sztuki znajdujących się w Samostrzelu ograniczały się w tych publikacjach jedynie do kilku zdań.

Kolekcja Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego doczekała się szczegółowego opracowania w postaci katalogu wystawy pt. *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Poznaniu na przełomie 1997 i 1998 r.⁶² Właściwy katalog dzieł, wchodzących w skład kolekcji, został poprzedzony kilkoma tekstami poświęconymi sylwetce kolekcjonera⁶³, jego kolekcji malarstwa polskiego⁶⁴ oraz kolekcji malarstwa europejskiego⁶⁵. Kolekcja malarstwa polskiego w Rogalinie była również tematem pracy magisterskiej Aleksandry Kińskiej⁶⁶. Z kolei zakupom malarstwa europejskiego E. A. Raczyńskiego poświęciłam jeden rozdział mojej pracy magisterskiej⁶⁷, której tematem były dwa obrazy francuskiego malarza Lucien Simona z Galerii Rogalińskiej. Kolekcja rogalińska do tej pory nie doczekała się wyczerpującej analizy, w której uwzględniono by zarówno zakupy Raczyńskiego w Paryżu, jak i jego działalność w Krakowie oraz stworzono całościowy obraz jego kolekcjonerstwa.

Dotychczasowe badania na temat wymienionych kolekcji na terenie Wielkopolski drugiej połowy XIX wieku dotyczyły w znacznej mierze ogólnych charakterystyk zbiorów oraz podania danych faktograficznych na ich temat. Brakowało zaś analiz kolekcjonerstwa poszczególnych arystokratów, jak i próby ujęcia ich działalności jako pewnego zjawiska, które miało miejsce w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX stulecia.

Metodologia

Czym jest kolekcja? Przedmiotem kolekcji najogólniej jest zbiór rzeczy, który jako temat badań może być podejmowany na różne sposoby.

Na gruncie historii kolekcjonerstwa własną definicję sformułował Krzysztof Pomian⁶⁸, w ujęciu filozoficznym zagadnienie zaprezentował Manfred

⁶¹ KORECKA-SZULC 2011.

⁶² GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997.

⁶³ MICHAŁOWSKI 1997a.

⁶⁴ GOŁĄB 1997.

⁶⁵ MICHAŁOWSKI 1997b.

⁶⁶ KIŃSKA 2002.

⁶⁷ KLUDKIEWICZ 2007, s. 76–87 (rozdz. V „Obrazy L. Simona a gust kolekcjonera”).

⁶⁸ Jak twierdzi K. Pomian: „jest to zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu i wystawionych do oglądania”. Por. POMIAN 2001b, s. 22.

Sommer⁶⁹, pod względem socjologicznym i psychologicznym problem badała Susan M. Pearce⁷⁰. Na potrzeby mojej pracy chciałabym zwrócić uwagę przede wszystkim na trzy elementy definicji pojęcia „kolekcja”, które wydają się niezbędne dla jego funkcjonowania i samej w sobie wartości wyjaśnienia kwestii kolekcji. Jednocześnie pragnę zaznaczyć, że oprócz ujęcia kolekcji jako zbioru dzieł sztuki, bliska jest mi koncepcja S. M. Pearce sytuująca postać kolekcjonera w miejscu uprzywilejowanym.

Definicja pojęcia „kolekcja” w moim mniemaniu powinna zawierać odpowiedź na trzy proste pytania: co? (jest przedmiotem kolekcji), kto? (jest podmiotem działania – zbierania), gdzie? (znajduje się kolekcja).

Jakkolwiek możemy wyobrazić sobie sytuację, w której kolekcja powstaje w sposób przypadkowy, niezamierzony z góry, na skutek upływu czasu, poprzez dodawanie do niej kolejnych przedmiotów przez kolejne osoby (na przykład członków rodziny), to zaznaczam od razu, że w mojej pracy zamierzam zająć się zbiorami, stworzonymi przez konkretne jednostki – kolekcjonerów. Przyszanuję tym samym kolekcjonerowi rolę niepoślednią. Jego wybór i jego decyzja tworzą kolekcję. Z tego względu wraz z postacią kolekcjonera pragnę wprowadzić związane z nim ściśle zagadnienie gustu. Zaznaczam, że pojęcie „gust” rozumiem w taki sposób, w jaki ukształtował je Francis Haskell. Jak twierdzi wskazany badacz, rzeczą oczywistą jest, że gust tylko z jednej strony opiera się na indywidualnym wyborze człowieka, z drugiej jest on determinowany czynnikami zewnętrznymi⁷¹. Są nimi zdarzenia na rynku sztuki, przejściowe mody na określonych artystów czy kierunki, nierzadko wpływy polityczne, zakupy oficjalne i publiczne, teksty krytyczne i rozwój prasy poświęconej problematyce artystycznej.

⁶⁹ Dla M. Sommera kolekcją jest taki zbiór przedmiotów wartych zobaczenia, które zostały stworzone tylko po to, abyśmy mogli je oglądać z estetyczną przyjemnością, oraz takich, które funkcjonują w zbiorze w sposób trwały. Badacz podkreśla w swoich rozważaniach przede wszystkim brak użyteczności przedmiotów wchodzących w skład kolekcji oraz potrzebę oglądania, jaką mają one w nas wzbudzać. To ostatnie stwierdzenie jest o tyle istotne, że potrzeba ta nie jest przynależna jedynie kolekcjonerowi, ale odczuwają ją również inni ludzie, co stawia pytanie o potrzebę i proces udostępniania samej kolekcji do szerszego oglądu. Por. SOMMER 2003, s. 86.

⁷⁰ S. M. Pearce wskazuje, że zbieranie jest przynależną człowiekowi aktywnością, która – podobnie jak wszystkie inne ludzkie działania – zakorzeniona jest w życiu społecznym. Kolekcja staje się bowiem m.in. czynnikiem budowania społecznej pozycji. Jak twierdzi autorka, kolekcja jest zespołem rzeczy, i jak każdy taki zespół, jest aktem wyobraźni, częściowo zbiorowym, częściowo jednostkowym; jest metaforą zmierzającą do stworzenia znaczeń, pomagających wykreować indywidualną tożsamość i indywidualne spojrzenie na świat. Badaczka podkreśla, że sercem tworzenia kolekcji jest „wybór”, w którym odzwierciedla się podwójna natura tej czynności – wybór istnieje bowiem jako selekcja oraz jako odpowiednik podziału wartości. Por. PEARCE S. 1995, s. 27.

⁷¹ HASKELL 1976, s. 3–7.

Dodać również muszę, że w moim tekście prezentuję stanowisko, że wybory kolekcjonera odzwierciedlają jego osobiste przekonania estetyczne oraz koncepcję, na podstawie której konstruuje on swój zbiór. Zakładam bowiem, że aby zbiór dzieł sztuki stał się kolekcją, jego twórca musiał mieć określony zamysł, ideę, zgodnie z którą działał. Czasem idea taka przyświecała kolekcjonerowi od jego pierwszych zakupów, czasem krystalizowała się w czasie kolejnych nabytków, a ostatecznie nabierała pełnego wymiaru w momencie prezentacji zbiorów w konkretnym miejscu.

Umieszczenie kolekcji jest dla mnie również istotne o tyle, że w sposób rozstrzygający decyduje o jej dostępności. To, czy kolekcja mieści się w prywatnych apartamentach, w przestrzeni galeryjnej, otwartej dla publiczności, czy też w odrębnym budynku, którego jedynym znaczeniem funkcjonalnym jest szeroko rozumiana otwartość na zwiedzających – to właśnie wskazuje *de facto* i pozwala zbadać, na ile zamiarem kolekcjonera jest ukazanie własnego zbioru innym. Wybór kolekcjonera co do miejsca przechowywania kolekcji wiąże się z jego zamiarami odnoszącymi się do funkcjonowania zbioru. W skrajnym uproszczeniu jest to wyznacznik określenia, na ile to miejsce jest jeszcze prywatną sferą kolekcjonera, a na ile przestrzenią otwartą na publiczność.

Przestrzeń prezentacji kolekcji jest dla mnie również ważnym elementem analizy kolekcjonerstwa konkretnych jednostek. Stoję bowiem na stanowisku, że ekspozycja kolekcji jest wynikiem osobistych doświadczeń kolekcjonera, przemyśleń oraz poglądów estetycznych, a rekonstrukcja aranżacji zbioru jest niezbędnym składnikiem całościowej analizy kolekcji.

W związku z powyższym definicja kolekcji przyjęta na potrzeby niniejszego tematu brzmi następująco: kolekcja to zbiór przedmiotów, wybranych przez jej twórcę, na skutek jego indywidualnej decyzji, podyktowanej jego gustem oraz przemyślaną koncepcją; umieszczony we wskazanej przez kolekcjonera przestrzeni, która odzwierciedla funkcję i cel, jaką przypisuje zbiorowi jego twórca.

Wyjaśnienia wymaga również użycie w tekście pojęcia „zbiór dzieł sztuki”. Każda kolekcja dzieł sztuki jest zbiorem dzieł sztuki. Należy jednak zaznaczyć, że nie każdy zbiór dzieł sztuki jest kolekcją. Te dwie struktury odróżnia postawa kolekcjonera, a więc jednostki świadomie kształtującej kolekcję zgodnie z jej własną koncepcją i przekonaniami estetycznymi. Zbiór zaś może powstać z mniej lub bardziej przypadkowych zakupów, najczęściej dokonywanych dla dekoracji wnętrz. Jeśli więc uznaję jakiś zespół dzieł sztuki za zbiór, a nie kolekcję (jak w przypadku zbiorów hr. Bnińskich w Samostrzelu), wyraźnie daję temu wyraz w tekście.

Przedmiotem niniejszego opracowania jest kolekcjonerstwo określonej grupy społecznej – arystokracji polskiej. Słownikowa definicja pojęcia arysto-

kracja brzmi: „elitarna warstwa społeczna, zajmująca najwyższą pozycję w społeczeństwie, do której przynależność wynika ze szlacheznego urodzenia i jest dziedziczna (arystokracja rodowa)”⁷². Słownik języka polskiego podaje, że „arystokracja to najwyższa warstwa społeczna, której członkowie w niektórych krajach mają specjalne tytuły”⁷³. Tytuły przede wszystkim w XIX wieku odgrywały kluczową rolę dla identyfikacji rangi rodu arystokratycznego. O ich ważności oraz o potrzebie podkreślenia ich pochodzenia świadczą wydawane w całej Europie drugiej połowy XIX wieku tzw. almanachy. Przodującą rolę pośród tych wydawnictw odgrywały „Almanachy Gotajskie” („Almanach de Gotha”), roczniki genealogiczne wydawane w językach niemieckim i francuskim w latach 1763–1944 w niemieckim mieście Gotha⁷⁴. Polskim odpowiednikiem tej publikacji był wydany w 1908 r. przez Jerzego hr. Dunin-Borkowskiego *Almanach błękitny*⁷⁵.

Na podstawie tych dwóch opracowań należy wskazać, że europejski system tytułatury w uproszczeniu zawierał następujące tytuły arystokratyczne, które wymienię od rangi najwyższej do najniższej: książę, markiz, hrabia, wicehrabia, baron. W poszczególnych krajach występowały niewielkie odstępstwa od tej hierarchii. W systemie niemieckiej tytułatury stosowano tytuły: książęta (Kurfürst, Erzherzog, Großherzog, Herzog, Pfalzgraf, Landgraf, Fürst)⁷⁶, markiz (Markgraf)⁷⁷, hrabia (Graf)⁷⁸, baron (Freiherr). W systemie

⁷² NOWA ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA PWN 2004, s. 357.

⁷³ SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO PWN 2007, s. 56.

⁷⁴ „Almanachy Gotajskie” były wydawane w formie roczników, których treść dzieliła się na kilka części, poświęconych domom panującym w Europie, domom książęcym, hrabiowskim i baronom. Por. również na temat „Almanachów Gotajskich”: LENCZEWSKI 1995–1996, s. IX.

⁷⁵ DUNIN-BORKOWSKI 1908. Kontynuacją tego opracowania była książka: KONARSKI 1958.

⁷⁶ Znaczna liczba określeń książęcych wynikała m.in. ze średniowiecznego systemu państwowego Świętego Cesarstwa Niemieckiego. Na przykład Kurfürst to książę elektor, tytuł przysługujący elektorom Świętego Cesarstwa Rzymskiego do chwili rozwiązania Cesarstwa w 1806 r.: Elektor Saksonii (Kurfürst von Sachsen), Książę Brunszwiku (Kurfürst von Braunschweig und Lüneburg). Tytuł Wielkiego Księcia (Großherzog) przysługiwał z kolei władcom niektórych państw niemieckich, np. Wielki Książę Badenii (Großherzog von Baden, tytuł przysługujący władcom Wielkiego Księstwa Badenii w latach 1806–1918), Wielki Książę Hesji (Großherzog von Hessen, tytuł przysługujący władcom Wielkiego Księstwa Hesji w latach 1815–1918). Kolejnym ważnym wyróżnikiem w hierarchii arystokracji niemieckiej były konsekwencje procesu mediatyzacji. W 1806 r. zlikwidowano większość drobnych państewek na terenie Związku Reńskiego i włączono je w obręb większych państw (por. KRASOWSKI, KRZYMOWSKI, SIKORSKA-DZIEGIELEWSKA, WALACHOWICZ 1994, s. 244). Dynastie panujące w zmediatyzowanych państwach zachowały swoje prawa, równe dynastiom aktualnie panującym. Wyjątkową pozycję mediatyzowanych rodów arystokratycznych podkreślano również w „Almanachach Gotajskich”, w których opisywano europejskie rody książęce, dzieląc je na trzy grupy: I. Genealogia rodów panujących Europy (Généalogie des Maisons souveraines d'Europe),

francuskim: książęta (Prince, Duc), markiz (Marquis), hrabia (Comte), wicehrabia (Vicomte), baron (Baron). W systemie brytyjskim: książę (Duke), markiz (Marquess), hrabia (Earl)⁷⁹, wicehrabia (Viscount), baron (Baron). Tytuł baroneta nie jest uznawany za tytuł arystokratyczny, lecz jedynie za tytuł szlachecki.

Pod pojęciem arystokracji rozumiem więc w niniejszym opracowaniu tę część społeczeństwa, wywodzącą się ze stanu szlacheckiego, która legitymuje się tytułami arystokratycznymi. Ponieważ w opracowaniu opisuję kolekcjonerów arystokratów z całej Europy, zaznaczam wyraźnie, że wymieniony przy nazwisku każdego z nich tytuł opiera się na informacjach podanych w *Almanachach Gotajskich*⁸⁰.

Należy również wskazać kilka specyficznych zjawisk w XIX-wiecznej Europie, związanych z funkcjonowaniem systemu tytułów arystokratycznych. Pierwszym jest istnienie wówczas tytułów dość wyjątkowych, przyznawanych na zasadzie primogenitury, a niedziedziczonych przez wszystkich członków rodu, jak w przypadku większości nominacji z rąk koronowanych głów Europy. Należały do nich tytuły przyznane przez papieży oraz przez Napoleona.

Posiadacze tytułów arystokratycznych, nadanych przez królów panujących w Europie, odnosili się z niechęcią do osób, które zostały wyróżnione tytułami papieskimi. Na przykład J. Dunin-Borkowski w swoim *Almanachu Błękitnym* nie uwzględnił tytułów papieskich, gdyż:

ten ostatni tytuł jest właściwie tylko najniższym stopniem uszlachcenia, nadawanym osobom nawet nie szlacheckiego pochodzenia, a tem samem dopiero przez to nobilitowanym. To też przez rządy panujące nie bywa uznawanym

II. Genealogia władców mediatyzowanych Niemiec (Généalogie des Seigneurs médiatisés d'Allmagne), III. Genealogia innych, niepanujących domów książęcych w Europie (Généalogie d'autres Maisons princières non-souveraines d'Europe).

⁷⁷ Niemiecki tytuł „Markgraf” odpowiada w systemie tytulatury „Markizowi”. Jednak część tytułów (należąca do elektorów Świętego Cesarstwa Niemieckiego) odpowiadała randze książęcej. Przykłady: Margrabia Brandenburgii (Markgraf von Brandenburg), Margrabia Badenu (Markgraf von Baden).

⁷⁸ Tytuł „Graf” jest hrabiowskim niemieckim tytułem arystokratycznym. Na terenie Świętego Cesarstwa Niemieckiego funkcjonowały jednak również tytuły (Pfalzgraf, Landgraf), które w hierarchii arystokratycznych tytułów swoją rangą odpowiadały tytułom książęcym, co wiązało się z tym, że ich posiadacze wchodzili w skład grona elektorów Świętego Cesarstwa Niemieckiego. Tytuły: Palatyn Reński (Pfalzgraf bei Rhein), Landgraf Hesji (Landgraf von Hessen-Kassel) odpowiadały rangą tytułom książęcym.

⁷⁹ Brytyjski tytuł „Earl” jest odpowiednikiem tytułu hrabiego na kontynencie (niemieckiego Graf, francuskiego Comte). W języku angielskim występuje również słowo „Count”, ale określa się nim obcokrajowców z tytułem hrabiowskim.

⁸⁰ ALMANACH DE GOTHA 1850–1920.

i tylko wolno go używać jako godność, czyli dystynkcję, poza właściwym nazwiskiem⁸¹.

Wielokrotnie co prawda zdarzało się, że papieże nadawali tytuł arystokratyczny szlachcicom, nie mniej jednak posiadacze takiego tytułu byli traktowani z rezerwą przez arystokrację rodową. Trzeba również zaznaczyć, że wśród arystokracji istniało przekonanie, że jeśli ktoś uzyskał tytuł papieski, to znaczy, że z jakiś przyczyn nie mógł uzyskać tytułu z rąk króla. We Francji z kolei istniał wyraźny podział między „starą” arystokracją z tytułami nadanymi przez królów i „nową” arystokracją, stworzoną przez Napoleona⁸².

Niechęć arystokracji ze „starymi” tytułami rodowymi, nadanymi przez królów, do obdarowanych w XIX wieku tytułami papieskimi bądź „napoleońskimi” jest warta zaznaczenia, dlatego – gdy piszę o konkretnym arystokracie – wskazuję fakt posiadania przez niego tytułu nadanego przez papieża lub cesarza Francuzów.

W XIX wieku panujący zaczęli również przyznawać tytuły arystokratyczne właścicielom znacznych fortun, bankierom, przemysłowcom, a więc najczęściej osobom spoza stanu szlacheckiego. Oficjalnie taki tytuł był tytułem uznanym, ale z punktu widzenia starej arystokracji rodowej, wywodzącej się ze stanu rycerskiego (szlacheckiego), posiadacze takich tytułów nie byli uważani za równorzędnych. Jeden z największych badaczy historii i życia arystokracji angielskiej, John V. Beckett, posłużył się dwoma cytatami dla wskazania, jak trudno było zaadaptować się wśród wysoko urodzonych tym, którzy nie wywodzili się ze stanu szlacheckiego, a otrzymali tytuł arystokratyczny. Beckett zacytował Daniela Defoe, który w XVIII wieku stwierdził, że dopiero trzecie pokolenie rodziny z takim „nowym” tytułem może być zaakceptowane w towarzystwie angielskiej arystokracji⁸³. Angielski autor powołał się również na Hippolyte’a Taine, który w drugiej połowie XIX wieku podawał, że drugie pokolenie „nowo utytułowanych” może zyskać szacunek elity⁸⁴. W związku z tym, w mojej pracy zaznaczam, gdy dany posiadacz tytułu nie pochodził ze stanu rycerskiego, a jego tytuł przez arystokrację rodową mógł być nie uznany, a przynajmniej traktowany z niechęcią.

Tematem pracy jest kolekcjonerstwo arystokracji związanej z Wielkopolską. Pod względem geograficznym jest to obszar Wielkiego Księstwa Poznańskiego, w granicach wyznaczonych na mocy ustaleń Kongresu Wiedeńskiego. Oficjalnie Księstwo istniało w latach 1815–1848. Następnie władze pruskie zmieniły nazwę ziem wchodzących w jego skład na Prowincję Poznańską

⁸¹ DUNIN-BORKOWSKI 1908, s. VI.

⁸² DAUMARD 1988, s. 80–83.

⁸³ Na podstawie: BECKETT 1986, s. 93.

⁸⁴ BECKETT 1986, s. 93.

(Provinz Posen), choć Polacy zamieszkujący te ziemie nadal używali nazwy Wielkie Księstwo Poznańskie bądź Poznańskie⁸⁵, zaś Prusacy Großherzogtum Posen. Posługując się terminem Wielkopolska lub Poznańskie, mam na myśli obszar geograficzny odpowiadający w drugiej połowie XIX wieku i na przełomie XIX i XX stulecia niemieckiej jednostce administracyjnej o nazwie „Prowincja Poznańska”.

Ramy chronologiczne opracowania wyznaczyłam dość ogólnie na przełomie XIX i XX wieku. Uczyniłam tak ze względu na charakter podjętego tematu. Tekst dotyczy kolekcjonerstwa przedstawicieli arystokracji, a więc pewnego zjawiska, które rozwijało się w ciągu dziesięcioleci i któremu nie można narzucić wyraźnych granic chronologicznych. Część z analizowanych przeze mnie kolekcji, tj. hr. Bnińskich, Seweryna Mielżyńskiego najprawdopodobniej zaczęła powstawać w latach 30. i 40. XIX wieku, ale ich ostateczne umiejscowienie i wyeksponowanie w pałacach arystokratów nastąpiło w latach 70. i 80. Podobnie początki kolekcjonerstwa małżonków Działyńskich sięgają lat 50. XIX stulecia, ale aranżacji swoich zbiorów podjęli się oni w Kórniku i Gołuchowie w latach 70. i 80. Z kolei kolekcja Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego zaczęła powstawać w latach 80., ale jej umieszczenie w budynku galerii nastąpiło w 1910 r. Rozpiętość chronologiczna jest więc wskazana ze względu na okresy działalności kolekcjonerskiej arystokratów. Określenie „przełom XIX i XX wieku” uzasadniam również tym, że ok. 1900 r. pięć analizowanych kolekcji istniało w Wielkopolsce pomimo śmierci niektórych z założycieli. Postarali się o to spadkobiercy kolekcjonerów, o czym więcej piszę w części II pracy.

Książka składa się z dwóch części. W pierwszej, zatytułowanej „Kolekcjonerzy – jednostki”, analizuję pięć wybranych kolekcji wielkopolskich. W drugiej części pt. „Kolekcjonerstwo arystokratów” opisuję zwyczaje, stan majątkowy, związki towarzyskie, aktywności życiowe i cele polskich arystokratów, związanych z Wielkopolską. Ponadto rozważam zagadnienie wyboru miejsca prezentowania kolekcji przez arystokratów w Europie, na ziemiach polskich i w Wielkopolsce. Tę część kończą przemyślenia o specyfice wyborów kolekcjonerów arystokratów.

Jak już wspomniano, omawiane kolekcje dotychczas zostały opracowane w różnym stopniu. Kolekcje gołuchowskie mają katalogi zbiorów, wydane jeszcze przez samą kolekcjonerkę Izabellę Działyńską. Galeria Rogalińska doczekała się szczegółowego ujęcia w formie katalogu z lat 90. XX wieku. Natomiast pozostałym zbiorom nie poświęcono dotąd porównywalnych opracowań. Dlatego zdecydowałam się dołączyć do opracowania cztery aneksy.

⁸⁵ Por. KARWOWSKI 1919, 1931.

Pierwszy aneks stanowi uzupełnienie i bazę dla analizy kolekcji Jana Działyńskiego w Kórniku. Jest to *Spis przedmiotów muzealnych*, sporządzony przez Jana Działyńskiego ok. 1878 r. Treść aneksu wiernie odpowiada rękopisowi, przechowywanemu w Bibliotece Kórnickiej.

Drugi aneks to spis dzieł sztuki ze zbiorów samostrzelskich, który uzupełnia analizę tych zbiorów. Bnińscy prawdopodobnie nigdy nie spisali obiektów znajdujących się w ich zbiorach. Dlatego aneks ten jest wyłącznie rekonstrukcją zbiorów mojego autorstwa, opartą na dokumentach znajdujących się dziś w Muzeum Lubelskim, które dotyczą włączenia dzieł sztuki z majątku Samostrzel do kolekcji muzealnej po II wojnie światowej.

Trzeci aneks to spis obrazów zbioru miłosławskiego, sporządzony przez Seweryna Mielżyńskiego w 1870 r. Treść aneksu odpowiada porządkowi spisywania obrazów, jaki przyjął kolekcjoner, choć z racji objętości pracy w aneksie podaję jedynie numerację dzieł, ich tytuły i autorów, a pomijam biogramy artystów, jakie sporządził Mielżyński. Rękopisy spisu w dwóch wersjach językowych przechowywane są w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Czwarty aneks stanowią drzewa genealogiczne pięciu rodów arystokratycznych: Czartoryskich, Działyńskich, Mielżyńskich, Bnińskich i Raczyńskich. Zaznaczam, że przedstawiono na nich wykazy przedstawicieli rodów od tych żyjących na przełomie XVIII i XIX w. do tych urodzonych przed 1945 r.

*

Podstawą niniejszej książki jest tekst mojej rozprawy doktorskiej. Ustalenia, które poczyniłam w toku pracy nad nią, przedstawiałam na różnych ogólnopolskich konferencjach. Część z wygłoszonych wystąpień, a także skrócone wersje zawartych w niniejszej książce wniosków, ukazały się drukiem⁸⁶.

Praca wymagała wielu kwerend w polskich i zagranicznych instytucjach archiwalnych i bibliotekach. Serdecznie dziękuję za życzliwość i pomoc pracownikom wszystkich instytucji, które odwiedziłam i w których zbierałam materiały. Wykonanie kwerend w znacznej mierze ułatwiły mi środki przyznane przez Narodowe Centrum Nauki w Krakowie w ramach realizacji mojego projektu badawczego oraz stypendia Fundacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na rok 2012, Miasta Poznania, Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu.

Dziękuję recenzentom mojej pracy, Panom Profesorom Krzysztofowi Pomianowi i Jarosławowi Jarzewiczowi za cenne i wnikliwe uwagi.

⁸⁶ Są to przede wszystkim teksty: KŁUDKIEWICZ 2014ac, 2016ab.

Szczególne podziękowania składam mojemu promotorowi Panu Profesorowi Tadeuszowi J. Żuchowskiemu za cierpliwość oraz krytyczne i słuszne komentarze, a także pomoc w finalizacji publikacji.

Dziękuję również mojej rodzinie i przyjaciołom. Specjalne słowa podziękowania należą się mojemu mężowi Tomaszowi Kozińskiemu i jego mamie Marii Kozińskiej – bez ich pomocy nie mogłabym napisać niniejszej pracy i jednocześnie sprostać obowiązkom młodej mamy.

**KOLEKCJONERZY –
JEDNOSTKI**

Kórnickie „muzeum” hr. Jana Działyńskiego

Jan hr. Działyński (1829–1880) był jedynym synem Tytusa hr. Działyńskiego (1796–1861) i Celestyny z Zamoyskich hr. Działyńskiej (1804–1883)¹. Pierwsze lata życia spędził z rodziną w majątku matki w Oleszycach w Galicji², gdzie nad jego nauką czuwali kolejni guwernerzy³. Dopiero po przeprowadzce do Kórnika rozpoczął regularną edukację w Gimnazjum Marii Magdaleny w Poznaniu⁴, by po zdaniu matury w 1849 r. kontynuować nauki początkowo w armii pruskiej, następnie w Paryżu⁵.

W stolicy Francji utrzymywał kontakty ze środowiskiem Polonii, skupionej wokół rodziny Czartoryskich i Hôtel Lambert, a w 1857 r. ożenił się z księżniczką Izabellą Czartoryską⁶. Po powrocie do kraju próbował zarzą-

¹ Biografię Jana Działyńskiego napisał Andrzej Mężyński (MĘŻYŃSKI 1987). Por. również informacje dotyczące życiorysu Jana Działyńskiego w: MĘŻYŃSKI 1988; GILLER 1881; MO-LIK 1974; oraz recenzję tej ostatniej: POTOCKI 1975.

² Za udział w powstaniu listopadowym majątki Tytusa Działyńskiego w Wielkopolsce (w tym Kórnik) zostały obłożone przez władze pruskie sekwestrem. Rodzina Działyńskich w owym czasie osiadła na dłużej w Oleszycach. Patriotyczną atmosferę panującą w domu Działyńskich opisuje w swoich wspomnieniach siostra Jana, Jadwiga z Działyńskich Zamoyska. Por. ZAMOYSKA 1961, s. 48–50, 78.

³ Pierwszym nauczycielem Jana Działyńskiego był Karol Lipiński. Por. MARCINIAK A., 1980b, s. 27.

⁴ Naukę w gimnazjum uzupełniały zajęcia z nauczycielami domowymi: od 1844 r. Ludwikiem Koenigiem i Janem Rymarkiewiczem. Por. KOSMAN 1978, s. 122–133 i s. 136.

⁵ Początkowo zamierzał wstąpić do dwuletniej szkoły artylerii i inżynierii w Metz. Sam zrezygnował z tych planów. Por. MĘŻYŃSKI 1987, s. 35. W tym czasie młody Działyński opracował również czteroletni plan działań edukacyjnych, w czasie których miał poświęcić swój czas na: bibliotekarstwo, księgarstwo i drukarnie; handel, comptoir i bankierstwo; gospodarstwo teoretyczne i praktyczne w Anglii i Ameryce oraz „pracę w domu nad dobrami”. Por. MĘŻYŃSKI 1976, s. 122.

⁶ Wyobraźnię biografów rozpalala kwestia nieudanego małżeństwa Izabelli i Jana Działyńskich, która sama w sobie nie doczekała się rzetelnego omówienia. W sposób obiektywny kilka



Il. 1. Jan Działyński

dzać zakupionym dla niego przez rodziców w 1853 r. majątkiem w Gołuchowie⁷, następnie folwarkiem w Januszewie⁸. Do śmierci ojca w 1861 r. jego siedzibą pozostawał Gołuchów, dokąd zwoził kupione zabytki, oraz rozpoczął remont popadającego w ruinę zamku. Następnie przeniósł się do odziedziczonego po ojcu Kórnika, którego urządzenie przerwało powstanie styczniowe⁹. Czynny udział w zrywie niepodległościowym Działyński przypłacił przymusowym wygnaniem. Lata 1864–1869 spędził na emigracji. Po powrocie osiadł w Kórniku, gdzie zajął się administrowaniem rodzinnym majątkiem¹⁰, a także działalnością edytorską¹¹, polityczną¹² oraz opieką nad biblioteką¹³ i kolekcjami.

Zakupami kolekcjonerskimi Jan Działyński zainteresował się już w młodości.

W czasie pobytu we Francji kupował książki¹⁴, a z jego korespondencji z ojcem wynika, że nieraz zwracał mu uwagę na wypatrzone w Paryżu dzieła sztuki¹⁵. Prawdopodobnie w trakcie podróży ulegał krótkim fascynacjom

wątków związanych z funkcjonowaniem związku hrabiostwa Działyńskich przedstawił: MĘŻYŃSKI 1982.

⁷ O tym jak nieudolnie zarządzał majątkiem gołuchowskim Jan Działyński pisał A. Mężyński. Por. MĘŻYŃSKI 2004.

⁸ MĘŻYŃSKI 1987, s. 46.

⁹ Por. również JAJOR 1980.

¹⁰ Por. MĘŻYŃSKI 1987. Politykę finansową Jana Działyńskiego opisał również: POTOCKI 1976.

¹¹ MĘŻYŃSKI 1978; MARCINIAK A. 1980a.

¹² GROT 1980.

¹³ MĘŻYŃSKI 1976.

¹⁴ Pisał do ojca: „Nabyłem śliczne zbiory najrzadszych emigracyjnych książek, z których samych broszur posiadam kilkaset”. Por. MĘŻYŃSKI 1987, s. 38.

¹⁵ Przykładowo w liście z 29 września 1852 r. pisał do ojca: „Jest w Paryżu do nabycia śliczna fuzja z herbami polskimi orłem i pogonią, a w środku herbem saskim za 370 franków, śliczny dziwer cały srebrem skutą za dawniej widać grubo pozłacany – właściciel utrzymuje, że to po królu Michale, ale to fałsz bo herb saski, niepodobny wcale do herbu Michała W. Jest też statuetka z brązu jakiegoś księcia polskiego w kształcie amorka z hełmem polskim i w zbroi polskiej za 90 do 120 fr. Do kupna nie namawiam bynajmniej bo się zanadto boję wyrzutów donoszą tylko jako o ciekawości, znacznej taniości i wartości zarazem”. BK 07330, k. 212.

sztuką różnych regionów czy kultur¹⁶. Jak sam stwierdzał, „[odziedziczył] zmysł do historycznych pamiątek i zabytków sztuki w kolebce”¹⁷, a jego pierwsze zakupy dzieł sztuki (części uzbrojenia, pasy słuckie) konsultowane były z ojcem¹⁸. Część owych przedmiotów wzbogaciła rodzinną kolekcję, rozbudowywaną i przechowywaną przez Tytusa Działyńskiego w Kórniku, część zaś młody Działyński sprowadzał do Gołuchowa.

Zakupiony przez rodziców dla młodego hrabiego majątek w Gołuchowie jest bardzo znaczącym elementem w analizie kolekcjonerstwa Jana Działyńskiego. Początkowo Jan zamierzał stworzyć w Gołuchowie własną, samodzielną siedzibę wiejską, złożoną z folwarku, zamku, ogrodu i parku, którą projektował upiększać zgodnie z osobistym gustem. Z jego listów wynika, że Gołuchów był dla niego próbą oderwania się od rodowego Kórnika¹⁹, urządzonego według konceptu ojca, gdzie każdy detal kamieniarki obmyślany był przez rodzica, niepozostawiającego wolnego miejsca na sugestie innych. Jan, w odpowiedzi na ojcowską propozycję zamieszkania po ślubie w Kórniku, napisał:

Niezawodnie nie uważałbym Kórnika ani za zanadto małe, ani brzydkie, ani niemiłe czy niestosowne mieszkanie dla mnie i żony, gdybym się miał ożenić, ale wolałbym Kórnik zostawić Papie, a sam mieszkać gdzieś, gdzie by jeszcze dużo pozostawało do zrobienia i gdzieżbym nie postępował po [zarządcy] Panu Stasińskim w gospodarstwie, a po Papie w budowaniu, meblowaniu i urządzaniu domu²⁰.

Natomiast o jego wyobrażeniu zbiorów, jakie powinny znaleźć się w domostwie, świadczy fragment z listu do siostry: „Powinnabyś się szczerze wziąć do tego, żeby poruszyć ziemię i niebo dla zbrojowni, biblioteki i zbiorów numizmatycznych Gołuchowa”²¹. Tworząc swój Gołuchów, Jan Działyński ko-

¹⁶ Zwiedzając Bretanię, napisał do przyjaciela: „Spodziewam się, że tak złego o mnie nie masz wyobrażenia, żeby myśleć, iż żadnych z sobą ciekawości nie wiozę cóż tą razą druidyczne, a nie polskie, tem większy wstyd dla mnie a tryumf dla... krytyka”. List Jana Działyńskiego do Juliana Klaczki z Nantes z 4 września 1852 r. BK 07356, k. 429.

¹⁷ BK 07356, k. 429.

¹⁸ Wskazuje na to korespondencja dwóch ostatnich Działyńskich w latach 50. Por. List Tytusa Działyńskiego do syna z sierpnia 1852 r. BK 07338, k. 92; List Jana Działyńskiego do ojca z 2 lipca 1856 r. BK 07330, k. 245; List Jana Działyńskiego do ojca, pisany ze Lwowa, z lutego 1860 r. BK 07330, k. 264; List Tytusa Działyńskiego do syna z 21 lutego 1860 r., BK 07338, k. 172.

¹⁹ Zaznaczyć należy, że od momentu zamieszkania w Gołuchowie, Jan niechętnie i bardzo rzadko odwiedzał rodzinny Kórnik. Czas dzielił między Gołuchów i Paryż.

²⁰ List Jana Działyńskiego do ojca z 1853 r. BK 07330, k. 218.

²¹ List Jana Działyńskiego do przebywającej w Stambule siostry Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej, niedatowany, najprawdopodobniej z lutego 1855 r., BK 07601, k. 195.

piował wzorzec Kórnika swojego ojca, w którym ten ostatni szczególnie rozwijał swoje upodobania do zbierania zabytkowego uzbrojenia, książek i numizmatów.

Początki kolekcjonerstwa Jana Działyńskiego wykazywały więc chęć nadsładowania ojcowskich upodobań²². Tytus Działyński zgromadził w Kórniku m.in. bogaty księgozbiór²³, zbiór militariów²⁴ i monet²⁵. Zakupywał również pasy kontuszowe i zabytki złotnictwa²⁶. Jego celem było gromadzenie zabytków związanych z historią Polski²⁷. Podobnie zaczął postępować jego syn po uzyskaniu upragnionej niezależności majątkowej i objęciu we władanie własnego majątku²⁸.

W przywołanym powyżej liście do siostry, hrabia pisał także:

W Gołuchowie pokazały się ogniki – starzy mówią, że to pieniądze się czyszczą czy palą – są więc skarby! Urny już znajdowałem, a Gołuchów dawniej należał do Podskarbiego Koronnego Rafała Leszczyńskiego, przełożonego nad mennicą i w jednej komórce znaleziono instrumenta mennicze. Zakładając winnicę może znajdziemy coś ciekawego – ale ważniejszą mam prośbę do Ciebie. Niepodobna rzecz, żeby w Stambule nie znajdowały się starożytności polskie. Stare dukaty u złotników, pałasze, zbroje [...]. Możebyś mogła wykupić oryginalne listy królów polskich do Sułtanów albo ciekawe manuskrypta dotyczące się Polski – pasów słuckich i innych musi być bardzo wiele, Żydzi jeszcze dziś do Chin sprzedają polskie pasy. Na monetach polskich znajdziesz zapewne stempel maleńki wschodni jaki ale i to ciekawość²⁹.

W odpowiedzi zaś na list siostry, która donosiła o dotychczasowym braku rezultatów w poszukiwaniach starożytności, pisał: „Bardzo żałuję, że nie masz

²² W literaturze funkcjonuje również pogląd o trudnych i skomplikowanych relacjach między ojcem a synem. Por. MEŻYŃSKI 1980. Inaczej na ich relacje spoglądali: POTOCKI 1980; BAŃKIEWICZ 2007.

²³ Por. MARCINIAK R. 1976; MARCINIAK R., MEŻYŃSKI 1977.

²⁴ Na temat kórnickich militariów por.: WOJEWODZIANKA 1968; oraz nowsza publikacja z uaktualnieniami: DOLCZEWSKA, DOLCZEWSKI 2007.

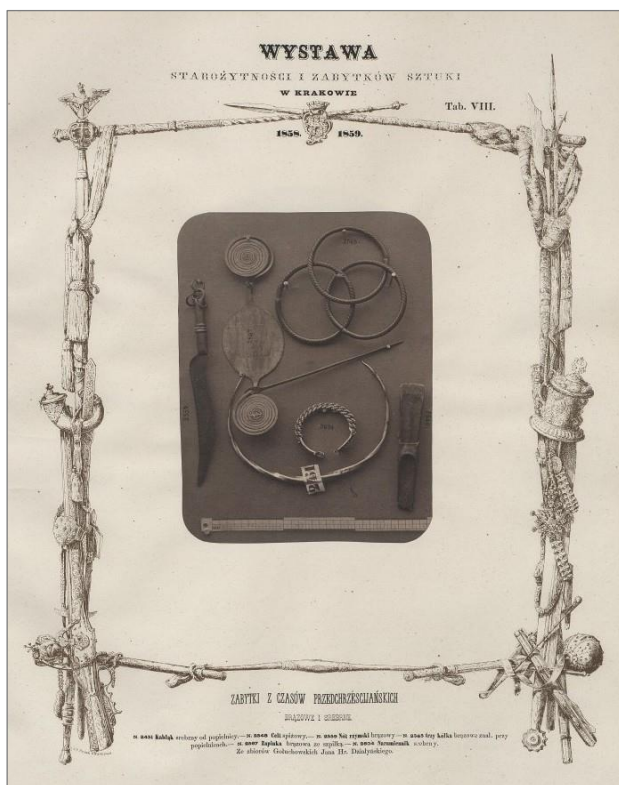
²⁵ GIBASIEWICZ 1968.

²⁶ DOLCZEWSKA 1974, 1976, 1979; GIBASIEWICZ 1959.

²⁷ Na temat kolekcjonerstwa Tytusa Działyńskiego i jego nawiązań do idei zbiorów puławskich: POTOCKI 2001; KAŹMIERCZAK 1980; NAGANOWSKI 1981a, 1982; LABUDA 2006, 2007.

²⁸ O czym wspominał również w korespondencji z ojcem. Por. cytat: „Papa się śmiać będzie ze mnie, a jednak gdybym miałym podwójną pensję nie więcej byłbym te najsławniejsze nabył zbiory i byłbym sobie także inne zrobił przez to, żebym się mógł i Pani jakiejś pokazać, ale tak teraz przedstawić się jako dobry chłopiec cichy i spokojny i na mocy tego umizgać się to bardzo smutne. Kiedyż ja coś zrobię dla własnej jakiej takiej i sławy i dla kraju” z listu Jana Działyńskiego do ojca z 2 lipca 1856 r. BK 07330, k. 245.

²⁹ List Jana Działyńskiego do przebywającej w Stambule siostry Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej, niedatowany, najprawdopodobniej z lutego 1855 r., BK 07601, k. 195.



Il. 2. Karta z albumu krakowskiej Wystawy Starożytności i zabytków sztuki, 1858/1859 r.
„Ze zbiorów gołuchowskich Jana Hr. Działyńskiego”

nikogo przy sobie, któryby się znał na pieniążkach polskich, na szablach, na zbrojach, na pasach, na makatach, na rękopisach, książkach itd.”³⁰

Na ile te ambitne założenia zostały urzeczywistnione? Odpowiedzi po części dostarcza nam album fotograficzny z krakowskiej Wystawy Starożytności 1858/1859 r. Działyńscy zaprezentowali tam swoje zbiory jako osobne kolekcje – kórnicką i gołuchowską. Część Jana opatrzona była podpisem: „Ze zbiorów gołuchowskich Jana Hr. Działyńskiego” (il. 2)³¹.

W wykonanym w pracowni Karola Beyera albumie wystawowym³² znalazły się 42 obiekty własności Jana, podczas gdy łącznie obiektów wysłanych

³⁰ List Jana Działyńskiego do siostry Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej z 4 marca 1855 r., BK 07601, k. 196-197.

³¹ MEŻYŃSKI 1987, s. 61.

³² Jedynych informacji katalogowych z tej wystawy dostarcza KATALOG WYSTAWY 1859. Zawarta w nim jednak notatka została sporządzona na początku grudnia 1858 r., pod-

przez Działyńskich było 185³³. W skład gołuchowskiego zbioru wchodziły wyroby złotnicze (wypożyczone zresztą przez Tytusa) oraz wyniki archeologicznych wykopalisk Jana³⁴.

Archeologia była pasją młodego Działyńskiego od wczesnej młodości. Jej wyrazem stał się gołuchowski zbiór zabytków archeologicznych³⁵. Drugim skonstruowanym w Gołuchowie zbiorem był – noszący znamiona rywalizacji z wysokiej klasy numizmatyczną kolekcją ojca – zbiór monet i medali, który zaginął w czasie sekwestru po powstaniu styczniowym³⁶.

Owe zbiory Jan rozbudowywał do 1861 r. Kiedy zmarł ojciec, syn na mocy testamentu odziedziczył majątek kórnicki. Jesienią tego roku Jan Działyński przewiózł do Kórniku „rzeczy starożytne”, których spis wskazuje, że oprócz przedmiotów o charakterze użytkowym (zastawa i srebra stołowe), w Gołuchowie znajdowały się również zabytki złotnictwa i militaria³⁷. Urządzanie się nowego właściciela w Kórniku przerwały wydarzenia związane z powstaniem styczniowym. Czynne zaangażowanie Jana Działyńskiego w działalność konspiracyjną skutkowało przymusową emigracją i opuszczeniem Wielkopolski na okres kilku lat. Większość tego czasu Działyński spędził z żoną w Hôtel Lambert. Pobyt w Paryżu zaowocował m.in. poświęce-

czas gdy zbiory Działyńskich dołączono do wystawy dopiero pod koniec grudnia tego roku. Miarodajnych danych dostarcza więc wyłącznie wymieniony powyżej: BEYER 1859.

³³ Przy wysyłce i odbiorze sporządzano spis łączny eksponatów wysłanych przez Działyńskich, por. spis z 13 grudnia 1858 r., BK 07442, k. 187–192.

³⁴ MEŻYŃSKI 1987, s. 61.

³⁵ Wykopane na terenie Gołuchowa zabytki stanowiły początkowo trzon archeologicznej kolekcji, którą w 1857 r. Działyński znacznie powiększył. Pozyskał wówczas za ok. 400 talarów części kolekcji Wojciecha Konewki z Greifswaldu – prawdopodobnie ok. 70 zabytków, przeważnie kamiennych i brązowych narzędzi oraz broni z Pomorza i Rugii. Dopełniły one zróżnicowany materiał zabytkowy pochodzący z odkrywek gołuchowskich. Obok materiałów kultury łużyckiej (głównie ceramika), występują w nim również zabytki z okresu wpływów rzymskich i z wczesnego średniowiecza. W całości zbiór archeologicznych zabytków Jana Działyńskiego liczył wówczas około 100 egzemplarzy. Por. FOGEL 1970, s. 252; 1977.

³⁶ Jan pisał do siostry Jadwigi: „Założyłem zbiór numizmatyczny polski i bardzo mi się poszczęściło, bom nabył dwa wory wykopane starych pieniędzy polskich z czasów od Kazimierza Wielkiego aż do Zygmunta Augusta razem ze 20 funtów” (List Jana Działyńskiego do Jadwigi Zamoyskiej z kwietnia 1855 r. BK 07601, k. 194). Nie można szczegółowo określić składu tego pierwszego samodzielnego przedsięwzięcia kolekcjonerskiego, jakiego podjął się Jan. Jedynie informacje, jakie zachowały się na ten temat, wskazują na wartość kolekcji wycenianą przez właściciela na 30 000 talarów. Por. GIBASIEWICZ 1968, s. 553. Zainteresowanie numizmatyką z czasem osłabło, ale jego wiedza w tym zakresie była rozległa. W zakupach monet i medali polegał na nim szwagier Władysław Czartoryski. Por. List W. Czartoryskiego do J. Działyńskiego z 2 września 1867 r., BK 07341, k. 78–79.

³⁷ Por. „Spis rzeczy starożytnych zabranych z zamku gołuchowskiego w dniu 28-go września 1861 do zamku kórnickiego”, BK 07469, k. 54–57.

niem się nowej kolekcjonerskiej pasji – zbieraniu zabytków sztuki starożytnej. W ciągu zaledwie kilku lat (1865–1868) Jan Działyński zgromadził wysokiej klasy kolekcję co najmniej 100 naczyń antycznych³⁸.

Zakupy antycznych zabytków łączyły się z podróżami do Italii. Pierwszą wyprawę do Włoch Jan odbył wiosną 1865 r. i niewiele o niej wiadomo³⁹. W czasie kolejnej, późną jesienią 1867 r., odwiedził Rzym, Neapol i Nole, co poprzedziły kontakty z włoskimi handlarzami i pośrednikami. Do grona jego współpracowników w poszukiwaniu antycznych waz na terenie Włoch należeli: Giuseppe Mele z Neapolu oraz Andrea Castellani i Stefano Doria, przedstawiciele spółki „Doria-Galozzi-Castellani”. Znajomość z Andream Castellanim Działyński zawarł przed przyjazdem do Włoch⁴⁰. Z kolei Giuseppe Mele kierował opłacanymi przez Działyńskiego pracami wykopaliskowymi niedaleko Noli⁴¹. Za jego pośrednictwem Jan kupował w Italii antyczne naczynia, marmury (rzeźby, sarkofagi, urny) oraz szkła (naczynia szklane).

Ze skąpych wypowiedzi samego Jana na temat jego zainteresowań artystycznych wyłania się obraz kolekcjonera, który starał się zapoznać z wiedzą

³⁸ Liczbę tę można zakładać jedynie w przybliżeniu na podstawie katalogu autorstwa J. de Witte. Autor katalogu opisuje 157 naczyń z tzw. kolekcji gołuchowskiej, z czego z pewnością 41 obiektów nabył Jan; co do 62 – nie podaje informacji. Na aukcjach zakupiono 54 obiekty, a nabywcą mógł być zarówno Jan, jak i jego żona Izabella. Por. WITTE 1886.

³⁹ Por. MEŻYŃSKI 1987, s. 151. Autor wskazuje, że informację o dacie tej podróży przytoczył w swoim katalogu kolekcji Jana Działyńskiego J. de Witte i następnie była ona powtarzana w literaturze.

⁴⁰ W liście do żony z października 1867 r. pisał: „Byłem u Castellaniego Rzymskiego, nie poznał mnie”. Por. List J. Działyńskiego do I. Działyńskiej, z października 1867 r. z Rzymu, BCz 7405 II. Castellani w 1865 r. sprowadził do Paryża kolekcję naczyń, wykopanych w Capui, a w zapiskach Działyńskich zachowały się opisy naczyń wystawionych na sprzedaż przez Castellaniego w 1866 r. w Paryżu, AMNP, Zespół gołuchowski, sygn. 2797, k. 68–87. Jan Działyński zajmował się amatorsko wykopaliskami w wielu miejscach, które odwiedzał. Przykładowo, bawiąc w Aix w 1868 r., pisał do żony: „Łowiłem znowu raz w jeziorze starożytności, natrafiłem na jakąś kawiarnię lakusków, bo mnóstwo było żołądź palonej, prosa tłoczonego, grochu, fasoli, zboża, wszystko spalone. Znalazłem długi nóż brązowy i siedem bardzo drobnych sztuczek rozmaitego kształtu z brązu. Pan Profesor L. Rabut z Chambéry, który zna Władzia i zwiedził Hotel Lambert, przyjechał odwiedzić mnie i zobaczyć, com znalazł. Jadę jutro w środę do Chambéry oglądać jego zbiór i miejscowe muzeum”. List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z 22 lipca 1868 r., BCz 7405 II.

⁴¹ Umowę dotyczącą pozwolenia na wykopaliska Działyński podpisał z właścicielem gruntu 16 grudnia 1867 r. (MEŻYŃSKI 1987, s. 152), ale kontakty z Mele zawiązał na pewno wcześniej. Pierwszy zachowany list od Włocha pochodzi z 10 listopada 1867 r. Autor wspomina spotkanie z Działyńskim w Neapolu, z czego wynikałoby, że znajomość zawarli podczas pierwszej wizyty Jana w Italii, BK 07471, k. 17. G. Mele nie był wyłącznie pośrednikiem Jana. Jak można wnioskować z jego listu z 23 września 1869 r., dokonywał zakupów dla panny Rousset (czyli *de facto* dla Izabelli Czartoryskiej, albo Władysława Czartoryskiego), BK 07471, k. 34–35.

artystyczną⁴², jak i praktycznymi aspektami zakupu antyków⁴³. W trakcie konstruowania swojej kolekcji kontaktował się również ze znawcami sztuki starożytnej, takimi jak: François Lenormant⁴⁴, Jean de Witte⁴⁵ i Henri de Longpérier. Należeli oni wówczas do grona najwybitniejszych archeologów i znawców sztuki antycznej w Paryżu.

J. de Witte (1808–1889), 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).

F. Lenormant (1837–1883) kontynuował współpracę, zapoczątkowaną przez ojca, z J. de Witte⁴⁶. W 1875 r. wspólnie ufundowali „Gazette archéologique: recueil de Monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique”. F. Lenormant w 1874 r. został profesorem archeologii przy Bibliotece Narodowej, publikując jednocześnie liczne prace naukowe z zakresu archeologii i starożytnej numizmatyki⁴⁷.

Z kolei Henri Adrien Prevost de Longpérier (1816–1882) był autorem pierwszej, wydanej w 1868 r. publikacji na temat zbioru Działyńskiego⁴⁸. Jako kustosz działu starożytności i rzeźby w Luwrze, numizmatyk i znawca antyku, od 1847 r. rozbudowywał kolekcję archeologiczną głównego muzeum Francji⁴⁹ i sporządzał na bieżąco katalogi jego zbiorów⁵⁰. Trudno ocenić, czy kolekcjoner zamierzał zatrudnić tego wyjątkowego w ówczesnym świecie muzealniczym znawcę do napisania pełnego katalogu swoich zbiorów. O właś-

⁴² Por. notatka Jana, w której dokonuje on krótkiego wypisu z typologii waz antycznych, notując w ośmiu punktach rodzaje naczyń antycznych, BK 07472, k. 36.

⁴³ W jednej ze swoich notatek Jan zapisał: „– zbierać adresa zbieraczy w okolicach Bonity, Mirabelli, Benewentu, – co jest w Cumae? Czy warto? Tylko przedmioty znakomite; – dowiadywać się o pochodzeniu każdej rzeczy, gdzie znaleziona; – tylko z gwarancją kupować, że jeżeli fałszywe odbiorą; – Bronzowy wazon widział przed 3ma laty Minervini – jest fałszywy”, BK 07471, k. 81.

⁴⁴ List F. Lenormant do J. Działyńskiego z 31 sierpnia 1866 r., BK 07442, k. 181–182.

⁴⁵ Listy J. de Witte do J. Działyńskiego z 1866 r., BK 07356, k. 1158–1159.

⁴⁶ Por. WITTE 1887.

⁴⁷ Do najważniejszych należą: wydane w 7 tomach *Chefs-d'oeuvres de l'art antique* (LENORMANT 1867–1868); *La monnaie dans l'antiquité* (LENORMANT 1878–1879); *La Grande Grèce*, (LENORMANT 1881–1884) oraz liczne artykuły we wspomnianej „Gazette archéologique”.

⁴⁸ LONGPÉRIER 1868b.

⁴⁹ Por. CAUBET 2009; MIQUEL 1987, s. 79; WITTE 1885.

⁵⁰ Najważniejsze publikacje autora: *Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités assyriennes au Louvre* (LONGPÉRIER 1848); *Choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en Orient et en Occident*, (LONGPÉRIER 1867–1874); *Notice des bronzes antiques exposés dans la galerie du musée impérial du Louvre*, (LONGPÉRIER 1868a) oraz dzieła zebrane w 7 tomach przez G. Schlumbergera i wydane w latach 1883–1887.

ciwe opracowanie naukowe zbioru Działyńskiego zadbała bowiem dopiero Izabella z Czartoryskich Działyńska⁵¹, która przejęła kolekcję męża oraz majątek gołuchowski w zamian za pożyczone w czasie emigracji fundusze⁵².

Czas spędzony na zachodzie Europy sprzyjał również obserwacjom praktyk wystawienniczych w Paryżu. Warte podkreślenia są przede wszystkim doświadczenia Jana Działyńskiego z wystaw powszechnych drugiej połowy XIX wieku, w których brał udział zarówno w charakterze widza⁵³, jak i uczestnika⁵⁴. Zwiedzał kolejne z organizowanych w Londynie i Paryżu wystaw, a także wystawiał swoje zbiory na paryskich Wystawach Powszechnych w 1867 i 1878 r.⁵⁵

⁵¹ W trakcie prac nad wydaniem katalogu kolekcji waz greckich, autor Jean de Witte korespondował z nową właścicielką Izabellą Działyńską w sprawie tytułu. Planowali uczcić wkład Jana Działyńskiego w powstanie kolekcji, tytułując tom *Antiquités de la Collection du Comte Działyński d'écrites par J.W.* List J. de Witte do I. Działyńskiej z 29 marca 1882, AMNP, sygn. 2797, k. 1–2.

⁵² Szacunkowe obliczenia wskazują, że na swoją działalność kolekcjonerską w tym krótkim czasie Jan wydał 100 tys. franków. Na początku 1867 r. Izabella pożyczyła mężowi 220 tys. franków, i to dzięki tej sumie Jan dysponował na emigracji całkiem sporymi finansami. Obliczeń na podstawie rachunków dokonał MEŻYŃSKI 1987, s. 155. S. K. Potocki wskazał, że na majątku Jana zahipotekowana była suma miliona talarów na rzecz żony i na podstawie tego zapisu Izabella pożyczala mężowi duże sumy. POTOCKI 1976, s. 28.

⁵³ W 1851 r. zwiedził z ojcem Wystawę Powszechną w Londynie, w 1855 r. oglądał Wystawę Powszechną w Paryżu. Por. MEŻYŃSKI 1987, s. 35. Pierwsza wystawa w Londynie w 1851 r. poświęcona była wyłącznie wyrobom przemysłowym, ale pewne praktyki ekspozycyjne, które można było wówczas zaobserwować, kontynuowano w kolejnych latach. Dział Sztuk Pięknych pojawił się na paryskiej wystawie w 1855 r., a w 1867 r. po raz pierwszy zapewniono wystawcom możliwość pokazania zabytków własnej ojczyzny w dziale „Galeria historii pracy i zabytków historycznych”.

⁵⁴ Por. NAGANOWSKI 1981b. Na temat udziału J. Działyńskiego i innych polskich kolekcjonerów w wystawach paryskich por. również ROSSET 2006.

⁵⁵ Działyński własnoręcznie rozmiścił swoje zbiory na ekspozycji w Pałacu Trocadéro. Jego zaangażowanie w paryskie przedsięwzięcie, na którym zresztą po raz pierwszy samodzielnie mógł pokazać zbiory kórnickie, jest dobrze udokumentowane. Korespondent „Dziennika Poznańskiego” donosił, zwiedzając ekspozycję: „Szczęśliwym trafem hrabia Działyński był właśnie w sali, zajmując się ostatecznem jej urządzeniem”. Por. [ANONIM] 1878. Opuściwszy Paryż, jak wynika z korespondencji, Jan Działyński nadal czuwał nad ekspozycją swoich zbiorów, co potwierdzają listy pisane do żony. Jan drobniawo opisuje małżonce: „Co do wystawy i Pisaniego proszę mu polecić, żeby szarawary oddał od zbroi, które ma u siebie i żeby je przymocował na zbroi, do której należą, to jest przy pancerzu z हुसेк wkoło, a kolczudze w środku. Wyrażę się jaśniej. Chodzi, aby szarawary się dostały do odpowiedniej zbroi. Otóż zważywszy na to z czego są zrobione będzie można najlepiej tak dobrać. Druciane roboty do druczanych przyłączając najrozsądniej się postąpi. [...]” List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z lipca 1878 r., BCz 7406 II. W innym liście donosił: „znowu zawiesić 3ci Maja jeżeli zdjęty. W ogóle dać naprawić i zawiesić. Kazać dwie blachy po obu stronach obrazu 3go Maja na nowo przybić i do niego przybliżyć. Bo te ołowiane czy cynowe blachy zawsze zupełnie źle były przy-

Na Wystawie w 1867 r. Działyński własnoręcznie organizował ekspozycję zbiorów antycznych własnych i małżonki. W niedatowanym liście do Izabelli pisał:

Dziś od śniadania układałem wazon-y greckie. Jutro rano układać będę od rana samego. Rozpakowałem wszystko i ustawiłem tymczasowo w naszych szafach. Dodano nam jedną witrynę dużą, ale jakoś poradzić sobie potrafimy. Nic nie ma słuczonego tylko od dwóch ateńskich wazonów odkleiły się szyjki przylepione, które znowu przykleimy. Dziś skończyłem układać wazon-y i szkła, których będzie dużo i znacznie więcej jak to, co Longpérier młody wybrał, bo samych szkieł narachowałem coś przeszło 100, na co on nie zwracał uwagi⁵⁶.

Szczególnie istotna była współpraca z H. de Longpérierem i obserwowanie jego pomysłów ekspozycyjnych, w których kładł on nacisk na przejrzysty sposób prezentowania zabytków i naukowe podejście do eksponowanej materii. Kustosz Luwru koordynował również aranżację sal pałacu Trocadéro w czasie kolejnej paryskiej Wystawy w 1878 r.⁵⁷

Nie ulega więc wątpliwości, że kilkuletni okres emigracji pozwolił Janowi Działyńskiemu zapoznać się z paryskim światem zbieraczy i rządzącymi nim prawami. Kontakty ze znawcami, naukowe podejście do zbiorów, dbałość o profesjonalną opiekę nad dziełami sztuki, dążenie do rozpropagowania wiedzy na ich temat za sprawą artykułów i katalogów pisanych przez najlepszych znawców oraz udział w wystawach znamionowały kolekcjonerstwo zachodnie drugiej połowy XIX wieku. Konstruuując swoją kolekcję waz antycznych, Działyński postępował zgodnie z tymi praktykami, ponieważ nawiązywał kontakty ze znawcami i powierzał im naukowy opis swojego zbioru, eksponując go na wystawie.

Powyżej krótko scharakteryzowano pierwsze kolekcjonerskie działania Jana Działyńskiego, czyli zbiory zebrane w Gołuchowie przed 1861 r. oraz powstałą w czasie emigracji kolekcję dzieł sztuki antycznej. I choć żaden z tych zbiorów nie przetrwał długo w rękach twórcy, to niewątpliwie stanowiły one odzwierciedlenie jego zainteresowań i osobistych doświadczeń na rynku sztuki i w świecie zbieraczy.

Natomiast z chwilą powrotu do Kórniku w 1870 r. Jan Działyński obejmował schedę po – ogólnie znanym i uznawanym za wybitnego – rodzicu⁵⁸.

bite. Zakrywa część jednej, obraz zawieszony na lewo i jest to po prostu świństwo wystawy i mędrców urządzających ją”. List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z lipca 1878 r., BCz 7406 II.

⁵⁶ List Jana Działyńskiego do Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, b. d., BK 07339, k. 237.

⁵⁷ LIESVILLE 1879, s. 3–4.

⁵⁸ Informacje na temat Tytusa Działyńskiego i jego działalności na terenie Wielkopolski: BODNIAK 1929; KOSMANOWIE 1978; NOWAK Z. 1996; WYSOCKA 2001; POTOCKI, WYSOCKA 2002; BĄTKIEWICZ 2011a.

Tytus Działyński nie tylko wybudował zamek (il. 3), ale także wyposażył go w księgozbiór i kolekcje artystyczne⁵⁹. Należy podkreślić, że zbiory archeologiczne i numizmatyczne w Gołuchowie oraz paryska kolekcja waz antycznych były samodzielnymi pomysłami Jana Działyńskiego, ale powrót do kórnickiego zamku pod względem kolekcjonerskim wiązał się z nieuchronnym stąpieniem po ojcowskich śladach. W związku z powyższym należy wyraźnie zaznaczyć, że choć Jan Działyński w 1861 r. odziedziczył bibliotekę i zbiory dzieł sztuki oraz pamiątek historycznych, to nie Tytus, ale Jan samodzielnie przeznaczył jedną z sal kórnickiego zamku na muzeum⁶⁰, jako pierwszy właściciel zbiorów udostępnił je publiczności⁶¹ i był pomysłodawcą ich ekspozycji.



Il. 3. Zamek w Kórniku, 1913

⁵⁹ W kwestii architektury zamku, jego wnętrza oraz interpretacji dekoracji zaprojektowanej przez Tytusa Działyńskiego por. KĄSINOWSKA 1998; KAŻMIERCZAK 1976, 1980; WHELAN 1986, SKURATOWICZ 1980, 1981; OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1975, s. 74–78; ŻYGULSKI JUN. 1967.

⁶⁰ W korespondencji Jan Działyński używał określenia „muzeum kórnickie” w odniesieniu do swoich zbiorów. Przykładowo por. List z października 1871 r. do Józefa Rustejki, BK 07449, k. 80; List z ok. 1872 r. do J. Rustejki, BK 07449, k. 158–159.

⁶¹ Zbiory udostępnione były jedynie rodzinie i zaproszonym gościom, których oprowadzał po muzeum sam gospodarz. Por. NAGANOWSKI 1982, s. 146.

Jan dokonał również zakupów, które można określić mianem kontynuacji nabytków ojcowskich. Zbiór złotnictwa i pasów kontuszowych wzbogacił o kilka pojedynczych okazów⁶², a zgromadzony przez Tytusa zbiór uzbrojenia z XVII i początku XVIII wieku znacznie poszerzył o kilkadziesiąt egzemplarzy, zwłaszcza broni białej⁶³. Należy również wspomnieć, że Jan Działyński powiększył skromny zbiór grafiki Tytusa. Jednakże ta kolekcja niezinventaryzowana, a nawet nieposegregowana, przetrzymywana była w kórnickiej bibliotece i w ogóle nieudostępniana⁶⁴.

Poza poszerzeniem kolekcji ojcowskich, Jan dokonał przede wszystkim ich rozmieszczenia w odpowiednim, służącym ku temu pomieszczeniu. Na ten cel wybrał Salę Mauretańską⁶⁵. Kiedy przejmował zamek kórnicki w 1861 r., w miejscu przyszłej sali były dwie autonomiczne przestrzenie. Pierwszą, zbliżoną do kwadratu, obiegała z trzech stron galeryjka, wzniesiona na słupach i arkadach o mauretańskich formach i zabezpieczona od zewnątrz ażurową balustradą, dostępna od dołu sali poprzez kręte żeliwne schodki. Ściany pod galeryjką obudowano wysokimi szafami z półkami ustawionymi na głębszych szafkach-postumentach, kryjących w sobie również półki. Regały te, jak i zapewne podobne szafy stojące powyżej na galeryjce, służyć miały przechowywaniu książek⁶⁶. Druga część sali, nieco węższa a dłuższa, była od pierwszej oddzielona kolumnadą, podtrzymującą przylegającą od tej strony część galeryjki. W tej części górne partie ścian ozdobione zostały herbami dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Korony, Litwy i terytoriów do nich należących lub od nich uzależnionych.

⁶² DOLCZEWSKA 2004a, s. 81. Autorka wymienia: tzw. srebra kościańskie (dwa norymberskie dzbany z końca XV wieku służące jako ampułki, kielich późnogotycki z pateną z pocz. XVI wieku, 10 łyżek z apostołami z przełomu XVI i XVII wieku), których nabycie było w zasadzie finalizacją transakcji, podjętych przez Tytusa Działyńskiego, a sam Jan planował je pierwotnie ofiarować żonie, która odmówiła przyjęcia prezentu (List Jana z maja 1861 r., BCz 7403 II i odpowiedź Izabelli, BCz 7483 II); łyżkę i widelec z serwisu Napoleona I oraz dwa pasy słuckie.

⁶³ Jak podają Z. i B. Dolczewscy Jan zakupił: 12 kirysów, 4 kolczugi, 4 hełmy, 2 misiurki, elementy uzbrojenia ochronnego, 50 sztuk broni białej (za Tytusa było 54); 29 kirysów, 27 hełmów. Por. DOLCZEWSKA, DOLCZEWSKI, 2007, s. 200–201. Autorzy wskazują również na to, że Jan Działyński w zasadzie samodzielnie skonstruował kolekcję broni palnej. Jednakże najprawdopodobniej nie ekspozował jej egzemplarzy w Sali Mauretańskiej.

⁶⁴ Por. DOLCZEWSKA 2004a; CHYCZEWSKA 1979.

⁶⁵ Dokładnie na temat zmian, dokonanych przez Jana w zamku kórnickim w rozdziale „Kórnik w rękach Jana Działyńskiego”, KĄSINOWSKA 1998, s. 81–93.

⁶⁶ Wybudowana i dekorowana zgodnie z koncepcją Tytusa reprezentacyjna sala na piętrze od początku przeznaczona była przez fundatora na bibliotekę oraz miejsce na przechowanie narodowych pamiątek. W latach 1853–1859 wykańczano pomieszczenie, czego ostatnim etapem było ukończenie największej szafy bibliotecznej w 1860 r.

Nowy właściciel zmienił zamysł dekoracji, opracowany przez swojego poprzednika. Przede wszystkim zrezygnował z zamówionych malowanych herbów województw, przerywając w ten sposób dekoracyjny system herbowy⁶⁷. Ponadto zmienił przeznaczenie sali – pierwotnie miała tu być biblioteka. Tę jednak umieścił na poddaszu, które zresztą wykańczano i rozplanowano już zgodnie z jego koncepcją⁶⁸. Salę Mauretańską przeznaczył w 1861 r. wyłącznie na cel muzealny⁶⁹.

Wyobrażenie o tym, jak wyglądała ekspozycja w Sali Mauretańskiej za życia Jana oprzeć możemy na kilku źródłach. Pierwszym jest spis sekwestracyny z 1863 r.⁷⁰ Drugim źródłem są zachowane fotografie wnętrza wykonane w 1910 i 1916 r. Te pierwsze zostały wykorzystane w książce *Dwory i pałace wielkopolskie* Kazimierza Rucińskiego, wydanej w 1913 r. Do tych drugich objaśnienia napisał ówczesny opiekun zbiorów Zygmunt Celichowski⁷¹.

Zachowany materiał ilustracyjny można również uzupełnić na podstawie sporządzonego przez Jana Działyńskiego ok. 1878 r. spisu przedmiotów mu-

⁶⁷ Zaprojektowana przez Tytusa dekoracja Sali łączyła w sobie elementy zaczerpnięte ze sztuki mauretańskiej oraz program narodowościowy, objawiający się w herbach ziem, wchodzących w skład przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Wskazuje się przede wszystkim na podobieństwa wnętrza do architektury dziedzińca pałacu w Alhambrze. Tym samym w Kórniku nastąpiło przeniesienie architektury zewnątrz do wnętrza przy odpowiednim uproszczeniu form, które zaczerpnięte zostały ze wzorników wydawanych w pierwszej połowie XIX wieku. W ten zainspirowany daleką kulturą architektoniczny szkielet wpisano polską heraldykę. Na pozór zaskakujące połączenie motywów dekoracyjnych wiązać się miało z podstępnie ukrytym znaczeniem zawartego w zamku przesłania. Sala Mauretańska ewokowała wspomnienia o wielkich zwycięstwach i szeroko zakreślonych granicach państwa polskiego. Podkreślała, że w tym miejscu zogniskowały się dążenia, by „jak Alhambry Maurów, Polskę zwrócić narodowi”. Chociaż chroniona warownymi murami kórnickiego zamku, na zewnątrz otoczona była wrogą przemocą jak „Alhambra – mużułmańska 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. przede wszystkim: WHELAN 1986, s. 31.

⁶⁸ Potwierdza to korespondencja Jana Działyńskiego. W jednym z listów poinformował żonę, że zamierza całe trzecie piętro przebudować na pokoje, zmieniając pierwotny projekt, zakładający, że będzie to kondygnacja strychu z jednym pomieszczeniem – pracownią. Por. List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z maja 1861 r., BCz 7403 II, k. 547–549.

⁶⁹ Urządzone przez Jana Działyńskiego muzeum przetrwało w niezmienionym kształcie do jego powrotu z emigracji w 1869 r. Po śmierci Jana przeprowadzono generalny remont zamku, w trakcie którego została również rozebrana południowa ściana Sali muzealnej. W 1893 r. po zakończeniu prac na nowo zorganizowano muzeum – nawiązujące wystrojem do ekspozycji z czasów J. Działyńskiego. Por. KĄSINOWSKA 1998, s. 162.

⁷⁰ Verhandelt Schloss Kurnik im 23 Juni 1863, BK 03367, k. 1–12.

⁷¹ CELICHOWSKI 1916. Na temat biografii i działalności Z. Celichowskiego por. KOSMAN 1978, s. 192–209. Fotografie wykonane po 1925 r., tj. powstaniu Fundacji „Zakłady Kórnickie”, ukazują zmiany, jakim poddano ekspozycję Sali Mauretańskiej i nie stanowią źródła dla niniejszych rozważań.

zealnych⁷² (ANEKS 1). Jest on jedynym zachowanym dokumentem, sporządzonym własnoręcznie przez kolekcjonera, i może być uznawany za wynik podjętej przez niego próby udokumentowania stanu muzeum kórnickiego.

Notatki Jana świadczą o tym, że zdawał sobie sprawę z konieczności spisania zawartości zbiorów⁷³. Nie można jednak określić, czy spisane na 17 luźnych kartkach różnego formatu, 483 obiekty stanowiły zamknięty katalog kórnickich zbiorów. Nie do końca jest bowiem pewne, w jakim celu Jan Działyński dokonał zapisu. Na pewno zamierzał sporządzić spis muzealny, ale bezpośrednią przyczyną sporządzenia notatek mógł stać się udział w Wystawie Powszechnej w 1878 r.⁷⁴ i związana z nim konieczność wyboru przedmiotów przeznaczonych do wysłania. Potwierdzają to również dołączone do spisu zapiski Działyńskiego na osobnej kartce, zawierające wykaz gablot, jakie mu przyznano w Pałacu Trocadéro⁷⁵.

Pierwsze strony spisu świadczą o próbie chronologicznego i tematycznego posegregowania zabytków. Jan rozpoczyna spis od nagłówka: „Epoka przedchrześcijańska / Wykopaliska / Rzeczy miedziane” (nr 1–17), dalej kolejno wymienia: „Ozdoby srebrne – Wykopaliska” (nr 70–78); „Ozdoby żelazne w popielnicach znalezione” (nr 20–24), „Kamienne rzeczy” (nr 25–80). Potem jednak zrywa z porządkiem chronologicznym i następne karty zapewnia kolejno numerowanymi zabytkami, nie klasyfikując ich już w żaden bliższy sposób i nie wyodrębniając grupowo. Niektóre przedmioty (np. pasy słuckie) autor opisuje bardzo precyzyjnie, inne jedynie wymienia.

Powodu zerwania z koncepcją grupowania przedmiotów zgodnie z porządkiem chronologicznym można również doszukiwać się gdzie indziej. Próby grupowania kolejno wymienianych przedmiotów na kartach pozwalają domniemywać, że Działyński sporządzał spis w Sali Mauretańskiej. Wykaz skonstruowany jest bowiem następująco: zabytki złotnictwa (nr 81–213); trzy portrety (nr 215–217); złotnictwo (nr 219–227); cztery obrazy (nr 228–231); pasy (nr 232–251); militaria (nr 252–282); cztery pieczęcie (nr 283–286)

⁷² Spis przedmiotów muzealnych Jana Działyńskiego z ok. 1878 r., BK 07469, k. 1–17.

⁷³ Jan Działyński przez całe życie sporządzał krótkie notatki i spisy rzeczy, które zamierzał i planował zrobić. Zachowała się ich znaczna liczba w archiwum Działyńskich w Bibliotece Kórnickiej. Większość dotyczy spraw administracyjnych i wydawniczych, istnieje jednak również notatka o treści: „Katalog – spis brakujących rzeczy w bibliotece/ spis w muzeum/ spis srebra, mebli starożytnych”, BK 07317, k. 177.

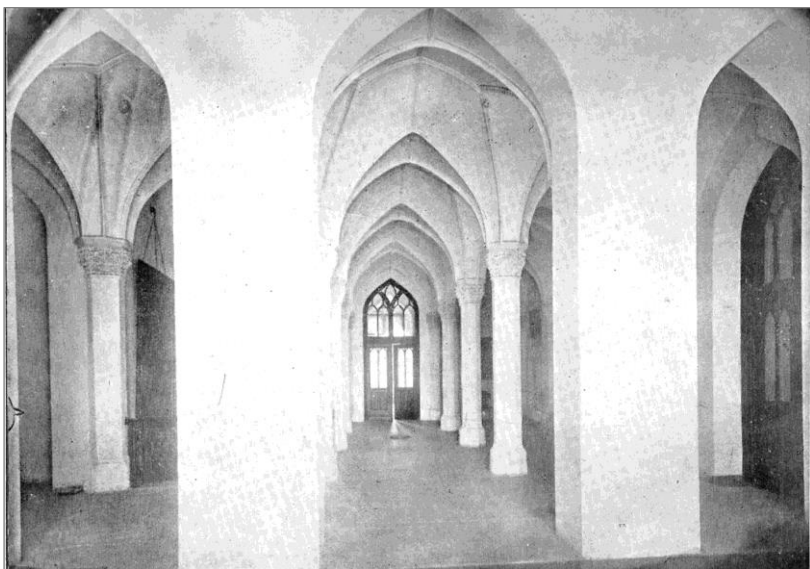
⁷⁴ A. Mężyński potraktował Spis Jana Działyńskiego jako listę przedmiotów wysłanych do Paryża (MĘŻYŃSKI 1987, s. 285–286). Nie można się z tym w pełni zgodzić. Liczba spisanych przez Jana przedmiotów (483) odbiega znacznie od liczby wystawionych przez niego w Paryżu eksponatów (269). Listę wystawionych przez J. Działyńskiego dzieł sztuki można znaleźć w: ROSSET 2005, s. 347–353. Nie tylko liczba przedmiotów różni oba spisy. Przede wszystkim w spisie Jana nie ma przedmiotów, które wystawiono w Paryżu.

⁷⁵ BK 07469, k. 22.

różnorodne wyroby dawnego rzemiosła i jeden portret (nr 287–299); hełmy (nr 300–308); części uzbrojenia (nr 309–380); różnorodne zabytki dawnego rzemiosła (nr 381–385); portret (nr 228); munsztuk (nr 388–449); różnorodne zabytki rzemiosła dawnego (nr 451–476); jeden rysunek (nr 477); zabytkowe książki (478–483). Być może więc autor opisywał kolejne eksponaty, rozmieszczone w przestrzeni kórnickiego muzeum i wybierał spośród nich te, które miały wyjechać na wystawę paryską. Można więc tłumaczyć inne potraktowanie przez kolekcjonera zabytków archeologicznych na pierwszych kartach spisu również tym, że nie znajdowały się one w ekspozycyjnej Sali zamku⁷⁶. Niemniej jednak spis Jana Działyńskiego pozostaje ważnym elementem uzupełniającym wiedzę na temat przedmiotów zgromadzonych w Sali Mauretańskiej.

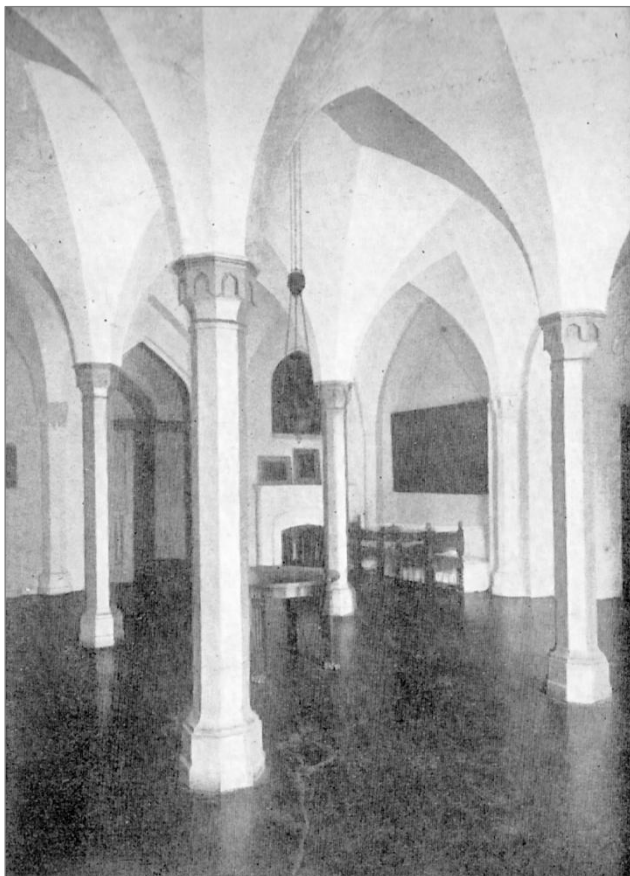
Na podstawie wyżej wymienionych źródeł fotograficznych oraz zachowanych spisów (sekwestracyjny i spis Jana Działyńskiego), można dokonać opisu i analizy ekspozycji muzeum kórnickiego.

Aby dostać się do Sali Mauretańskiej, należało minąć główne wejście do zamku, sień, a następnie w holu skierować się po schodach na drugą kondy-



Il. 4. Zamek w Kórniku – Sala o białych kolumnach, po lewej schody główne, na wprost wejście do Sali Mauretańskiej, 1913

⁷⁶ Wykopaliska z okolic Gołuchowa znajdowały się na gołuchowskim zamku, a wykopaliska z okolic Kórnika – w oranżerii na terenie kórnickiego parku. Por. KĄSINOWSKA 1998, s. 162; 2006, s. 244.



Il. 5. Zamek w Kórniku – Sala o białych kolumnach, 1913

nać. Schody prowadziły do tzw. Sali o białych kolumnach (il. 4–5), z której przechodziło się do Sali Mauretańskiej. Wejście do tej ostatniej znajdowało się bezpośrednio przy schodach (il. 6). Tak więc zwiedzający, zmierzając do sali muzealnej, mógł przyjrzeć się jedynie korytarzowi i schodom. Przejście Z. Celichowski opisywał tak:

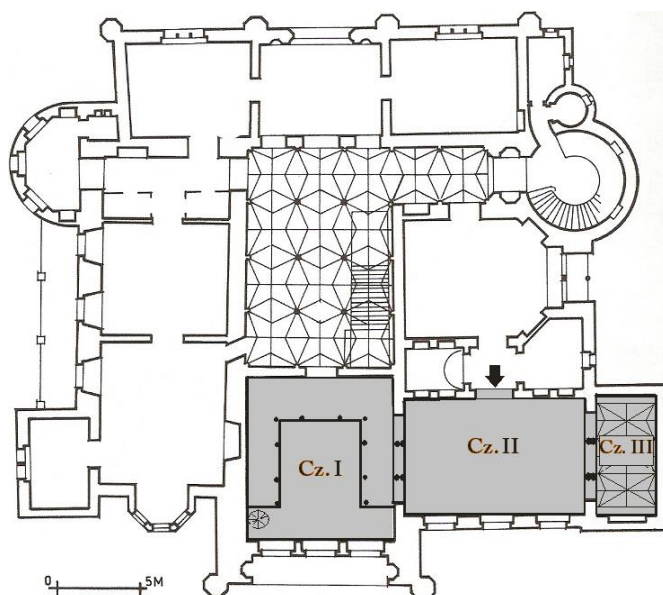
Nad schodami i na ścianach krużganku tego rozwieszonych jest kilka historycznych portretów, mianowicie królów Władysława IV, Augustów II i III, dalej [...] portret biskupa poznańskiego Uriela Górki, rotmistrza Hieronima Radomickiego z wieku XVII, wreszcie 2 ciekawe bardzo obrazy przedstawiające wjazd polskich posłów do Rzymu⁷⁷.

⁷⁷ CELICHOWSKI 1916, s. 11.



Il. 6. Zamek w Kórniku, rzut I piętra

(kolor czarny – muzeum w Sali Mauretańskiej, kolor ciemnoszary – Sala o białych kolumnach, połączona z wyjściem na balkon; kolor jasnoszary – apartamenty Izabelli hr. Działyńskiej; pozostałe pomieszczenia – przeznaczenie nieznane)



Il. 7. Zamek w Kórniku, rzut I piętra – podział Sali Mauretańskiej na trzy części

(strzałką zaznaczono ekspozycję rzędów końskich i pasów szuckich w przejściu do kolejnych pomieszczeń)

Opiekun kórnickich zbiorów i długoletni współpracownik Jana Działyńskiego w swoim opisie zamkowych wnętrz podzielił omawiane pomieszczenie na trzy części (il. 7), których wyodrębnienie przestrzenne znajduje swoje przełożenie również w ekspozycji zgromadzonych przedmiotów.

Składa się [ona] właściwie z 3 części – pisał autor przewodnika – z pierwszej czworobocznej, otoczonej na wysokości pierwszego piętra wspaniałą, na żelaznych słupach galeryją, na którą prowadzą kręcone żelazne schody; – ze środkowej podłużnej sali przedzielonej od pierwszej części mauretańskim sklepieniem, – poza nią znajduje się jeszcze – przedzielona od niej łukiem na kolumnach – alkowa, idąca przez 2 piętra⁷⁸.

Pierwsza część sali muzealnej nawiązywała do zbrojowni, a więc pomieszczenia popularnego i zakładanego w pierwszej połowie XIX wieku w wielu polskich pałacach⁷⁹. W Wielkopolsce przykładami tego typu wnętrz były zbrojownie w Rogalinie i Posadowie⁸⁰ (il. 8).

W Kórniku jednakże ekspozycja zaaranżowana została dosyć niekonwencjonalnie. „Przy szafie, po prawej stronie od wejścia – stoją szafy z otwartymi przegrodami, w których ustawione są zbroje polskie” – podaje Z. Celichowski⁸¹ (il. 9–10). Nie ulega wątpliwości, że rozłożenie części uzbrojenia w przegrodach



Il. 8. Zbrojownia w pałacu w Rogalinie, 1840

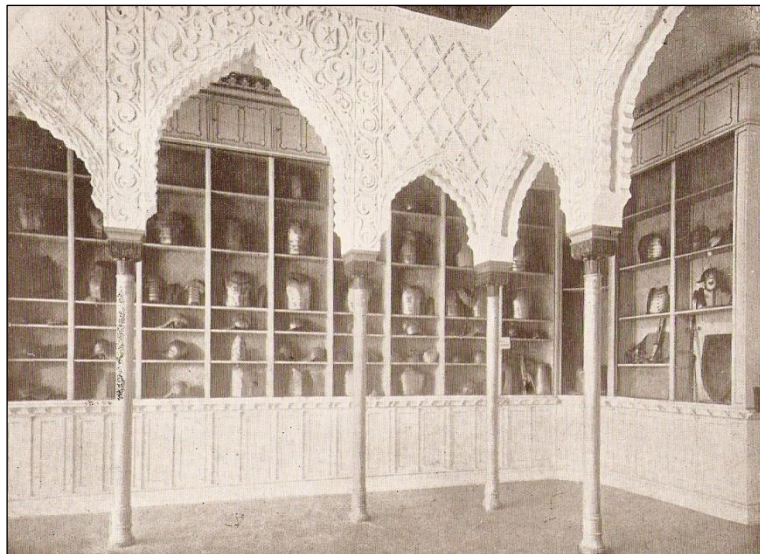
⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ich malownicze aranżacje, ze ścianami obwieszanymi elementami uzbrojenia, ułożonymi w fantazyjne kombinacje, nierzadko z ustawionymi w całości w narożnikach pomieszczenia zbrojami nie odbiegały od zbrojowni w pałacach i zamkach w tym czasie w innych częściach Europy, np. w Anglii. Por. WAINWRIGHT 1989, s. 147–178 (rozdział poświęcony Abbotsford sir Waltera Scotta i ilustracje projektów Zbrojowni oraz Hallu wejściowego w Abbotsford, s. 250–251), s. 253–254 (szczególnie interesujące w kontekście Kórnika są Azjatycka Zbrojownia oraz Wielka Zbrojownia w Goodrich Court sir Samuela Rusha Meyricka).

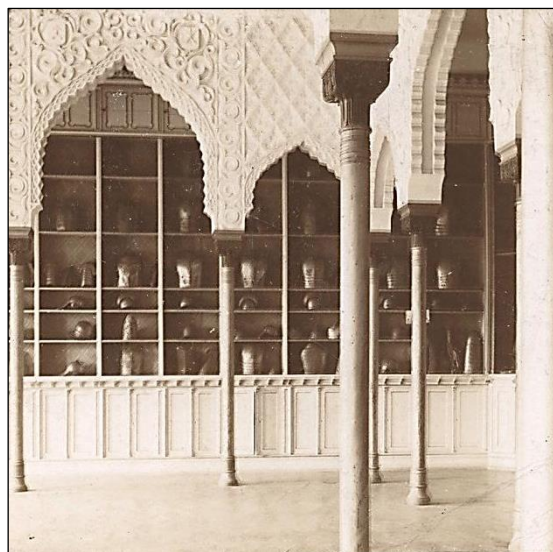
⁸⁰ Por. PYCH 2010. Na temat zbrojowni rogałińskiej: LESZCZYŃSKA 2011b; MENCFEL 2011.

⁸¹ CELICHOWSKI 1916. W spisie sekwestracyjnym wymieniono ustawione tam cztery kompletne zbroje oraz 217 różnych części uzbrojenia, które umieszczono na półkach wspomnianej szafy. W dolnych partiach przechowywano jeszcze wówczas 55 książek, a także rząd, prochownicę, zdekompletowane elementy umundurowania oraz urny i wazy. Na półkach wielkiej narożnej szafy bibliotecznej rozłożonych było 29 kirysów, 27 hełmów i ponad sto fragmentów uzbrojenia. Kilka sztuk broni palnej znajdowało się w ozdobnej neogotyckiej szafie – witrynie, a reszta rozłożona była na stołach lub podłodze. Por. DOLCZEWSKA, DOLCZEWSKI 2007, s. 204.

bibliotecznych szaf zostało poniekąd wymuszone wprowadzonym częściowo w życie pomysłem Tytusa na umeblowanie tego wnętrza. Wbudowane za czasów Tytusa wysokie szafy z odpowiednio współgrającymi z dekoracją wnętrza motywami mauretańskimi miały mieścić księgozbiór kórnicki.



Il. 9. Sala Mauretańska na zamku w Kórniku, cz. I, Zbrojownia, 1913



Il. 10. Sala Mauretańska na zamku w Kórniku, cz. I, Zbrojownia, 1916

Rozmieszczenie w nich zabytków uzbrojenia odebrało ekspozycji kórnickiej bardzo istotną w każdej zbrojowni malowniczość, jaką nadają jej poustawiane broje i porozwieszane wokół nich egzemplarze broni. W Kórniku rozczłonkowane 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 tych elementów, czy wręcz narzucające się w tym przypadku słowo „uszeregowanie”, dodatkowo podkreślały równe podziały bibliotecznych półek. Przecinające się pod kątem prostym, poziome i pionowe linie podziału przegródek szaf odbiegają 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 dostarczają: krakowska wystawa starożytności z 1858 r. i ukazujące jej wnętrza litografie H. Waltera⁸² (il. 11–12) oraz pełne przepychu wnętrza wystawy jubileuszowej poświęconej czasom Jana III w Krakowie w 1883 r. (il. 13–14)⁸³.



Il. 11. Wystawa starożytności i zabytków sztuki w Krakowie 1858/1859 r.

⁸² WYSTAWA STAROŻYTNOŚCI 1859. Poszczególne eksponaty, pokazane na tej wystawie dokumentuje cytowany już BEYER 1859.

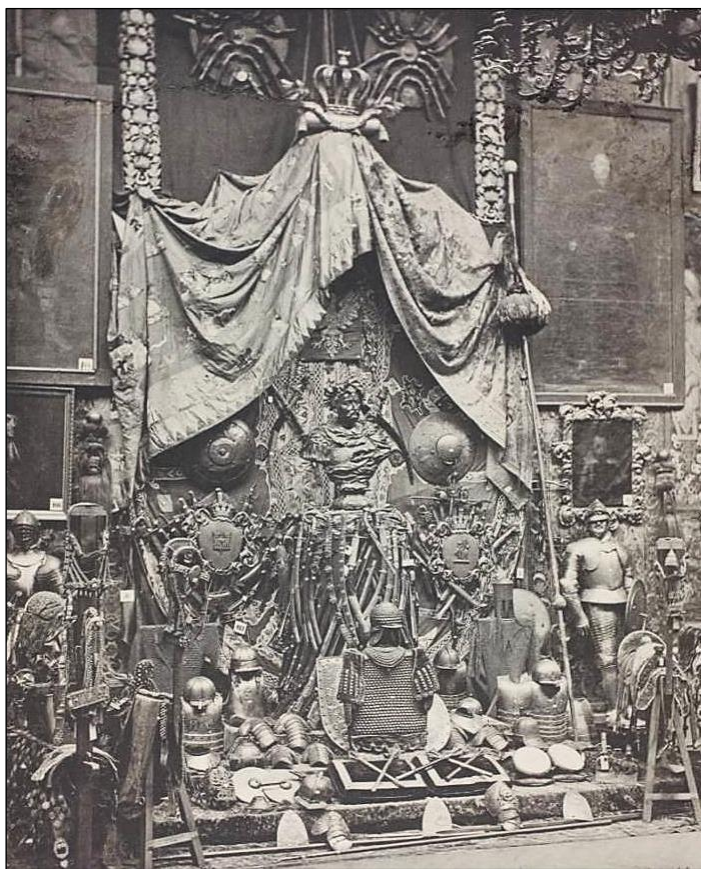
⁸³ ZABYTKI XVII WIEKU 1884. Por. również SKĄPSKA-ŚWIĘCICKA 1970; KŁUD-KIEWICZ 2011c.



Il. 12. Wystawa starożytności i zabytków sztuki w Krakowie 1858/1859 r.



Il. 13. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883 r.



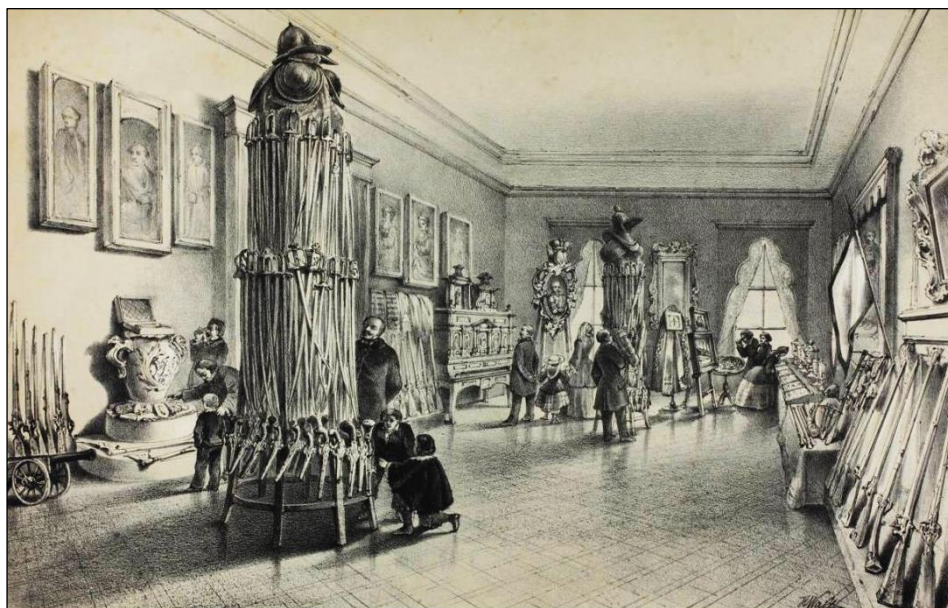
Il. 14. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883 r.

„Zbrojownia”, pierwsza część sali muzealnej, wprowadzała widza w charakter zbiorów kórnickich. Wyjście spod galerii sprawiało, że zwiedzający kierował swój wzrok bezpośrednio na przeciwną ścianę zamykającą muzealną przestrzeń (il. 15). 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. Horyzontalny akcent, jaki 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 egzemplarze broni. Podobnie rozmieszczono zabytki oręża, oddzielając zbroje od broni na ekspozycji wspomnianej wystawy krakowskiej w 1858 r. (il. 16–17)⁸⁴.

⁸⁴ Por. Tablice I, II, IV z Litografii Waltera.



Il. 15. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska, widok ze Zbrojowni na cz. II i cz. III sali, 1916



Il. 16. Wystawa starożytności i zabytków sztuki w Krakowie 1858/1859 r.



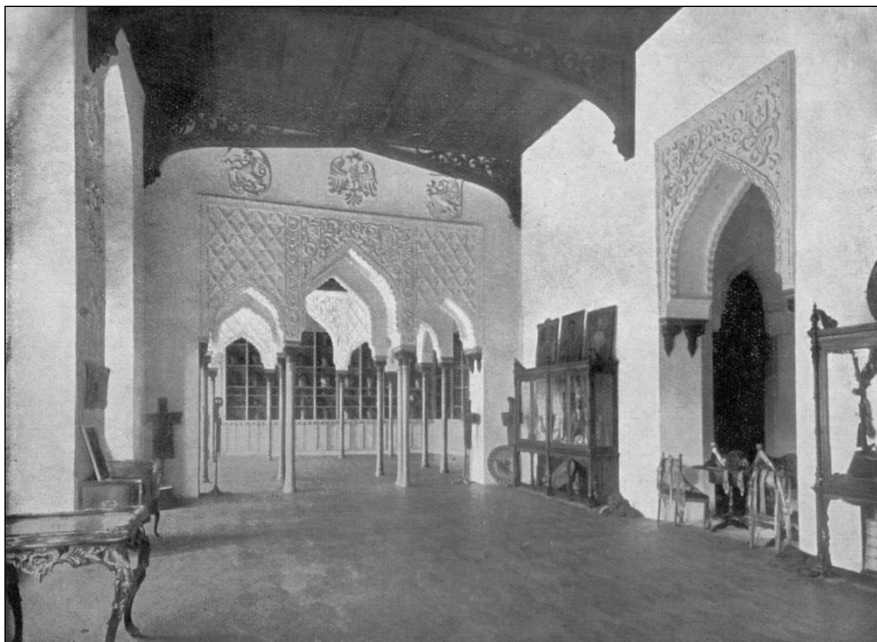
Il. 17. Wystawa starożytności i zabytków sztuki w Krakowie 1858/1859 r.

W drugiej części sali muzealnej przy ścianie naprzeciw okna znalazły się dwie podwójne szafy wypełnione przedmiotami z kolekcji złotnictwa, srebrnymi naczyniami, starymi szkatułkami (il. 18)⁸⁵. Na szafach stały porozkładane obrazy. Ich identyfikacja na podstawie fotografii rodzi spore trudności. Z opisu sekwestracyjnego wynika jedynie, że w sali znajdowały się portrety. Z. Celichowski w ogóle nie wspomina o nich w swoim przewodniku. Jan Działyński z kolei w swoim spisie uwzględnił tylko kilka obrazów. I są to portrety króla Michała Korybuta, Augusta III, Stanisława Augusta⁸⁶, oraz portret

⁸⁵ Być może także w tej części Sali stały dwie szafy, z których jedna określona w spisie sekwestracyjnym jako „wielka rzeźbiona” mieściła puzderko z 74 starymi monetami, makaty, 18 pasów słuckich, kilkanaście książek i inne przedmioty. W następnej szafie znajdowały się cztery zbroje i dwa sztylety. W szafie, która stała przy oknie, umieszczono przedmioty z kolekcji złotnictwa (ogółem 139), w tym kościańskie ampułki, ordery, około 60 cennych drobiazgów, jak: biżuteria, srebrne guziki, szabla z rękojeścią wysadzaną szlachetnymi kamieniami, srebrne i złote sztucce, w tym nóż i widelec w srebrnym futerale, cztery części siodła, złote i srebrne łańcuchy, kielich z pateną i wiele innych. W następnej szafie określonej jako podwójna mieściły się 92 obiekty, głównie fragmenty uprzęży, pasy, czapaki, prochownice, tarcze, kołczany itp. W tej części jeszcze jedna podwójna szafa – srebrne naczynia – tace, kufle, puchary, srebrne łyżki, czary, a także figurki z porcelany itd. Ogółem 108 przedmiotów. Por. KĄSINOWSKA 1998, s. 160–161.

⁸⁶ Odpowiednio pod numerami: 215–217. Przy czym pod numerami 228–230 uwzględnił również „Portrety królów polskich Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Augusta III, i Stanisława Augusta malowane na małych kawałkach drzewa”. Patrz ANEKS I.

Henryka Walezjusza⁸⁷. Ich dobór był bardzo istotny. Jan Działyński dysponował całkiem pokaźnym zbiorem obrazów, zgromadzonych przez ojca⁸⁸, lecz projektując wystrój sali muzealnej, wybrał spośród nich jedynie kilka. Bazując na spisie Jana Działyńskiego, można założyć, że na szafach znajdowały się prawdopodobnie reprezentacyjne portrety władców.



Il. 18. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska, widok na cz. I i cz. II sali, 1913

Ponadto przy szafach, w narożach sali, ustawiono na stojakach zbroje. We wnętrzu otworu drzwiowego, prowadzącego do pokoju przy „muzeum” wyeksponowano siodła i części uprzęży, prawdopodobnie na tle makat i pasów słuckich. Z. Celichowski opisywał ten fragment ekspozycji słowami:

Obrazek ten przedstawia dwa z wielkim przepychem oprawione i bogato ozdobione siodła, jedno z nich po królu Michale Wiśniowieckim z jego cyframi; – obok dwa kompletne również bogato przytkane rzędy na konia⁸⁹.

⁸⁷ Z numerem 228 (oraz notką: „między 215 a 217”, a więc umiejscowiony pomiędzy wyżej wymienionymi portretami trzech władców). Patrz ANEKS I.

⁸⁸ Tytus Działyński zbierał portrety, aby stworzyć z nich dwie galerie: królewską (złożoną z portretów władców) i rodową (portrety Działyńskich i spokrewnionych z nimi osób). Por. DOLCZEWSKA 2001, 2003, 2004b, 2009.

⁸⁹ CELICHOWSKI 1916, s. 12.

W sali ustawiono również srebrny stolik, pamiątkę po Ksawerym Działyńskim, dziadku Jana, który wykorzystano jako postument dla innych zbiorów, co w opisie sali zaznaczył Z. Celichowski: „Stolik srebrny – na nim wyznaczony kamieniami łęg od siodła i strzemiona, – pod nim tarcz turecka”⁹⁰.

Rozmieszczone w drugiej części Sali zabytki pogrupowano więc na podstawie ich funkcji, nawiązując do ekspozycji wystaw paryskich, zwłaszcza Wystawy Powszechnej z 1867 r. (il. 19–22)⁹¹. Siodła, rzędy, części uprzęży umieszczono w jednym miejscu; zabytki złotnictwa, naczynia, przedmioty kosztowne w przeszklonych szafach. Jedynie ustawione w całej sali elementy uzbrojenia sprawiają, że w całej przestrzeni odczuć można dominujący charakter zbioru militariów. Dzięki takiej aranżacji Sala Mauretańska jawi się więc jako nowa redakcja funkcjonującej w pierwszej połowie XIX wieku pałacowej zbrojowni. Nie jest „miejszem trofealnym” w ujęciu Z. Żygulskiego jun., ale miejscem prezentowania zabytków.



Il. 19. Galeria historii pracy i zabytków historycznych na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ EXPOSITION UNIVERSELLE 1867ab; BRISSE 1856; NEWHOUSE 2005; ANDIA 2005; LE LIVRE DES EXPOSITIONS 1983; SCHROEDER-GUDEHUS, RASMUSSEN 1992; WÖRNER 2000.



Il. 20. Sekcja „La Maroquinerie” na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r.

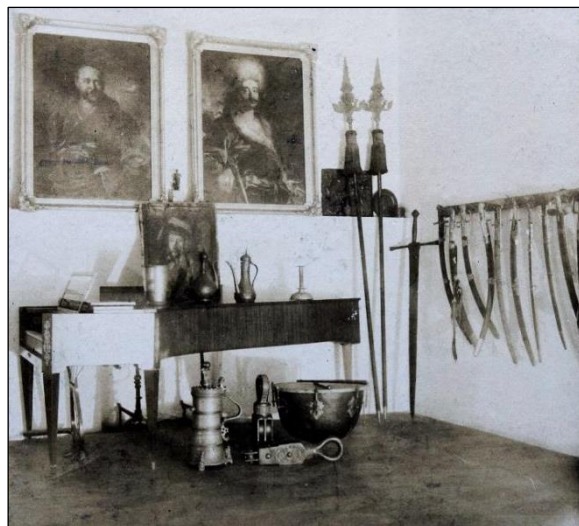


Il. 21. Ulica Anglii na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r.



Il. 22. Ekspozycja Bawarii i Wirtembergii na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r.

Trzecia część sali, oddzielona arkadą alkowa, oprócz wspomnianej już listwy, na której zawieszono szable, kryje fragment ekspozycji niewidoczny dopóki zwiedzający nie znajdzie się w tej ostatniej strefie. Przy ścianie wschodniej zaaranżowano zaskakującą w swym zróżnicowaniu przedmiotowym ekspozycję (il. 23).



Il. 23. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska, ekspozycja w cz. III sali, 1916

Na obrazku tym – jak opisuje Z. Celichowski – widzimy po lewej stronie fortepian czyli klawikord – jest to pamiątka po Klaudynie z Działyńskich Potockiej, siostrze hr. Tytusa, która była aniołem stróżem umierającego na suchoty poety wielkopolskiego Stefana Garczyńskiego i opiekunką emigrantów, którzy po upadku powstania listopadowego wyszli tłumnie zagranicę bez jakichkolwiek zasobów. Pragnąc uczcić zasługi położone na tem polu, ofiarowała jej emigracja ze składowych pieniędzy ozdobną bransoletkę, przechowywaną jako cenna pamiątka w muzeum kórnickim. Na tymże obrazku na ziemi bęben wojskowy, puchar cechowy i dwie [...] windy czyli dźwignie odlane z brązu w Kórniku – z polskimi herbami⁹². Okazy te mają odlany napis: Uliano w Kórniku 1568, a są dowodem jak wysoko stał przemysł polski w XVI wieku nawet po małych miasteczkach. Nad fortepianem zawieszone dwa portrety, a przedstawiające po lewej stronie Pocięja, po prawej Piotra Wielkiego, malowane przez Kupeckiego – na pamiątkę gościny Piotra Wielkiego u Pocięja. Obok 2 halabardy straży marszałkowskiej dalej miecz krzyżacki⁹³.

Uzupełniając opis Celichowskiego należy dodać, że na fortepianie ustawiono portret niezidentyfikowanej dotychczas osoby.

Zestawienie sali muzealnej z kompozycją tej części zadziwia z jednej strony pamiątkowym, a z drugiej – pozornie niespójnym charakterem. W porównaniu z eksponatami w pozostałych częściach Sali Muzealnej, rozmieszczonymi na podstawie materiału i funkcji zabytku, ekspozycję alkowy wyróżnia różnorodność dobranych eksponatów. Historia złotych wieków Rzeczypospolitej zdaje się w tym miejscu mieszać 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 zapoczątkowania fazy upadku, zakończonej utratą niepodległości, oraz pierwszej połowy XIX stulecia – walk narodowowyzwoleńczych.

Stanowiące *pendant* portrety hetmana Ludwika Pocięja i cara Piotra I Wielkiego, wykonane przez Jana Kupeckiego, znacząco 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 historii w dosyć jednoznacznym świetle jako zdrajca, przedkładający interes Rosji nad sprawę ojczyzny⁹⁴. O zażyłości dwóch portretowanych daje

⁹² KRYGIER 1977.

⁹³ CELICHOWSKI 1916, s. 12.

⁹⁴ 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

pewne wyobrażenie sam sposób ich ukazania. Zwłaszcza przedstawienie cara Piotra Wielkiego w dosyć swobodnej pozie, bez idealizacji ani insygniów władzy uderza nieoficjalnym charakterem. Portrety zostały namalowane na zamówienie władcy Rosji i ofiarowane hetmanowi w prezencie na pamiątkę wspólnych libacji⁹⁵.

Poniżej ustawiono fortepian, symbol czasów popowstaniowej emigracji. Zgodnie z tradycją rodzinną grywał na nim Fryderyk Chopin, odwiedzając dom Potockich w Dreźnie⁹⁶. 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 listopadowym⁹⁷.

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 do 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 Kórniku⁹⁸.

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 II części Sali

mi tzw. Sejmu Niemego w 1717 r. Paweł Jasienica opisuje hetmana słowami: „Rosja miała w Rzeczpospolitej własne stronnictwo, rozporządzała takimi ludźmi, jak hetman litewski Pociąg, którego jedynie protekcja carska chroniła przed odpowiedzialnością za rozmaite poczynania natury pospolicie kryminalnej [...] na Litwie hetman Pociąg działał po swojemu. Namawiał Piotra do detronizacji Mocnego i wyznaczenia innego króla, zamyslał o zerwaniu unii z Polską i poddaniu Wielkiego Księstwa pod protektorat rosyjski, podburzał ziemiaństwo”. JASIEINICA 1997, s. 90–91.

⁹⁵ DOLCZEWSKA 2009, s. 258.

⁹⁶ Por. KRAWIARZ 1987.

⁹⁷ Por. DOLCZEWSKA, DOLCZEWSKI 2003, s. 88–89. Autorzy przypominają postać siostry Tytusa Działyńskiego i jej popularność w polskich artystycznych i literackich kręgach w XIX wieku.

⁹⁸ Przykładami takowych niech będą: „gwoździe z trumny i pończochy wyjęte z grobu Stefana Czarnieckiego w Czarńcu”; „nóż po królu Zyguncie [III]”; „obraz przedstawiający zdjęcie Chrystusa z krzyża przez króla Stanisława Leszczyńskiego malowany”. Zbiór pamiątek narodowych Tytusa Działyńskiego wyczerpująco zanalizował: KAZMIERCZAK 1980.

Mauretańskiej. Może właśnie w prywatnej aranżacji objawić miał się z całą mocą osobisty komentarz Jana Działyńskiego do historii kraju i jego przyszłości.

Autor aranżacji mógł bowiem w swoich poglądach narodowo-społecznych uchodzić za radykała⁹⁹. Wyznawana przezeń doktryna liberalna zakładała daleko posunięte zmiany społeczne. Zasadniczą rolę w budowaniu przyszłości kraju przypisywał chłopom, pisząc do żony: „Trzeba pomyśleć nad tym, jak wprowadzić na widownię polityczną chłopów polskich na miejsce upadającej szlachty”¹⁰⁰. Na podstawie swoich doświadczeń w czasie powstania styczniowego, bardzo surowo oceniał stan szlachecki, upatrując prawdziwego ducha narodu w pracujących na roli, prostych mieszkańcach wsi¹⁰¹.

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 z założenia ukazane symbole nie były obce. Osoba hetmana Pocięja w tym wypadku pełni rolę symbolu 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 III 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 I i II Sali oraz aranżację, będącą jego subiektywnym komentarzem do odziedziczonych zbiorów oraz romantycznej tradycji kolekcjonerskiej w części III. Biorąc pod uwagę fakt, że Jan Działyński, konstruując kórnickie „muzeum”, dysponował przedmiotami zebranymi przez jego ojca, jego autorska wizja ich aranżacji jest najważniejszym i ostatecznym wyrazem doświadczeń i poglądów kolekcjonera.

Kolekcjonerstwo hrabiego wyraźnie dzieli się na dwa stadia, oddzielone cezurą 1870 r., czyli powrotu z emigracji i objęcia we władanie rodzinnego majątku w Kórniku. Pierwszym etapem były jego samodzielne działania

⁹⁹ W ten sposób zresztą traktowano go w środowisku Hôtel Lambert, gdzie po powstaniu styczniowym i kontaktach, jakie nawiązał z Ludwikiem Mierosławskim, przypisywano mu nawet obłąkanie. Por. MEŻYŃSKI 1987, s. 105 i n.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 108.

¹⁰¹ 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)”.

w Gołuchowie i Paryżu, drugim – przejęcie zbiorów kórnickich, konstruowanych przez Tytusa Działyńskiego. Jeśli mielibyśmy zrekonstruować i ocenić kolekcjonerskie wybory Jana Działyńskiego, to przysłoby nam ograniczyć się do jego przedsięwzięć z młodości, czyli etapu pierwszego. W Gołuchowie i Paryżu Jan Działyński dał wyraz swoim prywatnym upodobaniom i zainteresowaniom archeologią i sztuką starożytną. Kórnik nie był jego wyborem, a odziedziczone zabytki w znacznej mierze zgromadził jego ojciec. Jednakże doświadczenia zebrane przy pierwszych kolekcjach musiały tu zaprocentować. Niewielkie „muzeum” kórnickie zawdzięczało swój byt właśnie Janowi Działyńskiemu. Jego zasługą i bardzo subiektywnym przedsięwzięciem był dobór spośród odziedziczonych dzieł tych, z których udało się stworzyć nowoczesną ekspozycję, wzbogaconą o osobiste przesłanie i autorski komentarz do historii i rzeczywistości.

Kolekcje hr. Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w Gołuchowie

Izabella ks. Czartoryska (1830–1899) spędziła dzieciństwo i młodość w domu rodziców księcia Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861) i Anny z Sapiehów (1799–1864) w paryskim Hôtel Lambert¹. Opiekę nad małoletnią księżniczką roztaczała księżna Maria z Czartoryskich Wirtemberska (1768–1854)², która od 1838 r. rezydowała w domu swojego brata Adama Czartoryskiego.

Izabella otrzymała gruntowne wykształcenie, typowe dla ówczesnych arystokratek (il. 24)³. Nad rozwojem jej wiedzy w najmłodszych latach czuwały guwernantki⁴. Następnie pobierała lekcje tańca, jazdy konnej, muzyki oraz rysunku i malarstwa u paryskich artystów. Jednym z jej pierwszych nauczycieli był Sebastian Norblin, syn Jana Piotra Norblina⁵. Od 1850 r. lekcji

¹ Dotychczas nie powstała biografia kolekcjonerki. Publikacją, która miała służyć za taką, jest prześlągnięta jawną wrogością do bohaterki książka: KARCZEWSKA-MARKIEWICZ 1973. Por. również: WYSOCKA 2004; KŁUDKIEWICZ 2014c. Podstawowym opracowaniem na temat kolekcjonerstwa Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej jest nadal artykuł Teresy Jakimowicz: JAKIMOWICZ T. 1982. Część ustaleń badaczki w odniesieniu do muzeum na zamku w Gołuchowie, jak już wskazano we wstępie, uległa zmianie. Por. SKURATOWICZ 1981, s. 82–84; KĄSINOWSKA 2006, s. 11.

² Pisarka, autorka powieści sentymentalnej „Malwina”. Por. CHOLEWIANKA-KRUSZYŃSKA 1995, s. 13–55.

³ Por. wydatki na edukację księżniczki Izabelli w Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu: sygn. BPP 995, 996, 998.

⁴ Od 1838 r. guwernantką Izabelli była panna Spencer, a od września 1842 r. panna Benoit. Por. BPP 995 (Księga kategoryczna wydatków XX. Czartoryskich za 1838 r.) i BPP 996 (Książka rachunkowa XX. Czartoryskich z 1842, 1843 r.).

⁵ Pierwszych lekcji rysunku udzielała księżniczce panna Raymond, od 1848 r. Norblin. Por. BPP 998 (Hôtel Lambert. Księga wydatków domowych od stycznia 1848 do grudnia 1850 r.). Zachował się album rysunków księżniczki Izabelli, przechowywany w BPP, inv. THL/BPP Galb 38.



rzeźby udzielał Izabelli Dominique Lacquis, lekcji malarstwa – Emile Ducastin⁶. Księgozbiór młodej księżniczki dowodził upodobań z zakresu literatury, historii oraz zawierał prace naukowe i albumy na temat sztuki⁷. Te ostatnie odnosiły się przede wszystkim do jej zainteresowań kolekcjonerskich: grafiki, rzemiosła artystycznego, emalierstwa oraz sztuki starożytnej.

Zaawansowanych zainteresowań artystycznych księżniczki Izabelli nie dzielali jej rodzice. Książę Adam Jerzy Czartoryski nie odziedziczył upodobania do zbieractwa po swojej matce, założycielce Puław, Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej, choć jak wiadomo pomagał rodzicielce w artystycznych zakupach, a także wspierał swoim mecenatem młodych polskich artystów. Jego żona również nieszczerze interesowała się sztuką⁸. Wprawdzie obydwójce sprawowali opiekę nad zbiorami puławskimi, których obecność w Hôtel Lambert wpływała na patriotyczną atmosferę w ich paryskim domostwie⁹, to księżniczka Izabella nie podzielała zapatrywań swojej babki odnośnie do kolekcjonerstwa, a o jej zbiorach wypowiadała się nawet z niechęcią¹⁰. Pośród najbliższych osób jedynie brat Władysław (1828–1894) interesował się kolekcjonowaniem dzieł sztuki i podobnie jak siostra zajmował się swoją pasją do końca życia¹¹.

⁶ Por. BPP 998. Zachowało się również płótno „W pracowni rzeźbiarza” autorstwa Izabelli Czartoryskiej. Por. MAREK 2004, s. 52.

⁷ Świadczy o tym zachowana *Księga zakupu książek* Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1853–1888 (BPP 950) oraz lista książek wysłanych z Paryża do Gołuchowa (AMNP, Archiwalia z Zamku w Gołuchowie, Liste des livres envoyées à Gołuchów, Cahier No 1–4, sygn. 2547).

⁸ Anna Czartoryska zajmowała się przede wszystkim działalnością dobroczynną, stopniowo angażując córkę w działalność Towarzystwa Dobroczynności Dam Polskich i Instytutu Panien. Por. SKOWRONEK 1994, s. 346; NOWAK J. 2003, s. 216–224.

⁹ Por. SKOWRONEK 1994, s. 343–346; TROJANOWICZOWA 1980; CHUDZIO 2008.

¹⁰ ROSSET 2005, s. 239.

¹¹ Kolekcjonowanie dzieł sztuki ujawniło się u Izabelli i jej brata Władysława mniej więcej w tym samym czasie na początku lat 50. Już w pierwszych doniesieniach Izabelli z rynku antykwarecznego pojawiają się informacje o tym, że również jej brat dokonał w tym samym miejscu zakupów. W 1851 r. w Londynie Izabella poszukiwała grafik niemieckich, zaś Władysław „zna-

W domowym otoczeniu rodzeństwa Czartoryskich znajdowała się jednak bardzo ważna postać dla rozwoju ich kolekcji, a zwłaszcza zbiorów księżniczki Izabelli. Marie Josephine Rousset (1821–1896), zwana przez Czartoryskich „Roussetką”, jak podaje T. Jakimowicz była bratanicą lekarza Czartoryskich, wychowanką i ulubienicą Hôtel Lambert¹². Jej obecność u rodziny Czartoryskich można potwierdzić źródłowo od 1845 r.¹³ Kilkakrotnie zlecano jej usługi artystyczne. W 1846 r. namalowała portret księżniczki Izabelli¹⁴, a w 1850 r. brała udział w pracach remontowo-malarskich w Hôtel Lambert¹⁵. Pozwala to domniemywać, że miała wykształcenie artystyczne i umiejętności z nim związane. Przede wszystkim jednak, już od 1846 r. J. Rousset zajmowała się wydatkami księżniczki Izabelli¹⁶, a z czasem przejęła funkcję administratorki Hôtel Lambert i funduszy rodzeństwa Czartoryskich. Co najistotniejsze, od pierwszych zakupów dzieł sztuki Francuzka pośredniczyła w kontaktach księżniczki na rynku antykwarycznym¹⁷.

laż tu masę polskich Falcków i inne sztychy i książki. Kupił również grafikę Natiera, która wydaje się być Coquetem” (List Izabelli Czartoryskiej do Josephine Rousset z 30 marca 1851 r., BCz 7489 III). Rodzeństwo interesowało się podobnymi działami sztuki. Przy czym Władysław zakupywał dzieła z różnych epok i stylów, rozwijając również kolekcję puławską, którą odziedziczył i której stał się opiekunem. Kiedy Izabella wytrwale rozwijała swoją kolekcję grafiki północnej, Władysław nabywał również grafikę włoską i francuską oraz rozwijał zbiór rycin polskich, zapoczątkowany w Puławach. Przykładowo w latach 60. Władysław skompletował tekę „Mistrze włoscy i inni”. W latach 50. zakupił 28 rycin Jana Ziarnko, a jego kolekcja rycin Jeremiasza Falcka sięgnęła 236 egzemplarzy. Por. ŻYGULSKI JUN. 1998, s. 128–133. W kręgu zainteresowania Władysława znajdowały się dzieła sztuki zarówno starożytnej, jak i nowożytnej, przykłady rzeźb średniowiecznych oraz polonika, poszukiwane i zakupywane na zlecenie księcia w kraju. Por. ROSSET 2005, s. 268; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996, s. 147–151; SOKOŁOWSKI 1892, s. 238–239; MOCZULSKA 1981; GORZELANY 2014. Próbę oceny kolekcjonerstwa W. Czartoryskiego z punktu widzenia kontynuowania idei kolekcjonerskich, przyświecających jego babce Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej, podjął: NOWAK J. 2001.

¹² JAKIMOWICZ T. 1982, s. 43. W księgach finansowych Czartoryskich figuruje nazwisko lekarza Rousset. Por. Archiwum Instytutu Panien Polskich, BPP 922.

¹³ BCz 7200, s. 463, List Izabelli Czartoryskiej do brata Władysława z 26 sierpnia 1845 r.

¹⁴ O czym informował w swoim dzienniku wychowawca synów księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, Hipolit Błotnicki. Por. Wpis z 19 czerwca 1846 r., Dziennik Hipolita Błotnickiego, BCz 6796.

¹⁵ Por. Księga wydatków domowych w Hôtel Lambert od stycznia 1848 do grudnia 1850 r., prowadzona przez księżnę Annę z Zamoyskich Sapieżyń, BPP 998.

¹⁶ W listopadzie 1846 r. Rousset pokwitowała wydatki księżniczki Czartoryskiej. Por. BPP 842, k. 10.

¹⁷ Josephine Rousset sprawowała pieczę nad funduszem młodszej podopiecznej, ograniczonym początkowo przez rodziców i babkę do niewielkich sum. Izabella pisała w 1850 r. do J. Rousset: „Mama określiła moje fundusze. Nie da mi więcej niż 25 franków, ograniczone na wydatki na kolekcje”. List I. Czartoryskiej do J. Rousset z 18 sierpnia 1850 r. z Truskawka,

Wykształcenie artystyczne i stała obecność dzielącej zainteresowania księżniczki towarzyszki sprawiły, że żaden z pierwszych nabytków Izabelli Czartoryskiej nie był przypadkowy. Kolekcjonerce od samego początku przyświecał bowiem jasny cel i wyraźnie zarysowana wizja zbiorów.

Rozpoczęła od zakupów grafiki. Pierwsze potwierdzone wydatki na ten cel miały miejsce w 1849 r.¹⁸ Kolejne odnaleźć można w korespondencji Izabelli Czartoryskiej i J. Rousset. W liście z 18 sierpnia 1850 r. 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”¹⁹.

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 r. znalazły się „dwa brązowe, połączane kielichy w stylu Ludwika XIII” i „relief w drewnie”²⁰. Rachunek z 14 września 1852 r. wskazuje na nabycie u marszanda Dion-Fleuri’ego rzeźb: „Chrystus przy kolumnie”, „Rozmowa o krzyżu”, „Mężczyzna na koniu”²¹. 2 kwietnia 1853 r. Izabella nabyła emalię „Mater Dolorosa”, a w marcu tego roku emaliowany relikwiarz u Ch. Mannheima²². 10 stycznia 1852 r. marszand J.-E. Vignères pokwitował odbiór zapłaty za ryciny A. Dürera i L. van Leydena. W lutym 1853 r. u kolejnego antykwariusza J. Rousset zakupuje dwie ryciny L. van Leydena oraz portret polski²³.

Począwszy od lat 50. Izabella Czartoryska za pośrednictwem J. Rousset kontaktowała się z szeregiem innych paryskich zbieraczy, marszandów, pośredników²⁴. Z jej korespondencji wyraźnie wynika, że większość zawieranych transakcji, na przykład na aukcjach, polegała na wskazywaniu przez Działyńską w katalogach wybranych obiektów, które następnie na jej zlece-

BCz 7489 III. Na temat finansów rodziny Czartoryskich por. PEZDA 2003. Zachowała się również książeczka z rachunkami Hôtel Lambert, prowadzona przez księżnę Sapieżynę w latach 1855–1856, w której figurują sumy wypłat dla J. Rousset oraz sumy przeznaczone za opłacenie sztychów „dla Izi”. Por. AMNP, Zespół akt gołuchowski. Gołuchów Zamek, sygn. 2796, k. 31–32.

¹⁸ Por. rachunki Izabelli Czartoryskiej za rok 1849, pozycja „za grawiury” oraz „za grawiury panny Rousset”, BPP 842, k. 36. Por. również: KŁUDKIEWICZ 2013.

¹⁹ List Izabelli Czartoryskiej do J. Rousset z 18 sierpnia 1850 r. z Truskawca, BCz 7489 III.

²⁰ Archiwum BPP 947, k. 27.

²¹ AMNP, Zespół gołuchowski. Rachunki 1852–1860, sygn. 2790, k. 1.

²² Ibidem, k. 6 i 9.

²³ AMNP, Zespół gołuchowski. Biblioteka – rachunki, korespondencja 1833–1899, sygn. 2807, k. 7–8.

²⁴ Listę marszandów, u których Działyńska kupowała dzieła sztuki, podaje T. Jakimowicz w ANEKSIE V: JAKIMOWICZ T. 1982, s. 60–66.

nie nabywali wysłannicy. J. Rousset była pierwszą zaufaną pośredniczką kolekcjonerki. Wydaje się, że w latach 80., być może na skutek pogarszającego się stanu zdrowia Roussetki²⁵, jej funkcję przejął Henri Hoffmann²⁶.

Listy Izabelli i J. Rousset dostarczają informacji na temat współdziałania kolekcjonerki i pośredniczki w akcji zakupywania dzieł. Izabella penetrowała lokalne rynki antykwareczne w każdym miejscu, które odwiedzała²⁷. Jej listy wskazują również, że panna Rousset odpowiedzialna była za utrzymywanie szerokich kontaktów z marszandami w Europie i musiała mieć dobrą orientację w tym względzie. W kolejnym liście z Londynu z 1851 r. Izabella pisała: „Proszę mi jasno wskazać to, co powinnam zakupić lub to, co mogę odpuścić, mając nadzieję na zakup w Paryżu, w Caen lub u Pani sprzedawcy w Holandii”²⁸. Wymiana informacji między paniami miała na celu wyeliminowanie ewentualnych dubletów i osiągnięcie jak najlepszych cen na rynku. Panna Rousset czuwała również nad stanem kolekcji, sporządzała aktualne wykazy zbioru. Ponieważ w czasie nieobecności Izabelli w Paryżu, to ona nabywała dzieła do kolekcji księżniczki, dzielenie się listami zakupów było naczelnym tematem ich korespondencji od 1851 r.²⁹

²⁵ Od początku lat 90. J. Rousset coraz rzadziej pojawia się w dokumentach Hôtel Lambert. Administrowanie wydatkami stopniowo przejmuje Józef Rustejko. W 1895 r. 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 M. Szumana do Izabelli Działyńskiej z 22 lutego 1895 r., BPP, sygn. 941, k. 21–22. Mniej więcej od 1894 r. Roussetka najpewniej była obłożnie chora.

²⁶ O intensywności kontaktów Izabelli z H. Hoffmanem świadczy liczba rachunków oraz korespondencja w latach 1886–1897. 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.

²⁷ Przebywając w marcu 1851 r. w Londynie, pisała: „pobiegłam do marszandów sztychów, gdzie znalazłam skarby, masę mistrzów, od Martina Schongauera, Albrechta Dürera, Lucasa de Mehlana i innych pomniejszych mistrzów, ale to wszystko kosztuje, a ja nie mam pieniędzy, potrzeba mi tyle siły, aby nie oszaleć [...] znalazłam również drewnianą rzeźbę za 150 franków i mam większą ochotę ją nabyć. Wyślę Pani listę tego, co znalazłam u jednego z marszandów z cenami i Pani osądzi, czy jest niemożliwym nic nie nabyć i czy absolutnie potrzeba mi pieniędzy. Jeśli wśród swoich marszandów w Paryżu znasz Pani takiego od grafik, dam Pani katalog, odpiszcie mi jak najszybciej, gdyż nie zrobię żadnego interesu dopóki nie otrzymam listu od Pani”. List do J. Rousset z 23 marca 1851 r., BCz 7489 III.

²⁸ List I. Czartoryskiej do J. Rousset z 30 marca 1851 r. z Londynu, BCz 7489 III.

²⁹ Przykładowo w lipcu 1853 r. Izabella pisała z Londynu do panny Rousset: „Proszę mi przesłać informacje na temat tego, co ma Pani w Paryżu razem z numerami Bartscha i cenami”. W innym miejscu stwierdza: „Znalazłam również pakiet Pani de Longueville, ale ponieważ nie jestem pewna tego, co posiadam, proszę o przesłanie mi listy”. Por. Listy I. Czartoryskiej do J. Rousset z lipca 1853 r., BCz 7489 III.

Lata 50. XIX wieku, a więc początki tworzenia kolekcji grafiki, upływały pod znakiem fascynacji grafiką północną. W prawie każdym liście do J. Rousset, dotyczącym zakupów, Izabella akcentowała potrzebę posiadania grafik Martina Schongauera, A. Dürera i L. van Leydena. Kolejno przypominała o Lucasie Cranachu Starszym i Jeanie Duvet. Już w 1852 r. zaznaczała jednak, że jej marzeniem jest zdobycie sztychu Luci della Robbia.

Mówiłam Pani, że odkąd jestem w tej samotni, moim pragnieniem rozpasanym, co znaczy umiarkowanym z mojej strony, jest posiadać Luca della Robbia. Jest taki jeden piękny w Paryżu, niech Pani spróbuje go zatrzymać w ten lub inny sposób³⁰.

Kolekcjonerka osiągnęła upragnioną zdobycz prawie dziesięć lat później, o czym doniosła z dumą mężowi:

Podczas mojej nieobecności, uczyniono dla mnie wspaniały nabytek – wspaniały Luca della Robbia z kolekcji Sołtyków. Nie wiem, czy nadaje to takiej renomy mojej kolekcji grafiki, ale Voltaire nie wyśmiewał amatorów, którzy przychodzili go odwiedzać. Wszyscy, których Roussetka poznała w czasie zakupów, pragną zobaczyć moje sztychy, między innymi wysłannik Metternicha³¹.

Powyższy fragment świadczy o tym, że system nabytków kolekcjonerki był od początku zaplanowany. Ponadto, Izabella z niechęcią przyjmowała ofiarowane jej sztychy, które nie korespondowały z założeniami jej kolekcji. W 1857 i 1858 r. ukróciła samowolę świeżo poślubionego małżonka Jana Działyńskiego, który w czasie pobytu w Wiedniu chciał zakupić dla niej wiele sztychów. Hrabina ograniczyła jego wybór jedynie do wyznaczonych przez nią numerów w katalogach, a Działyński, znając jej wyraźne polecenia, w listach pytał o pozwolenie na zakupienie konkretnych prac³².

Od 1853 r. Izabella posługiwała się numeracją i oznaczeniami zaczerpniętymi ze sławnego dzieła o grafice europejskiej Adama von Bartscha³³.

³⁰ List Izabelli Czartoryskiej do J. Rousset z 11 września 1852 r., BCz 7489 III.

³¹ List I. Działyńskiej do męża Jana Działyńskiego, prawdopodobnie z 1861 r., BCz 7483 II.

³² „Przepisuję sobie katalog sztychów, ale bardzo bym chciał, żeby mi Roussetka przysłała uzupełnienie. A nie wiem, czy moja Pani ze mnie kontenta czy nie, czy mi przebaczy dublety i niektóre mniej ładne sztuki, które często kupowałem dlatego, że tak ładnie zamykały ostatni biały wiersz w katalogu na całej stronie już zapisanej. Mógłbym dostać sztychy N 88 du Graveurde l'an 1466 nie najlepszy, ale niezły, tylko się boję, że moja Pani nie bardzo coś dba o te najstarsze. Również dostanę pod jesień ślicznego kradzionego jednego Schongauera jeśli właściciel nie wykupi go. Wacława z Ołomuńca parę malowanych byłbym mógł nabyć, proszę napisać czy także można kupować czy nie?” List Jana Działyńskiego do żony, niedatowany, BCz 7406 II.

³³ [Johann] Adam [Bernhard] von Bartsch (1757–1821) opublikował w latach 1803–1821 w 21 tomach katalog sztychów starych mistrzów. *Le Peintre-graveur* obejmował flamandzkich, holenderskich, niemieckich i włoskich artystów grafików od XV do XVII wieku.

Wymieniając informacje cenowe z panną Rousset z różnych miejsc, gdzie odbywały się aukcje, używała skrótów stosowanych przez Bartscha, biegle posługując się również monogramami i przydomkami artystów grafików³⁴.

Natomiast w przypadku zakupów rzeźb i wyrobów emalierstwa Izabella Czartoryska nie zdawała się na własną wiedzę i rosnące doświadczenie J. Rousset. Od samego początku współpracował z nią wybitny znawca sztuki Léon de Laborde (1807–1869). Był on jedynym synem Alexandre'a de Laborde (1773–1842), słynnego francuskiego podróżnika i archeologa. Zajmował się archeologią, polityką³⁵, historią sztuki³⁶. Jego pierwsza publikacja z tej ostatniej 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 r. po raz pierwszy został konserwatorem Luwru, po wypadkach z 1848 r. 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. Swoje badania opublikował w: *Essai de catalogue des artistes des Pays-Bas* (1849), *La Renaissance des arts à la cour de France* (1850), *Catalogue raisonné des émaux* (1852). W 1857 r. został dyrektorem generalnym Archiwum Cesarstwa.

Jego nazwisko pojawia się w korespondencji księżniczki od 1852 r.³⁷, a w liście z 5 września 1853 r. pisanym z Aix, Izabella opisuje wycieczkę do Genewy słowami: „Znalazłam rzeczy niewiarygodne, piękne i interesujące [...] [ale] nie chcę kupować bez usłyszenia zdania Pana de Laborde”³⁸.

Potwierdzona współpraca młodej kolekcjonerki ze znanym badaczem i kustoszem Luwru gwarantowała wysoki poziom artystyczny zakupywanych

³⁴ Wiedzę na temat grafiki Izabella na pewno powiększała domową lekturą. W bibliotece gołuchowskiej znajdowała się książka C. H. von Heinekena (HEINEKEN 1771). Autor przez wiele lat pracował w Dreźnie jako opiekun Salonu Grafiki i Rycin, stworzonego przez Augusta II i Augusta III z dynastii Wettinów (na temat konstruowania drezdeńskiej kolekcji grafiki i jej porządkowania por. również KETELSEN, MELZER 2012 (z obszerną bibliografią). Nieco inny charakter ma opracowanie Charles'a le Blanc *Manuel de l'amateur d'estampes*, którego pierwszy tom ukazał się w 1854 r. w Paryżu. Książka zawiera alfabetyczny wykaz artystów grafików i podstawowe informacje na ich temat. Encyklopedyczny charakter publikacji miał ułatwiać amatorom orientację na rynku grafiki.

³⁵ Autor m.in. licznych projektów reform edukacyjnych, w tym także nauczania artystycznego. Por. WALTON 1998.

³⁶ Por. BRESCH-BAUTIER 2009; MIQUEL 1987, s. 79; DELUCHE 1981.

³⁷ W liście do księżniczki niejaki Mortimard (?) proponujący swoje usługi w odnawianiu plafonu Eustache'a Le Sueura w Hôtel Lambert, pisze, że wykonał zamówienie księżniczki z pomocą Pana de Laborde. List z 24 czerwca 1852 r., BPP 844.

³⁸ List Izabelli Czartoryskiej do J. Rousset z 5 września 1853 r., BCz 7489 III.

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 nabycia³⁹. Jej ostrożność i zapobiegliwość wiąże się również z brakiem doświadczenia, do którego sama księżniczka przyznawała się pannie Rousset:

Na tyle, na ile potrafię je ocenić, te obiekty wydają mi się piękne choć rytowanie na pokrywce wydaje mi się późniejsze niż reszta. Co do czarnych emalii, nigdy takich nie widziałam i jest to coś, czego brakuje w mojej kolekcji⁴⁰.

Jak wynika z powyższego fragmentu, L. 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 znawcami.

Od 1865 r. Izabella zainteresowała się sztuką antyczną. Wraz z bratem Władysławem i mężem Janem Działyńskim wzięła udział w sławnej aukcji kolekcji barona J.-A. Pourtalès w 1865 r.⁴¹ oraz w aukcji kolekcji A. Castellani w 1866 r.⁴², poprzedzając nabytki dzieł sztuki zakupami publikacji na temat sztuki antycznej⁴³. Małżonkowie Działyńscy wiosną 1865 r. zwiedzili Italię i wzbogacili własne kolekcje licznymi nabytkami⁴⁴. Po przejściu na początku lat 70. kolekcji waz antycznych Jana Działyńskiego, Izabella rozpoczęła ściśle współpracę z dwoma badaczami – Jeanem de Witte i profesorem François Lenormant. Przy czym kontynuowali oni prace i zadania, które rozpoczęli dla jej męża, a współpracę z nimi Izabella *de facto* przejęła wraz z kolekcją. Izabella zleciła J. de Witte napisanie pierwszego z katalogów jej zbiorów⁴⁵.

³⁹ „Pan Patek, polski zegarmistrz, wyśle nam tryptyk i cyborium aby Pani pokazała Panu Laborde”. List z 5 września 1853, BCz 7489 III.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ O czym świadczą rachunki w AMNP (sygn. 2791, k. 31–39) oraz szczegółowy opis aukcji w liście J. Rousset do Izabelli Działyńskiej z 9 marca 1865 r. (BCz 7450 II). Na temat kolekcji: BOISSET 2005.

⁴² Rachunki z aukcji i zachowane katalogi w AMNP (sygn. 2797, k. 68–87).

⁴³ J. Rousset w liście z ok. 1865 r. napisała do Izabelli Działyńskiej: „W końcu nabyłam katalog kolekcji kawalera Durand [J. de Witte, *Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le Chevalier E. Durand*, Paris 1836], który jest bardzo interesujący i zawiera najbardziej oczekiwane informacje zwłaszcza co do pochodzenia. Jest jak Bartsch dla grafiki” (BCz 7450 II).

⁴⁴ Choć Izabella w listach do J. Rousset krytycznie wypowiadała się na temat włoskiego rynku dzieł sztuki (por. Listy z 1865 r., BCz 7489 III), zakupiła w Rzymie kilka zabytków sztuki antycznej i późniejszych wyrobów rzemiosła artystycznego.

⁴⁵ WITTE 1886. Katalog powstał jeszcze przed przeniesieniem zbiorów do Gołuchowa. Ponadto jego autor napisał wiele katalogów prywatnych kolekcji. Por. WITTE 1836, 1837, 1840.

Kolejne tomy luksusowego wydawnictwa pod tytułem *Collections du Château du Gołuchów* redagowali latach 1897–1899 Wilhelm Froehner i Émile Molinier⁴⁶. Nazwiska tych dwóch wybitnych badaczy zamykają orszak najbliższych współpracowników Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. Należy więc powiedzieć kilka słów na ich temat.

É. Molinier (1857–1906), konserwator i historyk sztuki, pracował początkowo w Gabinecie Rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu, a następnie został zatrudniony jako konserwator w Departamencie Sztuki Średniowiecza i Renesansu w Luwrze⁴⁷. Pisał prace dotyczące witraży, ceramiki, emalii i rzemiosła artystycznego. Organizował również wystawy sztuki. É. Molinier w najważniejszej publikacji na temat emalii zaprezentował całościowe spojrzenie na emalierstwo na przestrzeni wieków⁴⁸ i podobnie skonstruował katalogi zbiorów gołuchowskich, porządkując chronologicznie wyroby emalierskie i z kości słoniowej.

Z kolei W. Froehner (albo Guilleme Froehner) (1834–1925) był kustoszem Luwru, archeologiem i kolekcjonerem, znawcą numizmatyki starożytnej i średniowiecznej⁴⁹. Wykształcony w Niemczech, w 1859 r. przybył do Paryża, a w 1866 r. został powołany na stanowisko kustosa departamentu Starożytności Luwru. Funkcję sprawował do 1870 r., kiedy to na fali antyniemieckich i antycesarskich⁵⁰ nastrojów został zwolniony. Do śmierci zajmował się badaniami naukowymi, publikacjami oraz sporządzaniem katalogów dla kolekcjonerów⁵¹. Być może Froehnera przedstawił Działyńskiej pracujący dla niej wspomniany już pośrednik, Henri Hoffmann⁵².

⁴⁶ FROEHNER 1899ab; FROEHNER, MOLINIER 1897; MOLINIER 1903. Katalogi zbiorów gołuchowskich nie były przeznaczone na sprzedaż. Na każdym z nich zostało to wyraźnie zaznaczone: „Ce volume [...] n'est pas dans le commerce”. Wydano je w eleganckich oprawach, uzupełniono bogatymi ilustracjami, prawdopodobnie wręczane były jako podarki wybranym osobom.

⁴⁷ TOMASI 2009; BOS 2015.

⁴⁸ MOLINIER 1891. Ważniejsze publikacje autora: MOLINIER 1883, 1885, 1888, 1896.

⁴⁹ Por. HELLMANN 1982, 1992, 2009; HELLMANN, MASSON 1994.

⁵⁰ Froehner blisko przyjaźnił się z cesarzem Napoleonem III. Por. FROEHNER 1931; GRANGER 2005, s. 270 i n.

⁵¹ Froehner był niezwykle cenionym i poszukiwanym autorem katalogów kolekcji prywatnych. Katalog kolekcji Chavret (1879) jego autorstwa bardzo długo stanowił najlepszy traktat na temat ceramiki antycznej. Por. FROEHNER 1931, s. XII. Jego popularność w Paryżu wzrosła, kiedy wdał się w polemikę z przedstawieniem Fenicjan w książce *Salambô* Gustawa Flauberta. DIAZ-ANDREU 2007, s. 159.

⁵² Hoffmanna i Froehnera łączyła przyjaźń, a listy Hoffmanna do Działyńskiej potwierdzają, że dwaj znawcy byli w stałym kontakcie. Por. AMNP, sygn. 2794, k. 39–59. Froehner był również autorem katalogu kolekcji Hoffmanna. Por. FROEHNER 1886. Por. również HELLMANN, BAKHOUM 1992, s. 157.

Wymienione powyżej osoby: L. de Laborde, É. Molinier i W. Froehner piastowały wysokie stanowiska – opiekunów zbiorów Luwru. Nie tylko ich wiedza, w moim mniemaniu, zadecydowała o wyborze Działyńskiej, ale również 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.

E. du Sommerard (1817–1885), syn założyciela paryskiego Musée Cluny Alexandre’a du Sommerarda⁵³, po śmierci ojca przejął zarządzanie jego zbiorami, złożonymi w Hôtel Cluny⁵⁴. Specjalizował się w historii ceramiki oraz w średniowiecznym i renesansowym rzemiośle artystycznym. E. du Sommerard nie tylko znacznie powiększył kolekcję ojca, ale także przebudował budynek Hôtel Cluny z myślą o poszerzeniu sal ekspozycyjnych i nadaniu budowli funkcji *stricte* muzealnej. Czas przebudowy gmachu zbiega się w czasie z korespondencją i kontaktami Izabelli Działyńskiej z dyrektorem muzeum. W 1854 r. z polecenia Izabelli, J. Rousset nawiązała kontakty z E. du Sommerardem. Bezpośrednią przyczyną zainteresowania Czartoryskiej pracami wykończeniowymi w Hôtel Cluny⁵⁵ były prace remontowe w pokojach pensji dla panien na trzecim piętrze Hôtel Lambert, które obejmowały atelier, salę lekcyjną i bibliotekę⁵⁶, ale z jej późniejszych wypowiedzi wynika również, że dawny budynek opatów Cluny inspirował ją w Gołuchowie⁵⁷.

Nawiązanie znajomości z E. du Sommerardem dowodzi, że w kręgu zainteresowań Izabelli Czartoryskiej nie znajdowały się jedynie przedmioty artystyczne i kolekcje, ale również sposób ich ekspozycji, przestrzeń i jej dekoracja. Kolekcjonerka przykładając ogromną wagę do aranżacji przestrzeni, w której miały ostatecznie spocząć jej zbiory. Dowodem tego były również

⁵³ A. du Sommerard kolekcjonował przede wszystkim dzieła sztuki średniowiecznej, równocześnie publikując teksty poświęcone studiom nad gotykiem. Por. SOMMERARD 1847, 1881, 1883; BIAŁONOWSKA 2007.

⁵⁴ Por. ANTOINE, LE POGAM 2010.

⁵⁵ W liście z 28 września 1854 r. (BCz 7450 II) J. Rousset donosiła Izabelli o spotkaniu z dyrektorem muzeum w sprawie wykładania płytami głównej sali Hôtel Cluny. E. du Sommerard polecił Izabelli skontaktowanie się w tej sprawie z E. Viollet-le-Duc, który miał wskazać księżniczkę odpowiedniego specjalistę. Wydaje się, że mógł być to pierwszy kontakt Czartoryskich ze znanym architektem i konserwatorem, który od 1858 r. kierował pracami renowacyjnymi w Hôtel Lambert, a w latach 1858–1860 odnawiał dla nich budynek Szkoły Polskiej na Montparnasse. Por. JAKIMOWICZ T. 1966.

⁵⁶ Por. PERNAUD-LAMBERT 2006, s. 36.

⁵⁷ List I. Działyńskiej do J. Rousset b.d., BCz 7489 III: „Wydaje mi się, że Hôtel Cluny mógłby nam posłużyć za wzór lukarn”.

przyjazdy do Gołuchowa dwóch wymienionych wyżej ekspertów, z którymi współpracowała.

W. Froehner i É. Molinier odwiedzili Gołuchów jeszcze przed ostatecznym urządzeniem sal zamkowych w 1890 r.⁵⁸ i otwarciem ich dla publiczności w 1893 r.⁵⁹

W. Froehner przyjechał do Gołuchowa jesienią 1888 r.⁶⁰, a jego wizyta poprzedziła zamówienie szaf na wazy i naczynia antyczne⁶¹. Natomiast przed przyjazdem do Gołuchowa É. Moliniera wykańczano w pośpiechu witryny muzealne, prawdopodobnie na dzieła złotnictwa i emalierstwa, co pozwala domniemywać, że ten ekspert od rzemiosła artystycznego nie tylko został zaangażowany 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 (il. 25) zgodnie z pomysłem ich właścicielki. I tak odpowiednio: emalie, rzemiosło artystyczne okresu średniowiecza i renesansu eksponowano w sali muzealnej w piwnicach; kolekcję waz greckich w odrębnej sali na parterze, zwanej Salą waz greckich; pozostałe starożytności w sali starożytności egipskich również na parterze; natomiast grafiki i ryciny 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 r. odwiedził Gołuchów⁶³. Relację M. Sokołowskiego potwierdza prze-

⁵⁸ KĄSINOWSKA 2006, s. 244.

⁵⁹ Od 1880 r. do Gołuchowa wysyłano z Paryża kolejne skrzynie przedmiotów, należących do hrabiny Działyńskiej. Por. spisy przedmiotów wysłanych do Gołuchowa, BPP 946, k. 77–120. Początkowo były w nich meble i fragmenty lapidarialne, zaś pierwsze dzieła sztuki z kolekcji hrabiny przewieziono do Gołuchowa w lutym 1879 r. Por. *Inventaire Appartement de la Comtesse Działyńska (Hôtel Lambert)*, BPP 946, k. 162. Za życia Izabelli kolekcje udostępnione były zwiedzającym wyłącznie przez 15 dni w roku, głównie podczas nieobecności hrabiny. Por. MAREK 1994.

⁶⁰ O swojej podróży pisał w liście do J. Rousset z 18 września 1888 r. z Berlina, BPP 853, k. 105.

⁶¹ Na początku 1889 r. J. Rousset korespondowała z firmą J. Mellet & Mantelet, wyrabiającą witryny muzealne m.in. dla Musée Cluny, Luwru, Hôtel Carnavalet, Musée des Arts Décoratifs, BPP 844, k. 190–193. Na temat firm specjalizujących się w wytwarzaniu witryn muzealnych w Paryżu pisała również: GEORGEL 1994a.

⁶² List M. Bobowskiego, pierwszego opiekuna zbiorów na zamku w Gołuchowie, do Izabelli Działyńskiej z 17 grudnia 1889 r.: „Na przybycie p. Molinier wszystko będzie gotowe. Dolną część obydwu szaf Szymański już wykończył, górna jeszcze nie zaczęta”, BPP 936.

⁶³ SOKOŁOWSKI 1899. Inne sale ekspozycyjne nie były jeszcze ukończone.



Il. 25. Zamek w Gołuchowie, stan obecny

wodnik po muzeum w Gołuchowie, autorstwa Nikodema Pajzderskiego, wydany w 1913 r., a następnie wznowiony w 1929 r.⁶⁴ Pomocnym materiałem do rekonstrukcji ekspozycji są również fotografie wykonane przez Antoniego Pawlikowskiego w 1905 r.

Do ukończonych w 1886 r.⁶⁵ sal w piwnicach zamku wchodziło się z zamkowego dziedzińca. Do głównego skrzydła budowli prowadziły trzy portale, z których środkowy (il. 26–27), wyróżniający się wspierającym się na nim balkonem, skrywał wejście do sal muzealnych.

Słabo oświetlone schody (il. 28) wiodły stromo w dół do pierwszej z sal, nazywanej początkowo salką przedmuzealną⁶⁶, a później salą polską (il. 29).

⁶⁴ PAJZDERSKI 1913, 1929. Sale te przetrwały w nadanym im przez Izabellę kształcie do 1939 r.

⁶⁵ Z listu J. Rustejki do Izabelli Działyńskiej z 21 sierpnia 1886 r. (BPP 943, k. 58–59): „Prace przy zamku o tyle postąpiły, że skończono muzeum i pokój przedmuzealny”.

⁶⁶ J. Rustejko pisał do Izabelli Działyńskiej 28 lipca 1886 r. (BPP 943): „Parkiet w salce przedmuzealnej jest również na ukończeniu tak, że w przyszłym tygodniu Breugnot do malowania ścian się będzie mógł zabrać. Witryny o tyle skończone, że jedna jest już aksamitem wybita, a do tej drugiej, która także jest już pomalowana, zacząć jutro ramy do szyb wprawiać”.



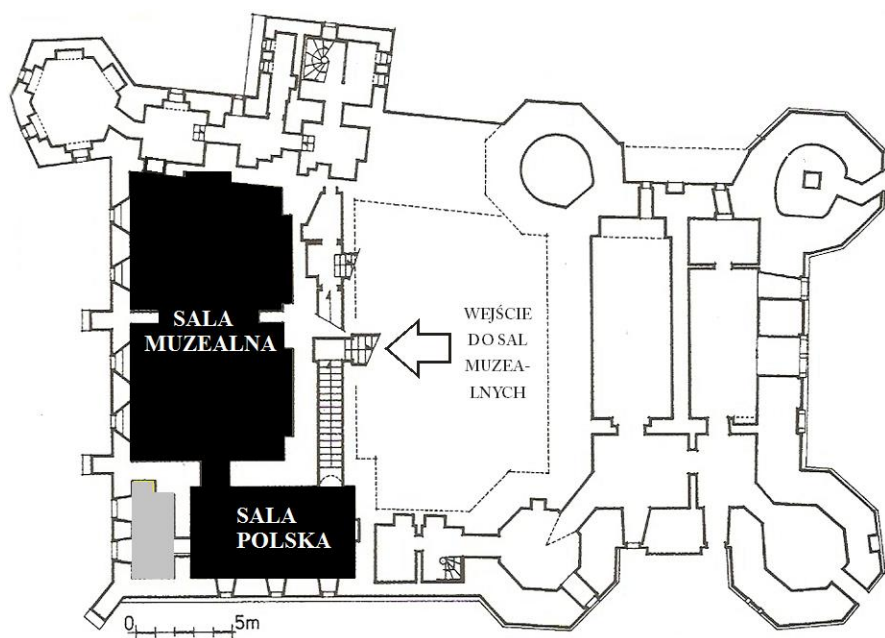
Il. 26. Zamek w Gołuchowie, portale wejściowe w skrzydle głównym, stan obecny



Il. 27. Zamek w Gołuchowie, portal środkowy, stan obecny



Il. 28. Zamek w Gołuchowie, wejście do piwnic, stan obecny



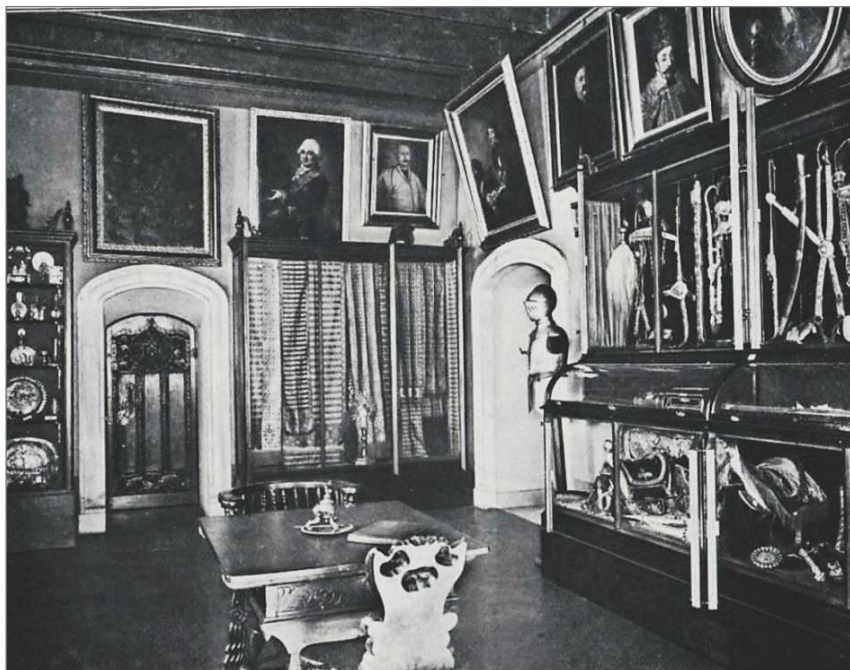
Il. 29. Zamek w Gołuchowie, rzut piwnic
(kolor czarny – sale muzealne, kolor szary – pokój konserwatora)

O urzędzeniu tego wnętrza Izabella rozmawiała z mężem przed 1880 r. Miały być tu wystawione m.in. zabytki pochodzące z wykopalisk, jakie prowadził Jan Działyński w 1853 r. w Gołuchowie. Ze źródeł wynika, że po śmierci męża Działyńska nie zaniechała pomysłu wystawienia wskazanych zabytków⁶⁷, niemniej jednak nie wiadomo, gdzie ostatecznie zbiór ten został złożony.

Ostatecznie w pomieszczeniu tym złożono polonika, które jako takie nie były przedmiotem kolekcjonerskiej pasji Izabelli Działyńskiej i nic nie wskazuje na to, aby zamierzała ona zatrudnić ekspertów do naukowego ich opracowania i publikacji, jak uczyniła w stosunku do innych swoich kolekcji⁶⁸.

⁶⁷ KĄSINOWSKA 2006, s. 244.

⁶⁸ Z korespondencji jednego z zatrudnionych opiekunów zamku, M. Bobowskiego, wynika, że kolekcjonerka próbowała postępować w stosunku do kolekcji poloników tak, jak podchodziła do innych swoich zbiorów. Nakazała Bobowskiemu znaleźć „katalog sygnatur pasów słuckich”, a więc próbowała swoje doświadczenie w konstruowaniu zbiorów paryskich, opartych przecież na współczesnej wiedzy z historii sztuki, odnieść do zbiorów polskich. Bobowski odpisał Izabelli: „Osobny Katalog sygnatur pasów słuckich, ile mi wiadomo, nie istnieje. Wszelako zamówiłem w księgarni dwie książki Kołaczkowskiego: 1. Wiadomości o dawnych fabrykach i rękodzielnictwach w Polsce, 2. Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce, w których i o fabryce słuckiej notatka znaleźć się powinna”. List M. Bobowskiego do Izabelli Działyńskiej z 15 grudnia 1890 r., BPP 936, k. 81–86.



Il. 30. Zamek w Gołuchowie, Sala polska, 1929



Il. 31. Zamek w Gołuchowie, Sala polska, 1905

W oszklonych szafach prezentowano polskie rzędy, zabytki uzbrojenia, polskie pasy oraz w narożnej szafie srebra rodowe Czartoryskich (il. 30–31). Nad gablotami wisiały portrety władców polskich, hetmana S. Jabłonowskiego, Tadeusza Kościuszki oraz nieznanego szlachcica. Obrazy stanowiły pamiątki rodzinne, które Izabella otrzymała po ślubie z Janem Działyńskim i które w 1858 i 1859 r. przywieziono do Gołuchowa z Warszawy i Klemensowa Zamoyskich⁶⁹.

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 ok. 1880 r. Nie sposób rozstrzygnąć, czy decyzja o skonstruowaniu swoistej sali pamiątek polskich zapadła wspólnie, czy z inspiracji którejś ze stron. Sala ta rzeczywiście wyróżnia się wśród pozostałych eksponowanych zbiorów przede wszystkim tym, że nie jest wyrazem kolekcjonerskiego wyboru hrabiny Działyńskiej. Jest raczej hołdem złożonym tradycji rodzinnej i historycznej. Prezentowanie oręża polskiego wiąże się ze wspomnianym już, popularnym w XIX wieku, konstruowaniem zbrojowni w siedzibach szlacheckich i arystokratycznych. Niemniej 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 wpływał z doświadczenia wystawienniczego Działyńskich i Czartoryskich, którzy regularnie wypożyczali swoje zbiory na różnego rodzaju wystawy w Paryżu i Polsce⁷⁰.

Rozmieszczenie polskiego oręża w oszklonych szafach odpowiadało sposobowi ekspozycji innych dzieł sztuki w zamku, tj. zabytkom sztuki zdobniczej, emalierstwa oraz waz greckich i innych starożytności. W tym drugim wypadku prezentacja takowa miała na celu przede wszystkim ochronę delikatnych przedmiotów, ale wpływała również na efekt wizualny, jaki one tworzą⁷¹. W przypadku prezentacji oręża, jego rozmieszczenie na swobodnie rozstawionych podpórkach buduje zazwyczaj poczucie bliskości, prawie

⁶⁹ Por. JAKIMOWICZ T., 1982, ANEKS I, s. 48.

⁷⁰ Por. zachowana korespondencja i rachunki w Archiwum Czartoryskich w Krakowie, np. BCz 7479 t. 1, rachunki z lat 1866–1891, pisma z Union Centrale des Beaux-Arts w sprawie wystaw minionych i kolejnych.

⁷¹ Sposób prezentowania zabytków emalierstwa w Gołuchowie wpisywał się w ogólnie przyjęty wówczas trend eksponowania majolik, emalii czy zabytków złotnictwa. Dzieła te umieszczano w gablotach na ciemnym tle; za przykład takiej ekspozycji może posłużyć Wallace Collection bądź ekspozycja w Musée Retrospectif w Paryżu w 1865 r. Por. HIGGOTT 2003; ARQUIE-BRULEY 1995.

„ożywienia” zabytków i historii. Natomiast w Sali polskiej w Gołuchowie przekaz ekspozycyjny był inny – podkreślony został dystans między widzem a eksponatami. Zwiedzający taką przestrzeń wyraźnie odczuwał, że zamknięte w gablotach obiekty należą do historii oraz stanowią jedynie dowody i świadectwa czasów minionych.

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 Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej i znajdującej się tam również sali z uzbrojeniem⁷². Działyńska wprowadzała odbiorców w swoją kolekcję, odwołując się do tradycji kolekcjonerskiej. Jednocześnie 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, w której eksponowano zbiory 200 dzieł średniowiecznego złotnictwa⁷³, fajansów, ceramiki, weneckiego szkła oraz wyrobów z kości słoniowej. Ekspozyty znajdujące się w pomieszczeniu pochodziły z okresu średniowiecza i renesansu.

Duża sala przedzielona arkadą na dwie części służyła do ekspozycji kolekcji rzemiosła artystycznego, w tym przede wszystkim emalii (il. 32–33). Jej wnętrze i dekorację zaprojektował Maurice Ouradou, architekt pracujący przy przebudowie gołuchowskiego zamku⁷⁴. Ściany pomieszczenia wieńczył biegnący tuż pod drewnianym stropem ozdobny pas – namalowany fryz z motywem wici roślinnej. Poniżej niego rozwieszono tkaninę z motywem ornamentalnym, zajmującą całą powierzchnię ścian pierwszej części sali i fragmenty drugiej. Wystrój ten w połączeniu z detalami architektonicznymi arkady oraz wejściowych portali odwoływał się do widoku komnaty zamkowej, którą następnie wypełniono różnymi sprzętami. W gołuchowskiej sali, obok przeszklonych szaf (il. 32) prezentujących fajanse i ceramikę, wyroby z kości słoniowej, szkła weneckie, brązy, oraz dwóch szaf z emaliami (il. 33), znalazły się również zabytkowe XVI-wieczne sprzęty użytkowe⁷⁵ (il. 34),

⁷² ŻYGULSKI JUN. 1959, 2012.

⁷³ W tym zbiorze wyróżniało się 36 prac mistrzów limuzyjskich (m.in. relikwiarz św. Walerii z drugiej ćw. XIII wieku), a także XVI-wiecznych, jak Jean i Léonard Limousin, przedstawiciele rodziny Pénicaut, Pierre Raymond, Pierre Curteys. Por. PIETRUSIŃSKI 1966.

⁷⁴ 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, BPP 932.

⁷⁵ Ustawione w sali wymienione sprzęty opisał w przewodniku N. Pajzderski. Większość zabytków według autora pochodziła z XVI wieku, część z początku XVII wieku. Por. PAJZDERSKI 1913, s. 19–20.

takie jak trzy stoły francuskie, francuska ława z zapiekiem, francuska szafka, włoska skrzynia rzeźbiona, szafa francuska, pulpit na mszał i XV-wieczny lawaterz z Flandrii⁷⁶. Pomędzy szafami i we framugach okiennych ustawiono rzeźby średniowieczne. Nad salą czuwał zawieszony nad wejściem wizerunek Izabelli Działyńskiej w młodym wieku, pędzla Ludwika Edwarda Dubuffe.



Il. 32. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna, 1929

⁷⁶ O pomoc w uzupełnieniu wyposażenia pomieszczeń zamkowych (również muzealnych) prosiła Działyńska męża. W tym celu Jan udał się m.in. do Elbląga, otrzymał bowiem informację, że mogą tam być do nabycia zabytkowe meble. Jan donosił Izabelli: „Kończę donosząc, że 14 sztuk mebli kupiłem nieodnowionych, czysto starych, w części połamanych [...]. Żałuję, że rzeczy za późno przyjdą, aby je podoczyszczać i ponaprawiać to tylko dobrze, że nie ma fałszywych, a są nienajgorsze, silne i kilka użytecznych. Stolarze nasi potrafią ponaprawiać i będzie dla zamku grube tło dla starożytności prawdziwych”. List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z marca 1875 r., BCz 7406 II. Prawdopodobnie jeden ze wspomnianych przez Jana mebli znalazł się w sali muzealnej. Pajzderski podaje w opisie tego pomieszczenia: „stół elbląski, wiek 18-ty”. PAJZDERSKI 1913, s. 23.



Il. 33. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna, 1929



Il. 34. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna, 1929

W sali określanej mianem muzealnej prezentowano więc dzieła sztuki, rzemiosła i mebli z określonego okresu, tworząc w ten sposób dla eksponatów środowisko zbliżone do prywatnego wnętrza. Taki sposób ekspozycji kolekcji miał swoje źródła w prezentowaniu zbiorów we własnym salonie⁷⁷, co było popularne w pierwszej połowie XIX wieku i nazywane jest niekiedy w literaturze wynikiem „fetyszyzującego kolekcjonowania”⁷⁸. Kolekcje aranżowano wówczas w pomieszczeniach mieszkalnych⁷⁹, np. Galeria w Strawberry Hill Horace’a Walpole⁸⁰. Do pewnego stopnia kontynuacją tego sposobu eksponowania dzieł było powstałe na przełomie XVIII i XIX wieku paryskie Musée des Monuments Français⁸¹, a następnie Musée Cluny⁸². W tym ostatnim, zarządzanym przez przywołanego już E. du Sommerarda, 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 André⁸³, „Pokój XVI-wieczny” w kolekcji sir Richarda Wallace’a⁸⁴, czy też zbrojownia Frédérica Spitzera⁸⁵, który w 1878 r. utworzył Musée des Arts Industriels w swoim prywatnym pałacu przy paryskiej rue Villejuste.

Zważając na fakt, że Sala polska i muzealna znajdowały się w piwnicach zamku gołuchowskiego i od początku pomyślane były jako ekspozycja otwarta, udostępniona zwiedzającym, warto podkreślić, że sposób eksponowania wzorowany na takich zespołach, jak Musée Cluny, czy też tożsamy z prezentacją innych prywatnych kolekcji, dopełniało drobiazgowo i naukowe podejście kolekcjonerki do obiektów. Nad opracowaniem naukowym zbiorów miał

⁷⁷ EMERY, MOROWITZ 2004.

⁷⁸ PEARCE S. 1992, s. 36–67. Por. również EMERY, MOROWITZ 2004, s. 289.

⁷⁹ Por. WAINWRIGHT 1989; a także fotografię przedstawiającą średniowieczną jadalnię w Dornac, opublikowaną w: „La Revue illustrée”, 1893, nr 15, s. 15; wizerunek A. du Sommerarda we własnym pokoju (reprodukcja w: WAINWRIGHT 1989, s. 11); oraz rysunek Pierre’a Teta van Elven, ukazujący kolekcję hrabiego de Nieuwerkerke (reprodukcja na s. 31 w: LE COMTE DE NIEUWERKERKE 2000).

⁸⁰ Por. WAINWRIGHT 1989, s. 71–107, a także: PIENKOS 2005, s. 52–58.

⁸¹ ERLANDE-BRANDENBURG 1979; POULOT 2001.

⁸² Por. szczególnie ilustracje przedstawiające salę Franciszka I w 1836 r., 1839 r. i pod koniec XIX wieku, ERLANDE-BRANDENBURG 1977. Na temat początków kolekcji A. du Sommerarda, założyciela Musée Cluny, jego podejścia do zbiorów i ich ekspozycji pisał: BANN 1984, s. 77–92. Autor podejmuje również temat różnic w podejściu do kształtowania wizji historii, jakie wystąpiły między Alexandre’em Lenoirem, pomysłodawcą Musée des Monuments Français, a A. du Sommerardem.

⁸³ Por. fotografie wnętrz Musée Jacquemart-André sprzed 1912, w: GARNOT 2011.

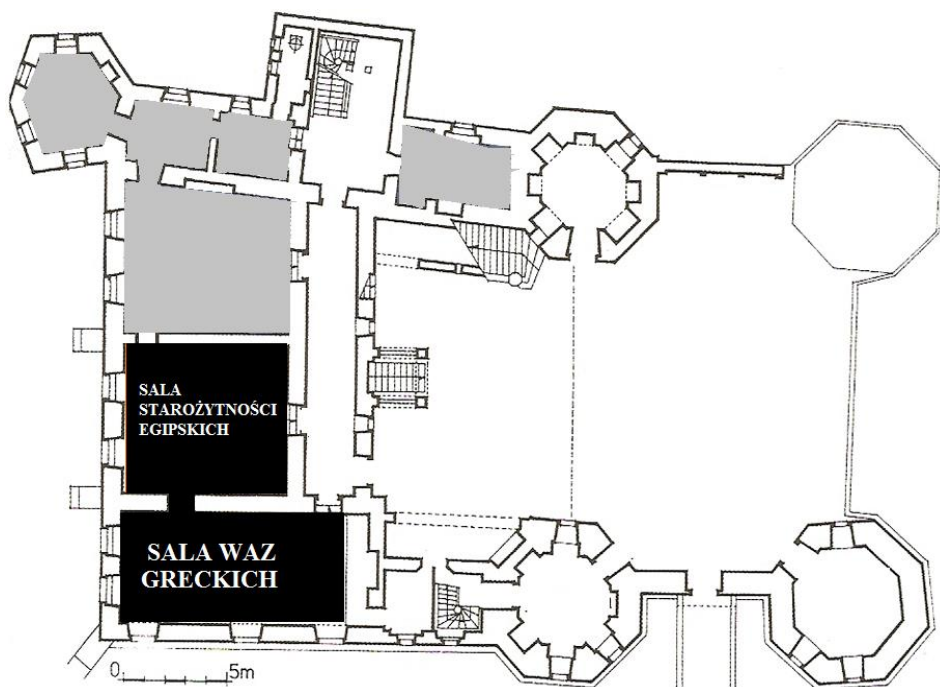
⁸⁴ Ogólnie na temat Wallace Collection: CABANNE 1978, s. 37–57; LASIC 2009.

⁸⁵ EMERY, MOROWITZ 2003, s. 70 i n.

czuwać na stałe kustosz zbiorów oraz konserwator⁸⁶, dla którego przewidziano pomieszczenie przylegające do Sali polskiej.

Porównanie ekspozycji dwóch pierwszych, sąsiadujących ze sobą, sal muzealnych przynosi zaskakujący efekt. Sala wypełniona historycznymi i rodzinnymi pamiątkami uderza swoją surowością w odseparowaniu dzieł sztuki od widza za pomocą szklanych tafli gablot. Sposób zaś wypełnienia dziełami sztuki zachodniej sali muzealnej wskazuje na chęć zdomowienia w komnacie z przeszłości. Jest to jednakże zdomowienie niepełne, oparte na pewnej sprzeczności. Nowoczesne gabloty i szafy eksponują przedmioty, które niegdyś pełniły funkcje użytkowe. W sali muzealnej te wyroby straciły zupełnie takową funkcję, choć próbuje się je nadal ukazywać w przestrzeni mającej wzbudzać efekt domowego wnętrza.

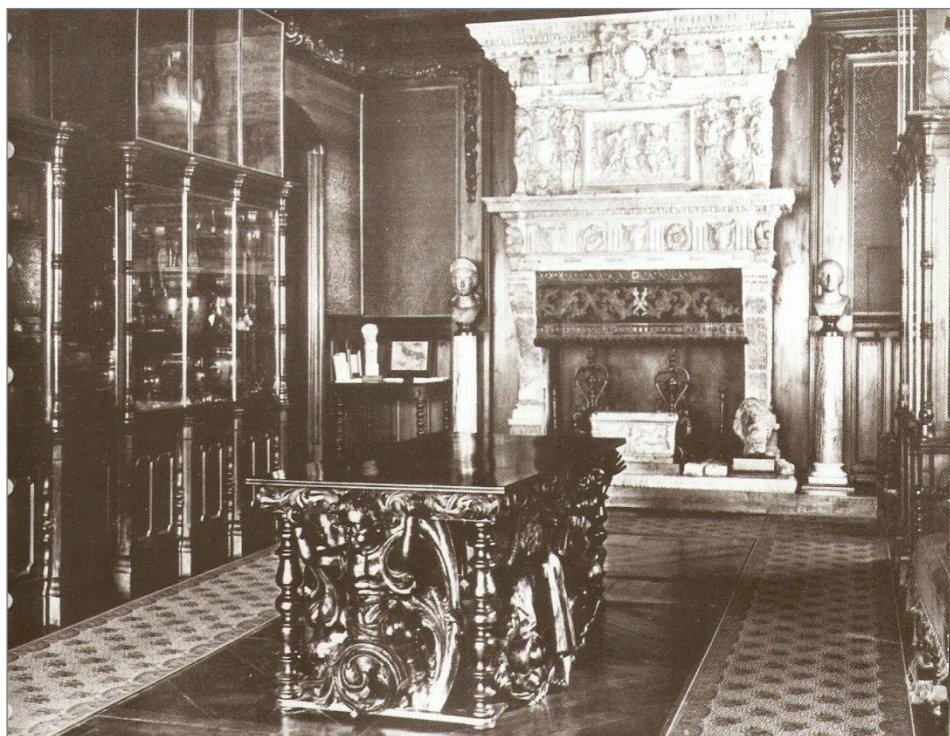
Zwiedzający gołuchowskie zbiory, po obejrzeniu sal przyziemia, wychodził z powrotem na zamkowy dziedziniec, aby – kontynuując oglądanie kolekcji – przenieść się na kondygnację wyższą (il. 35). Główne wejście na parter



Il. 35. Zamek w Gołuchowie, rzut parteru

(kolor czarny – sale muzealne, kolor szary – pokoje gościnne)

⁸⁶ Funkcję opiekuna zbiorów na zamku sprawowali kolejno: Józef Stańczyk, dr Mikołaj Bobowski, Walenty Buczkowski, dr Jan Leciejewski. Por. KĄSINOWSKA 2006, s. 245–248.



Il. 36. Zamek w Gołuchowie, Sala waz greckich, 1929

gołuchowskiego zamku otwiera się na wąski korytarz, z którego odchodzą drzwi do poszczególnych komnat, pokoi gościnnych. Pierwszy portal po stronie lewej, nieodróżniający się od pozostałych, prowadzi jednakże do sali ekspozycyjnej nazywanej Salą waz greckich (il. 36).

Sala ta – jak pisał Sokołowski – jest podłużna, narożna, o trzech oknach, i z obiciem ciemnym, karmazynowym, o ledwo dostrzeżonym złotym deseniu, z sufitem dębowym, gładkim i z takimże wypukłym fryzem z plastycznych węzów i potworów, które ją oplatają wokoło⁸⁷. [...] Wzdłuż ścian stoją szafy szklane z wazami greckimi⁸⁸, w skład których, prócz tafli zwierciadlanych,

⁸⁷ Schemat dekoracji wnętrza Sali waz greckich przypominał wystrój innych komnat tej kondygnacji. Pomieszczenia krył belkowany strop, zaś ściany obiegała płycinowa boazeria. Poszczególne pokoje różnią się detalami dekoracyjnymi oraz kolorem obicia ścian.

⁸⁸ Dokładne podanie liczby obiektów, znajdujących się w sali za czasów Izabelli Działęńskiej nie jest możliwe. J. de Witte, znawca starożytności i autor pierwszego opracowania na temat kolekcji, podaje liczbę 157 eksponatów w chwili, gdy znajdowała się ona jeszcze we Francji. Por. WITTE 1886. W 1931 r. zbiór obejmował 255 egzemplarzy, a składały się na niego

wchodzą tylko trzymające je lekkie stalowe listewki, tak aby ustawione w nich wazy, o swych nieporównanych formach rysowały się bezpośrednio na tle karmazynowego obicia ze wszystkich stron. Na środku długi stół, którego blat, oparty na giętych postaciach na wpół leżących i dźwigających go dokoła, służy do obejrzenia waz, jeśli je właścicielka wyjąć z szaf pozwoli dla bliższego studium⁸⁹.

Dodajmy, że całości wyposażenia sali dopełniały rzeźby rzymskie, fragment sarkofagu rzymskiego, witryny z terakotami z Tanagry⁹⁰.

Decyzja o umieszczeniu kolekcji waz greckich w tym pomieszczeniu, pierwotnie przeznaczonym na pokój Jana Działyńskiego, zapadła po jego śmierci w 1880 r. i podyktowana mogła być przede wszystkim chęcią złożenia hołdu zmarłemu mężowi. Jednakże umiejscowienie tego zbioru na kondygnacji używanej przez rodzinę Czartoryskich⁹¹ sprawiło, że sala ta przypomina pomieszczenia pałacowe, które przeznaczano na złożenie zbiorów od drugiej połowy XVIII wieku głównie w Anglii⁹². Wówczas już w trakcie projektowania pałacu, willi czy zamku zakładano, że staną się one miejscem złożenia kolekcji dzieł sztuki i jako takie będą także oglądane przez zwiedzających. Nierzadko obok pokoi o charakterze wyłącznie mieszkalnym i prywatnym, sąsiadujące pomieszczenia przeznaczano na zbiory. Choć postanowienie o przeznaczeniu sali zapadło w trakcie prac budowlanych, zabieg ten poniekąd cofnął Gołuchów do czasów, kiedy granice między sferą prywatną a publiczną nie zostały jeszcze w obrębie rezydencji wyraźnie wytyczone.

Jednocześnie sam sposób ekspozycji kolekcji waz greckich uderza swoją muzealną izolacją obiektów, w przestrzeni pozbawionej akcentów budujących jakikolwiek entourage. Innymi słowy, o ile w gołuchowskiej sali muzealnej stworzono środowisko dla obiektów sztuki, a więc pewne otoczenie przepełnione zabytkami z konkretnej epoki, o tyle przestrzeń Sali waz greckich wyzbyta została takowych akcentów. W sali stały szafy wypełnione ceramiką i terakotami, ponadto kilka rzeźb rzymskich ustawionych obok siebie, a nad wejściem umieszczono rysunek „Bitwa pod Kannami” Jana Piotra Norblina. Naczynia ustawiono w szafach w przybliżonym porządku chronologicznym. Obiekty o zbliżonym datowaniu złożono w tych samych witrynach. Do głównego tematu sali – dzieł sztuki starożytnej nawiązywał rysunek Norblina.

192 wazy antyczne greckie oraz pozostałe naczynia (w tym kartagińskie, cypryjskie oraz z terenów Galii i Germanii). Por. KUBCZAK 1961, s. 31.

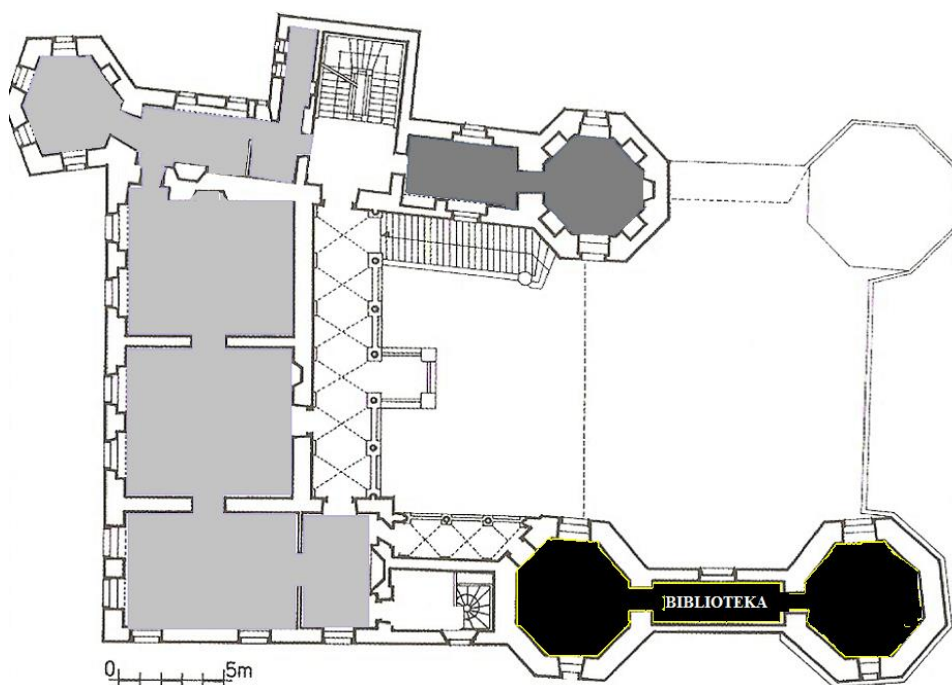
⁸⁹ SOKOŁOWSKI 1899, s. 368.

⁹⁰ Przykładami sztuki starożytnej w kolekcji gołuchowskiej są również terakoty z Tanagry i 17 rzeźb z marmuru. Por. BIENKOWSKI 1920.

⁹¹ Pokoje gościnne przeznaczono przede wszystkim dla rodziny Izabelli.

⁹² WAINWRIGHT 1989, s. 10 i n.; PIENKOS 2005, s. 52–58.

Sąsiadujące z Salą waz greckich pomieszczenie, w przewodniku N. Pajzderskiego nazywane Salą II, w korespondencji Izabelli Działyńskiej określane było salą starożytności egipskich. Wystawione tutaj eksponaty to ostatnie nabytki Izabelli, kupowane po 1886 r. Mieściły się tam zbiory sztuki egipskiej i kolekcja szkieł wczesnochrześcijańskich⁹³. Jej wyposażenie i ostateczna aranżacja kształtowały się pod koniec życia kolekcjonerki⁹⁴. Schemat dekoracji był podobny do sąsiedniej Sali waz greckich – pomieszczenie przypominało inne pokoje gościnne tej kondygnacji⁹⁵.



Il. 37. Zamek w Gołuchowie, rzut I piętra

(kolor czarny – biblioteka, kolor jasnoszary – pokoje Izabelli Działyńskiej, kolor ciemnoszary – pokoje gościnne)

⁹³ Por. PAJZDERSKI 1924.

⁹⁴ Świadczy o tym list Mariana Szumana do Izabelli Działyńskiej z 30 marca 1897 r. (BPP 941, k. 112–113) o treści: „Załączam przy niniejszem zrobiony przez Kopczyńskiego projekt na witryny w sali starożytności egipskich. Poleciałem Kopczyńskiemu zrobić rysunek całej ściany rzeczzonej sali wraz z witrynami”. Kolejne listy od opiekuna zamku dowodzą, że salę starożytności egipskich urządzano wiosną 1897 r.

⁹⁵ Pokój pierwotnie nazywany był pokojem ks. Władysława i prawdopodobnie służył jako sypialnia również innych gości. Por. KĄSINOWSKA 2006, s. 216.

Zbiór grafiki i rycin, liczący w chwili przeniesienia do Gołuchowa 1471 prac⁹⁶, znajdował się od 1885 r. w zamkowej bibliotece, umiejscowionej we wschodnim skrzydle I piętra i składającej się z dwóch połączonych pomieszczeń (il. 37)⁹⁷. W pierwszym z nich w dolnej partii jednej z szaf przechowywano zbiory grafiki⁹⁸. Nie wiadomo, czy kolekcjonerka zamierzała opracować katalog również tego zbioru. Z zachowanych źródeł wynika, że kilkakrotnie na polecenie Izabelli sporządzano spisy bądź kartoteki rysunków i grafik, ale miały one raczej na celu uporządkowanie i oznaczenie eksponatów w zbiorze⁹⁹, a nie ich naukowe opracowanie. Wiadomo również, że biblioteka była dostępna jedynie dla wybranych osób¹⁰⁰.

Każda z kolekcji złożonych w Gołuchowie znalazła się w odrębnym miejscu w obrębie zamku: od tego najbardziej wyizolowanego z zamkowej przestrzeni, czyli w jego piwnicach, po te coraz ściślej połączone z przestrzenią prywatną właścicielki, jak kolekcja grafiki w bibliotece. Sale w piwnicach wyróżniają się osobnym dostępem i przejściem prowadzącym z dziedzińca; przestrzennie nie kolidowały one z pokojami użytkowymi przez mieszkańców bądź gości hrabiny. Wyodrębnienie z wnętrza zamkowych całych kondyng-

⁹⁶ Gołuchowska kolekcja grafiki została opisana w: LEHRS 1908–1934 (w t. 2–3, 5–9); LUGT 1921, s. 522–523 (nr 2801) oraz w artykule Nicolasa Stogdona: STOGDON 1996. W zbiorze wyróżniały się dzieła Dürera, Schongauera, Aldegravera, Altdorfera, Ursa Grafa, Georga Pencza, Lucasa van Leydena, Hansa Sebaldy Behama, Hansa Baldunga. Polską grafikę w zbiorach gołuchowskich bada IGNACZAK 2014.

⁹⁷ Wejście do biblioteki prowadziło przez galerię, do której z kolei dostać się można było przez przedpokój, prowadzący również do apartamentów Izabelli Działyńskiej. Biblioteka stanowiła część sfery prywatnej gołuchowskiego zamku i w sposób bezpośredni połączona była ze skrzydłem zamieszkałym przez kolekcjonerkę.

⁹⁸ KĄSINOWSKA 2006, s. 209.

⁹⁹ W Bibliotece XX. Czartoryskich (BCz 7479 t. 2) zachowały się: zeszyt zatytułowany *Catalogue de Norblin. Catalogue de l'oeuvre de J. P. Norblin* oraz nieopisany zeszyt, zawierający listę prac J. Falcka. W Bibliotece Polskiej w Paryżu spis drzeworytów i miedziorytów Albrechta Dürera i jemu przypisywanych (BPP 956, k. 1–46) oraz kartoteka sztychów, złożona z luźnych fiszek (BPP 949, k. 1–47). Z listów J. Leciejewskiego wynika, że w spisywaniu zbioru brało udział kilka osób. W liście z 13 kwietnia 1893 r. donosił: „W końcu muszę poruszyć jeszcze jedną rzecz, nie bardzo dla mnie przyjemną. Prawdopodobnie przyjedzie tu znów p. Stan z J. Panią Hrabinią. Prosiłbym więc bardzo, aby jej nie było wolno beze mnie pracować w sztychach [...]. Katalog przez nią zrobiony nie ma najmniejszej wartości, przeciwnie mógłby być tylko szkodliwy [...]. Katalog mój zacząłem tam gdzie skończył Bobowski, tylko małe części katalogu pani Stan mogłem użyć” (BPP 940, k. 37–39).

¹⁰⁰ Do grona osób, które obejrzały zbiory grafiki, należał Marian Sokołowski. Opisał on wnętrza pierwszego z bibliotecznych gabinetów w ten sposób: „Z galerii wchodzimy przez ozdobne drzwi w jednej z ukośnych ścian gabinetu pierwszego i znajdujemy na półkach szaf wielkie folianty z planszami i rycinami, naklejone na kartony i ukłasyfikowanymi w tekach, tudzież rysunki i szkice mistrzów, które wygodnie oglądać można na wielkim stole stojącym w pośrodku”. SOKOŁOWSKI 1899, s. 352–353.

nacji piwnic i przeznaczenie jej na sale muzealne zapewniało odseparowanie tej części zbiorów od części mieszkalnej zamku.

Początek zwiedzania był przejściem przez szeroko znaną tradycję ekspozowania poloników. Ogląd dalszych sal wskazuje na wpływ nowoczesnego podejścia do dzieł sztuki, charakteryzującego się troską o ich stan oraz drobiazgowością w chronologicznym ich ułożeniu. Kolekcje doczekały się również naukowego i bogato zdobionego opracowania katalogowego, przygotowanego przez specjalistę z danej dziedziny. Postawa kolekcjonerki w tym względzie i jej dążenie do perfekcji w tworzeniu własnych zbiorów nie tylko wpisuje się w tendencje zachodniego kolekcjonerstwa drugiej połowy XIX wieku, ale dowodzi również wysokich aspiracji hrabiny Działyńskiej. W tym celu właścicielka Gołuchowa zatrudniała do współpracy najlepszych znawców i kustoszy Luwru oraz inspirowała się ekspozycjami paryskich kolekcji publicznych i praktyką francuskich kolekcjonerów prywatnych.

Zbiory hr. Bnińskich w Samostrzelu

Zbiory dzieł sztuki znajdujące się w Samostrzelu, rodowej siedzibie hrabiów Bnińskich, położonej w północnej części Wielkiego Księstwa Poznańskiego, nie były powszechnie znane w XIX wieku, a ich właściciele nie dbali o popularyzację wiedzy na ich temat. Dlatego na początku niniejszego rozdziału należy zaznaczyć, że przedstawiam w nim rekonstrukcję zbiorów rodziny, opartą na bardzo skąłym materiale źródłowym. Podstawowym problemem badacza, podejmującego próbę analizy samostrzelskich zbiorów, jest brak informacji na temat zakupów dzieł sztuki, które znalazły się w pałacu. Nie można również jednoznacznie stwierdzić, który z przedstawicieli rodu Bnińskich kupował określone przedmioty.

Pewne jest jednak, że Ignacy hr. Bniński (il. 38) dokonał w latach 80. XIX wieku przebudowy pałacowych wnętrz oraz rozmieszczenia w nich zbiorów dzieł sztuki. Ponieważ odgrywał on decydującą rolę w zorganizowaniu ich ekspozycji, zaczął od przedstawienia jego postaci.

Ignacy hr. Bniński (1820–1893) był najmłodszym synem Józefa Januarego Bnińskiego (1787–1846) i Marianny z Gąsiorowskich (1790–1840). Początkowo jego domową edukacją zajmował się Ludwik Koenigk. Następnie młody dziedzic ukończył gimnazjum w Kolonii



Il. 38. Ignacy hr. Bniński

w 1839 r.¹ i wyjątkowo starannie, jak na arystokratę owego czasu, kontynuował naukę na uniwersytecie. Ukończył prawo na uczelniach w Berlinie i w Królewcu². Nacisk na edukację najmłodszego syna wiązał się prawdopodobnie z planowaną dla niego karierą w służbie państwowej³. Pomimo pomyslnego zaliczenia egzaminu na aplikanta w sądownictwie pruskim⁴, Ignacy Bniński zrezygnował z kariery prawniczej i wyjechał do Paryża, angażując się tam w działalność emigracyjną⁵.

Po powrocie do Wielkopolski wykupił od ojca Samostrzel i czynnie zaangażował się w przygotowanie planowanego powstania⁶. Po wydarzeniach

¹ Polscy biografowie podają fakt ukończenia przez I. Bnińskiego gimnazjum w Poznaniu (WOJTKOWSKI 1936). Bniński rzeczywiście uczęszczał do Gimnazjum Marii Magdaleny (w dokumentach figuruje w 1837 r. jako uczeń kl. II/I, BIAŁOBŁOCKI 1995, s. 22), ale maturę zdał jednak w Kolonii. Zachował się odpis świadectwa maturalnego Coelnisches Reale Gymnasium z 12 maja 1839 r. AP w Bydgoszczy, Archiwum Bnińskich z Samostrzela, sygn. 822/83.

² Zachowane potwierdzenie ukończenia kolejnych lat studiów prawniczych Königlich Friedrich Wilhelms Universität w Berlinie (19 marca 1842 r.) i Königlich Preussischen Universität w Królewcu (15 października 1840 r.). AP w Bydgoszczy, Archiwum Bnińskich z Samostrzela, sygn. 822/83. M. Motty wspominał, że w czasie studiów w Berlinie Ignacy Bniński mieszkał u profesora Benarego, MOTTY 1999, s. 275. W Berlinie poznał swoją przyszłą żonę, Emilię z Korzbok-Łąckich, która wraz z rodzeństwem i opiekującą się nimi po śmierci matki, ciotką Emilią Szczaniecką, mieszkała w wynajętym przez ojca Antoniego Łąckiego pałacyku przy Friedrichstrasse. W 1839 r. Emilia Korzbok-Łącka zadebiutowała w towarzystwie. Por. REZLER 1996, s. 84, 90.

³ Zgodnie z reformami przeprowadzonymi pod koniec XVIII wieku w Prusach, aby wstąpić do służby państwowej i urzędniczej trzeba było ukończyć studia uniwersyteckie.

⁴ Egzamin na auskultatora zdał w 1842 r. we Frankfurcie nad Odrą. Por. WOJTKOWSKI 1936, s. 145–146.

⁵ W Paryżu I. Bniński obracał się głównie w towarzystwie ziemian wielkopolskich, którzy zamieszkiwali przy rue St. Jacques 87. W stolicy Francji mieszkali od 1843 r.: Konstanty Szczaniecki z żoną i córką, Emilia Szczaniecka, Emilia i Władysław Łąccy, Tertulian Koczorowski z żoną, Gorzeńscy i Łubieńscy (REZLER 1996, s. 104–105). W dokumentach Klubu Polskiego i raportach Dyrekcji Towarzystwa Polskiego z 1845 r. I. Bniński figuruje jako nowy członek Towarzystwa (BPP 632/5). Kontakty z paryską emigracją utrzymywała jego matka, Marianna z Gąsiorowskich, korespondująca z Adamem Mickiewiczem, który odwiedził Samostrzel (List Józefowej Bnińskiej do A. Mickiewicza z 1831 r., BPP, sygn. MAM 490). Po powrocie do kraju wspomagał finansowo działalność paryskich organizacji emigracyjnych. Rada Polskiej Szkoły na Batignolles w 1869 r. mianowała go członkiem honorowym (BPP, sygn. akc. 2348). W 1866 r. wpisał się na listę członków Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu i regularnie opłacał składki (BPP 1506, k. 1–4, 23–26). Jego działalność kontynuował syn Bolesław Wojciech (1849–1912), wspomagając fundusz stypendialny Towarzystwa Dobroczyńności Dam Polskich w Paryżu (BPP, sygn. akc. 2609). Por. również GADON 1883, s. 114.

⁶ Mimo że w dokumentach Mierosławskiego znaleziono wyraźne wytyczne, wskazujące na to, że Bniński miał być komisarzem wojskowym w powiecie wyrzyskim w 1848 r., udało mu się uniknąć kary. Por. WOJTKOWSKI 1936. W czasie kolejnego zrywu wolnościowego, tj. powstania styczniowego, Bniński zaopatrywał w broń i niezbędny ekwipunek ochotników. Por. MYŚLIBORSKI-WOŁOWSKI 1975, s. 65.



Il. 39. Emilia z Łąckich hr. Bnińska

1848 r. poświęcił się polityce, (zasiadając w Izbie Panów pruskiego parlamentu⁷), działalności lokalnej⁸ i – wraz z poślubioną w 1845 r. Emilią z Łąckich (1826–1907, il. 39) – upiększaniu rodowej siedziby, czyli pałacu w Samostrzelu.

Małżonkowie postanowili przebudować przejęty od rodzica pałac (il. 40). Prace prowadzone przez architekta Franza Schwechтена w latach 80. XIX wieku

⁷ Por. KARWOWSKI 1919, s. 354, 476–477.

⁸ Wspierał finansowo wydawanie „Dziennika Poznańskiego” (ŻMIDZIŃSKI 1975, s. 38–43). W 1862 r. był współzałożycielem banku Tellus (USTAWA 1863), którego spektakularne bankructwo omal nie doprowadziło go do ruiny (KARWOWSKI 1919, s. 261–263). Wojtkowski podaje, że w odbudowaniu fortuny pomagali mu inni ziemianie oraz przyjaciel z ławy uniwersyteckiej – Otto von Bismarck. Informacja ta jednak nie ma żadnego oparcia w faktach. Bismarck skończył studia w Berlinie na 5 lat przed pojawieniem się tam Bnińskiego. Por. TRZECIAKOWSKI 2009, s. 48–51. Niemniej jednak zachowały się dwa listy Bismarcka do Bnińskiego z 1885 r., z których wynika, że spotykali się prywatnie i nawzajem odwiedzali. Bismarck w jednym z listów przeproszał za to, że jest zmuszony odmówić zaproszenia hrabiny Bnińskiej i zapowiadał swoją wizytę u hrabiostwa w innym terminie (chodziło o odwiedzin w Berlinie, a więc najprawdopodobniej w hotelu, w którym zatrzymali się Bnińscy, bądź apartamencie, który mogli wynajmować w mieście). BN 8499, k. 14–17.

dotyczyły m.in. wnętrz pałacowych⁹. Ich ostateczne wykończenie pozwoliło na odpowiednie rozmieszczenie w obrębie pałacu rozwijanej przez hrabstwo biblioteki¹⁰ i kolekcji dzieł sztuki.

Informacje na temat tej ostatniej są mniej niż skromne. W literaturze przyjęło się podawać kilka faktów, w zasadzie niepotwierdzonych źródłowo. I tak, uznaje się, że ojciec Ignacego, Józef January hr. Bniński wraz z pierwszą XIX-wieczną przebudową barokowego pałacu na klasycystyczny, wiązaną z K. F. Schinklem, rozpoczął konstruowanie kolekcji dzieł sztuki, przy czym część obrazów odziedziczyć miał po swoim ojcu Konstantym¹¹.



Il. 40. Pałac w Samostrzelu, ok. 1912

⁹ Na temat architektury pałacu w Samostrzelu, a zwłaszcza zmian za czasów Ignacego i Emilii Bnińskich, por. ŁANIECKI 2005, s. 251–276; KORECKA-SZULC 2011, s. 55–58.

¹⁰ Zachowane informacje na temat biblioteki wskazują, że Ignacy Bniński zebrał ok. 3 tys. tomów, przeważnie z XVIII–XIX wieku, poświęconych przede wszystkim historii (zwłaszcza dziejom Wielkopolski), prawu i ekonomii. W księgozbiorze znalazło się też kilka starych druków z XVI i XVII w. Por. SZULC-GOLSKA 1929, s. 32–33.

¹¹ KWILECKI 2004, s. 313. Autor uważa, że obrazy Bacciarellego mogły znaleźć się w Samostrzelu za sprawą bliskich kontaktów Konstantego Bnińskiego z królem Stanisławem Augustem Poniatowskim. Por. również: ŁANIECKI 2005, s. 259.

Nie zachowały się również żadne wypowiedzi małżonków I. i E. Bnińskich na temat ich zbiorów i tego, w jaki sposób sami je traktowali. Nic nie wskazuje również na to, aby Ignacy zatroszczył się o spisanie należących do niego dzieł sztuki, czy rozpropagowanie wiedzy na ich temat choćby na skalę regionalną. Brakuje również informacji o stosunku do zbiorów kolejnej właścicielki Samostrzela – córki Ignacego i Emilii, Marii Bnińskiej (1851–1934).

Dysponujemy dziś jedynie kilkoma źródłami, które choć częściowe i nieoddające w całości obrazu zbiorów samostrzelskich, pozwalają podjąć próbę oceny kolekcji hrabiostwa Bnińskich. Należą do nich: dokumenty znajdujące się dziś w Muzeum Lubelskim w Lublinie¹² (do którego tuż przed wybuchem II wojny światowej przesłano w skrzyniach dzieła sztuki¹³), informacje na temat pojedynczych obrazów w kolekcjach innych muzeów polskich¹⁴ oraz zachowane fotografie pałacowych wnętrz z okresu międzywojennego¹⁵. Na podstawie dokumentacji z Lublina sporządzono ANEKS II do niniejszej pracy.

Przegląd dokumentów z archiwum Muzeum Lubelskiego pozwala wyodrębnić dwie główne grupy przedmiotów, znajdujących się przed wybuchem II wojny światowej w Samostrzelu. Charakter przedmiotów zarówno z pierwszej, jak i z drugiej grupy wskazuje na to, że zbiory narastały pokoleniowo i były poszerzane przez właścicieli majątku przez cały XIX wiek oraz na początku XX wieku.

Pierwszą grupę stanowiły dzieła sztuki, zdobiące pałacowe wnętrza, ale nietworzące zamkniętego, przemyślanego i wyeksponowanego zespołu. Były to: militaria, rzemiosło artystyczne i część obrazów, rozmieszczonych w pokojach mieszkalnych i hallu. Do drugiej grupy należy zaliczyć obrazy dawnych mistrzów. Stanowiły one zbiór, dla którego wyznaczono w przestrzeni pałacowej osobne miejsce na ekspozycję.

Rozpocznę od krótkiej charakterystyki dzieł, wchodzących w skład pierwszej grupy, a więc przedmiotów, pełniących funkcję dekoracyjną w pałacu. Należały do niej militaria (w ANEKSIE II ujęte pod nr 1–17), które w dostępnych materiałach zostały opisane bardzo ogólnie, jednak ich dobór wskazuje

¹² W 1944 r. w Lublinie odnaleziono pięć skrzyń z Samostrzela. Por. Protokół zdawczo-odbiorczy z 14 listopada 1944 r. w Archiwum Muzeum Lubelskiego w Lublinie.

¹³ W literaturze można również znaleźć wskazówki (niepotwierdzone przez ich autorów źródłowo), że zbiory samostrzelskie przetransportowano do Miru (skąd zostały przewiezione do ZSRR) oraz w okolice Nowogródka i do Kozłówki pod Lublinem. Por. GLINKOWSKI 2001, s. 23–24; ŁANIECKI 2005, s. 260.

¹⁴ Przykładowo portret Wojciecha Bnińskiego (1710?–1755) w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce. Por. KUFFEL 2012, s. 36.

¹⁵ Są to fotografie odnalezione po II wojnie światowej i pozostające w zbiorach osób prywatnych, m.in. opiekującego się dziś pałacem Tadeusza Przyborowskiego.

na różnorodność zainteresowań Bnińskich. W Samostrzelu znalazła się polska broń biała, ale również egzemplarze wyrobów z innych krajów (nr 7–9, 11). Powszechne w domostwach szlacheckich, a później ziemiańskich, było również przechowywanie zdobytych przez przodków łupów wojennych, takich jak makaty czy baldachimy namiotu tureckiego spod Wiednia (nr 16–17). W XIX wieku z wielką pieczołowitością traktowano z kolei pamiątki powstańcze (nr 6). Nic nie wskazuje jednak na to, aby zabytki zaaranżowano we wspomniane w poprzednich rozdziałach zbrojownię. Nie wiadomo również, jak je przechowywano i czy Bnińscy traktowali je szczególnie, odpowiednio eksponując w pałacowym wnętrzu.

Interesujących informacji dostarcza pałacowy zestaw ceramiki i rzemiosła artystycznego. Brakuje szczegółowych danych co do historii jego poszczególnych obiektów, oprócz jednej, przekazywanej sobie w rodzinie Bnińskich, opowieści. Zgodnie z nią w 1812 r. zatrzymał się w Samostrzelu marszałek francuski i dowódca wojsk Księstwa Warszawskiego Louis Nicolas Davout i ofiarował gospodarzom porcelanowy serwis¹⁶. Niezależnie od tego, czy opowieść jest prawdziwa, nie ulega wątpliwości, że w Samostrzelu znalazły się tak popularne na początku XIX wieku na ziemiach polskich przedmioty z wizerunkiem Napoleona I (nr 23 i 32). Podobnie, zapewne na skutek podążania za modą na poszukiwanie poloników, zakupiono przedmioty związane z królową Marią Leszczyńską (nr 35–36). Część wymienionych w spisie obiektów (zegar z popiersiem Stanisława Augusta Poniatowskiego – nr 20, strój męski z czasów stanisławowskich – nr 34) wiązać należy z dziadkiem Ignacego, ostatnim kasztelanem chełmińskim, związanym z frakcją króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Konstantym Bnińskim (1730–1810). W sferze domysłów pozostanie to, czy również kontaktom z XVIII-wiecznym dworem warszawskim zawdzięczał pałac w Samostrzelu „chińskie wazony” (nr 26–27). Moda na wyposażenie wnętrz w stylu *chinoiserie* rozwijała się do pierwszej ćwierci XIX wieku¹⁷ i obecność przedmiotów tego typu w wielkopolskim pałacu można wiązać z K. Bnińskim, ale równie dobrze z jego synem Józefem Januarem.

Brak źródeł wyklucza jakiegokolwiek domniemania co do proveniencji i wskazania osoby, która zakupiła „misy stare greckie na nóżkach” (nr 30) oraz „amfory stare, greckie” (nr 31). Jeśli ceramika antyczna, zgromadzona w Samostrzelu, rzeczywiście ograniczała się tylko do tych kilku naczyń, nie można mówić o zbiorze kolekcjonerskim, a podobnie – jak w przypadku wy-

¹⁶ DURCZYKIEWICZ 1912, s. 33.

¹⁷ Por. ZASŁAWSKA 2000, s. 65–104 (szczególnie podpunkt „Gust chiński w Polsce”, s. 68–73) oraz historię zainteresowań „chińszczyzną” w Europie przełomu XVIII i XIX wieku w książce tej samej autorki: ZASŁAWSKA 2008, s. 222–229; 291–295.

mienionych wyżej przedmiotów – o pojedynczych, „modnych” zakupach, których celem była dekoracja pałacowych wnętrz¹⁸. Potwierdzają to również dwie fotografie ukazujące owalny salon (najprawdopodobniej po kolejnej zmianie wystroju) na piętrze, w którym na wysokich cokołach ustawiono ozdobne naczynia (il. 41–42).



Il. 41. Pałac w Samostrzecz – salon owalny na I piętrze, przed 1939



Il. 42. Pałac w Samostrzecz – salon owalny na I piętrze, przed 1939

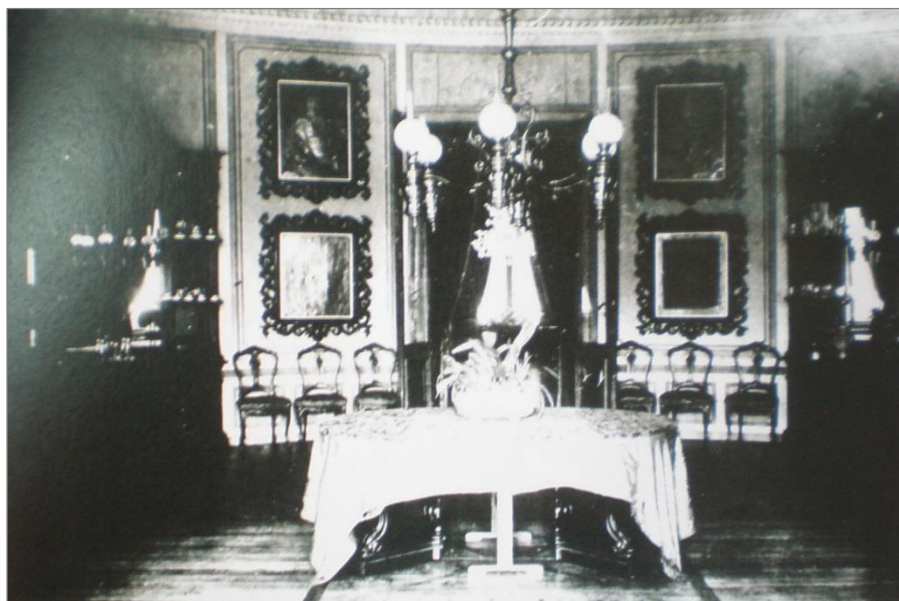
Powyższe uwagi odnoszące się do militariów i ceramiki potwierdzają zachowane fotografie pałacowych wnętrz. Na żadnej z nich nie udaje się zaobserwować celowo wyeksponowanej przestrzeni, w której właściciele umieszciliby wskazane przedmioty. Pojedyncze bibeloty poustawiane są na przyściennych stolikach, a w jednym z pomieszczeń – salonie I piętra można zaobserwować dwa kredensy, prezentujące szkło i porcelanę¹⁹ (il. 43).

Pomieszczenia pałacowe oprócz wskazanych dzieł sztuki zdobiły również obrazy. W zrekonstruowanym spisie znalazło się ich 34. W przybliżeniu podobną liczbę znajdujących się w pałacu zabytków malarstwa można podać na podstawie zachowanych fotografii²⁰.

¹⁸ Funkcję typowo użytkową miały wymienione w spisie zastawy stołowe, przy czym część z nich, ozdobiona monogramami I.B. i E.B., została prawdopodobnie zamówiona z okazji ślubu Ignacego i Emilii z Łąckich w 1845 r. Nr 38–46 wg spisu w ANEKSIE II.

¹⁹ Por. KORECKA-SZULC 2011, s. 56–57.

²⁰ Na fotografiach, jakimi w tej chwili dysponujemy, można doliczyć się około 30 obrazów, porozwieszanych w różnych pomieszczeniach pałacu. W niektórych przypadkach trudno określić ich temat, ale wydaje się, że żadnego z nich nie należy wiązać z grupą obrazów polskich



Il. 43. Pałac w Samostrzelu – salon na I piętrze, przed 1939

Część z nich udaje się określić jako portrety rodzinne (nr 78–81) i obrazy religijne (nr 57–58), które dekorowały pomieszczenia pałacu na I piętrze (il. 44–45)²¹. Część stanowiła grupę obrazów polskich artystów z przełomu XIX i XX wieku (nr 65–75 spisu), o których rozmieszczeniu w pałacowych wnętrzach nic nie wiadomo. Był to zespół głównie pejzaży, który wiązać należy z kolejną właścicielką Samostrzela – Marią hr. Bnińską, albo jej starszym bratem Bolesławem Wojciechem (1849–1921).

Odrębną grupę obrazów dekorujących wnętrza pałacowe stanowił zespół portretów postaci historycznych. Zostały one rozmieszczone w hallu, a zaakcentowanie w obrębie pałacu jego reprezentacyjnej części wejściowej wiąże się ze wspomnianą już, podjętą przez Ignacego Bnińskiego, przebudową. Architekt

artystów z początku XX wieku (ANEKS II, nr 66–76). Tym samym znajdującym się na fotografiach 30 obrazom można przypisać w przybliżeniu 24 opisane przedstawienia ze „spisu lubelskiego”.

²¹ W salonie na I piętrze znalazły się cztery portrety – popiersia w strojach historycznych. Ich identyfikacja na podstawie spisu nie jest możliwa. Z zachowanych do dziś obrazów, pochodzących z pałacu, mogą to być: Portret Leona Antoniego Raczyńskiego oraz Portret Wojciecha Bnińskiego. Por. KUFFEL 2012, s. 35–36. W jednym z pomieszczeń o bardzo skromnym wystroju, nad łóżkiem zawieszono dwie Madonny (kopie wizerunków pędzla Murilla), wykonane w Rzymie i jako takie prawdopodobnie zamówione przez Bnińskich, być może właśnie do dekoracji prywatnej sypialni i podkreślenia jej modlitewno-kontemplacyjnego charakteru.



Il. 44. Pałac w Samostrzelu – pokój Pana na I piętrze, przed 1939



Il. 45. Pałac w Samostrzelu – sypialnia na I piętrze, przed 1939

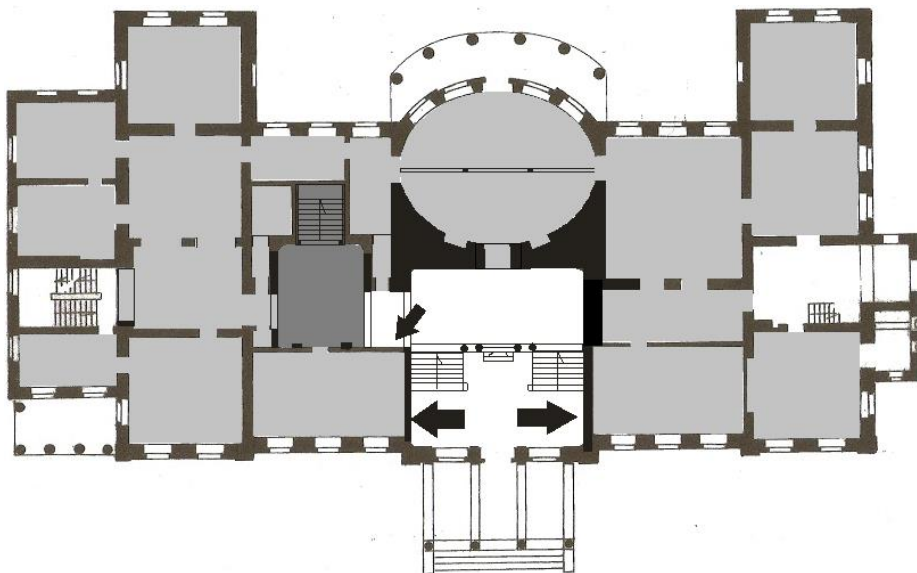
Franz Schwechten wprowadził wówczas szereg zmian w obrębie środkowej części pałacu²². Przede wszystkim zrezygnował z układu amfiladowego pomieszczeń i wprowadził nowoczesny hall²³.

Najważniejszy element wystroju tej nowej przestrzeni na parterze – portrety postaci historycznych – nie pełnił wyłącznie funkcji dekoracyjnej, tak jak wskazane wyżej militaria, ceramika i część obrazów. Wspomniane portrety nie były również zbiorem kolekcjonerskim. Miały charakter reprezentacyjny i ideowy, który wyraźnie podkreślało ich umiejscowienie. Dlatego też należy krótko opisać przestrzeń hallu i korytarza na parterze samostrzelskiego pałacu.

Główne wejście pałacowe prowadziło do przebudowanego hallu, złożonego z dwóch części (il. 46). Pierwsza była wyższa i połączona z drugą dwoma oddzielnymi biegami prostych schodów z balustradą, opartą na tralkach. Nad nimi, na wyższym poziomie hallu, znajdowały się dwie pary kanelowanych kolumn. Za nimi wyodrębniono przejście do owalnego salonu, prawdopodobnie zaznaczone wąskimi kolumnienkami. Po lewej zaś dochodziło się do głównej klatki schodowej.

²² KORECKA-SZULC 2011, s. 55. Autorka przypomina, że ostatecznie M. Omilanowska potwierdziła w literaturze autorstwo Schwechtena (F. Schwechten uznawany był za prawdopodobnego autora modernizacji samostrzelskiego pałacu, ale nie potwierdzono źródłowo jego pracy dla Bnińskich. Wg M. Omilanowskiej analiza formalna pozwala przypuszczać, że to on był odpowiedzialny za przebudowę). Por. OMILANOWSKA 2006, s. 200–201.

²³ KORECKA-SZULC 2011, s. 56.



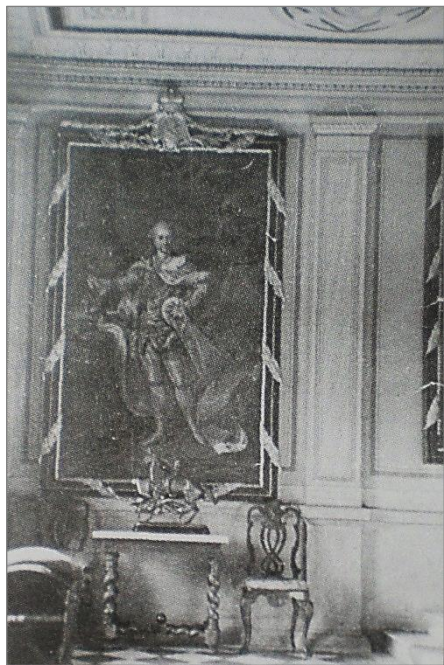
Il. 46. Pałac w Samostrzelu, rzut parteru

(kolor biały – reprezentacyjny hall wejściowy oraz korytarz prowadzący do klatki schodowej, kolor ciemnoszary – klatka schodowa, kolor jasnoszary – pomieszczenia reprezentacyjne i mieszkalne, strzałki wskazują, gdzie znajdowały się reprezentacyjne portrety)

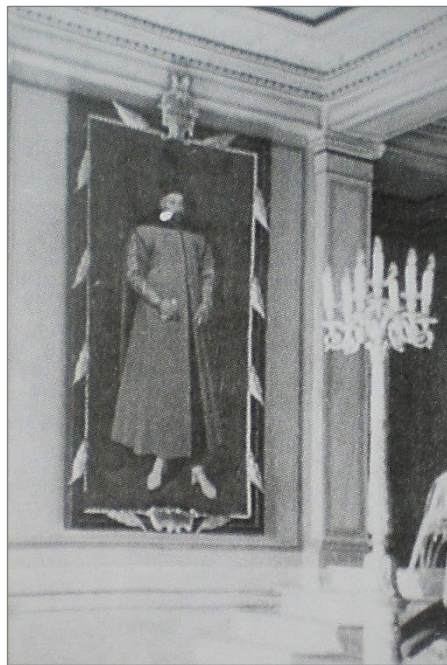
Wymienione wnętrza łączyła podobna dekoracja malarska i sztukatorska, nawiązująca do wzorów architektury klasycznej. Głównym elementem porządkującym przestrzeń były pilastry, które wywoływały imponujące wrażenie w pierwszej, wejściowej, bardzo dobrze oświetlonej części hallu. Wspierały się na wysokim cokole, zwieńczonym gzymsem, obiegającym tę część pomieszczenia. Z ich jasną kolorystyką kontrastowała ciemna barwa kolumn, akcentujących drugi poziom hallu.

Przed gościem przekraczającym próg pałacu w Samostrzelu, natychmiast po wejściu roztaczał się więc monumentalny widok – na wprost reprezentacyjne schody i kolumny, z kolei po prawej i po lewej stronie, na wschodniej i zachodniej ścianie, płótna dużych rozmiarów, ukazujące oblicza postaci z historii Polski. Po lewej stronie znajdował się portret króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym (il. 47), następnie bliżej schodów, portret Stefana Batorego (il. 48). Po przeciwnej stronie zawieszono kolejne dwa portrety. Jedyne zachowane zdjęcie, zrobione z górnej części hallu, z miejsca prowadzącego w stronę klatki schodowej, choć bardzo słabej jakości (il. 49), bezspornie potwierdza układ czterech portretów monumentalnych rozmiarów (dwóch na ścianie wschodniej i dwóch na ścianie zachodniej), zawieszonych w dolnej sieni. Wszystkie umiejscowiono w bogatych

dwubarwnych ramach, kolorystycznie korespondujących z wystrojem całej wejściowej przestrzeni. Na wskazanej fotografii można również zauważyć ledwie widoczny kolejny portret o znacznych rozmiarach, zawieszony na północnej ścianie górnej części hallu, w podobnej, dwubarwnej ramie.



Il. 47. Pałac w Samostrzelu –
hall, ściana wschodnia, przed 1939



Il. 48. Pałac w Samostrzelu –
hall, ściana wschodnia, przed 1939

Widoczne na fotografii trzy portrety (dwa w części dolnej i jeden w części górnej hallu) można zidentyfikować na podstawie spisu obrazów, przewiezionych do Lublina (nr 59–64 ANEKSU II). Pod względem rozmiarów najbliższe są im: portret prymasa Michała Jerzego Poniatowskiego; portret królewicza Władysława Zygmunta oraz portret hetmana Stefana Czarnieckiego²⁴. Nieco mniejszy jest portret Łukasza z Bnina Opalińskiego²⁵. Jest zresztą wielce

²⁴ Widoczny wyraźnie na fotografiach portret króla Stanisława Augusta Poniatowskiego ma rozmiary 160 × 264 cm; portret Stefana Batorego jest nieznacznie mniejszy. Natomiast wymienione portrety mają odpowiednio: Portret nieznanego biskupa – 160 × 255 cm; Portret królewicza Władysława Zygmunta – 115 × 230 cm; Portret hetmana Stefana Czarnieckiego – 120 × 229 cm.

²⁵ Jego rozmiary to: 200 × 130 cm.



Il. 49. Pałac w Samostrzelu – widok na hall, przed 1939

wielce prawdopodobne, że jeden z nich znajdował się na którejś z niewidocznych – na dostępnych dziś fotografiach – ścian górnej części hallu.

Rozmieszczone w hallu portrety nawiązywały do historii XVII-wiecznej Polski i czasów stanisławowskich. Zgodnie z tradycją rodzinną cztery z sześciu przedstawień miał namalować Marcello Bacciarelli, a przywieźć je do Samostrzela z Warszawy – Konstanty Bniński²⁶. Dziadek Ignacego, Konstanty Bniński, rozwijał swoją karierę polityczną za panowania ostatniego króla Polski, Stanisława Augusta Poniatowskiego. Piastował wówczas prestiżowy urząd marszałka w Trybunale Koronnym²⁷. Popierał politykę króla, za co został odznaczony orderami św. Stanisława (1775) i Orła Białego (1778)²⁸. Konstanty przebywał często w latach 60. i 70. XVIII wieku w Warszawie,

²⁶ Dotychczas nie określono dokładnego datowania tych obrazów. Prawdopodobnie portret Stanisława Augusta Poniatowskiego rzeczywiście wyszedł z pracowni M. Bacciarellego.

²⁷ Marszałek Trybunału Koronnego, wybierany przez sędziów tego zgromadzenia, był jedną z najważniejszych osób w Rzeczypospolitej. Od XVII wieku przyjęło się, że marszałek powinien być człowiekiem potężnym, wpływowym i bardzo majątnym (by sprostać wydatkom związanym z piastowaną funkcją). Funkcja Marszałka Trybunału Koronnego była jedynym stanowiskiem w sądownictwie, które pragnęła piastować magnateria. Stanisław August Poniatowski osobiście interesował się obsadą tego urzędu i starał się wpływać na wybór sędziów Trybunału Koronnego. Por. BEDNARUK 2008, s. 109–119.

²⁸ SKAŁKOWSKI 1936.

a jego bliskie stosunki z królem Stanisławem Augustem pozwalają przypuszczać, że mógł dokonać zamówienia w pracowni M. Bacciarellego. Niezależnie od wiarygodności tej informacji, podkreślić należy, że Ignacy i Emilia Bnińscy po przebudowie pałacowego wnętrza zdecydowali o urządzeniu w hallu galerii portretowej. Wchodzący prawdopodobnie również w jej skład portret Łukasza Opalińskiego (nr 59)²⁹ wpisywał się w ciąg wizerunków postaci historycznych z XVII wieku, ale mógł być również aluzyjnym nawiązaniem do genealogii rodu Bnińskich.

Na podstawie najstarszych wiadomości o pochodzeniu tego rodu, uznaje się, że żyjący w XIII wieku Mirosław herbu Łodzia z Bnina dał początek czterem rodom: Bnińskim, Opalińskim, Śmigielskim i Moszyńskim³⁰. Być może więc obecność portretu Łukasza Opalińskiego nie była wyłącznie związana z podkreśleniem znaczenia historycznego przedstawionej postaci³¹, ale również z odwołaniem do jej pochodzenia i powiązań z właścicielami pałacu.

Przede wszystkim jednak górujący nad przestrzenią wejściową polscy władcy i bohaterowie ojczyzny na pewno służyli manifestacji uczuć patriotycznych. Moim zdaniem potrzebę owej demonstracji można uzasadnić dwójako. Ignacy Bniński pragnął w hallu swojego pałacu potwierdzić po pierwsze – patriotyzm całego rodu Bnińskich, po drugie – własną postawę Polaka patrioty. Potrzeba takiego potwierdzenia wynikała z tego, że zarówno w historii przodków, jak i w działalności hrabiego Ignacego, niektórzy rodacy mogli się doszukać niechlubnych epizodów.

Zacznę od tego, że wybór portretów reprezentacyjnych związanych z ostatnim okresem niepodległości Polski mógł łączyć się z podkreśleniem zaszczytnych osiągnięć dziadka, Konstantego Bnińskiego, na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jak już wspomniano, Konstanty cieszył się łaską ostatniego króla. W jego życiorysie można jednak również odnaleźć przyjęcie funkcji konsyliarza konfederacji targowickiej w Wielkopolsce w 1792 r.³² Co prawda, niewiele wiadomo o poglądach potomków Konstantego na temat

²⁹ Obraz z napisem: „Lucas de Bnin Opalinski, Supremus Regni Marscha. Lezayśc-Kościerzyn-Sremen-Walleen-Kolen-Odolanow-Kamiona-Losicen-Rubieszow-Niscen-Pilen-Gieranow-Siemien-Meilen-Welbram-Prefectus” jest najprawdopodobniej kopią XVII-wiecznego portretu Łukasza Opalińskiego, znajdującego się dziś w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich (numer inwentarzowy XII-370).

³⁰ ŻYCHLIŃSKI 1879, s. 2. A. Boniecki podaje, że od Mirosława wywodzą się Bnińscy, Opalińscy i Moszyńscy. Por. BONIECKI 1899, s. 294.

³¹ Łukasz Opaliński (1581–1654), marszałek wielki koronny, marszałek nadworny koronny, wojewoda rawski, kasztelan poznański, starosta leżajski, uczestnik kampanii wołowskiej w 1600 r., fundator zespołu klasztorowego oo. Bernardynów w Leżajsku.

³² Nazwisko Konstantego Bnińskiego figuruje w dokumentach konfederacji województw wielkopolskich, która zawiązała się 20 sierpnia 1792 r. w Środzie, a jej członkowie zadeklarowali poparcie dla przywódców Targowicy. Por. WEGNER 1863, s. 152.

jego przystąpienia do Targowicy, ale należy przypomnieć, że piętno zdrady targowickiej ciążyło wielu znanym rodom³³, również na terenie Wielkopolski³⁴, a potomkowie targowiczán swoją patriotyczną postawą starali się je wymazać.

Wydaje się, że Ignacego Bnińskiego dotknęła publikacja, która ukazała się w 1863 r. w Poznaniu. Chodzi o książkę *Konfederacya województw wielkopolskich Poznańskiego, Kaliskiego, Gnieźnieńskiego i Ziemi Wschowskiej* autorstwa znakomitego prawnika Leona Wegnera (1824–1873), który w roku powstania styczniowego przypomniał Wielkopolanom nazwiska szlachciców i dygnitarzy z ich regionu, którzy poparli konfederację targowicką. Tom został wydany nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a jego autor uznawany był za specjalistę w historii ostatnich lat niepodległej Polski³⁵. Książka Wegnera nie zawierała żadnych obraźliwych uwag na temat bohaterów opisywanych wydarzeń, ale na jej stronach autor opublikował najważniejsze dokumenty podpisane przez targowiczán, podając ich nazwiska i piastowane urzędy. Publikacja miała charakter naukowy i z pewnością została zauważona przez elity intelektualne i ziemiańskie Poznania, skupione wokół TPN-u, zwłaszcza że jej autor cieszył się dużym szacunkiem wśród rodzin ziemiańskich i arystokratycznych³⁶.

Trudno powiedzieć, czy miano targowiczánina przylgnęło do Konstantego Bnińskiego, czy publikacja nakładem TPN-u przypominała ten fakt i czy jego wnuk, hrabia Ignacy, mocno to odczuwał. Niemniej jednak, umieszczając

³³ Za zdrajców ojczyzny uważano przede wszystkim pomysłodawców konfederacji targowickiej: Franciszka Ksawerego Branickiego, Szczęsnego Potockiego i Seweryna Rzewuskiego. Działalność patriotyczna ich potomków miała przyćmić niechlubne dokonania przodków. Por. działalność emigracyjna i patriotyczna Ksawerego Branickiego, wnuka Franciszka Ksawerego Branickiego (SŁUPSKA 2008), wspomnienia Róży z Potockich Raczyńskiej na temat rodziców (babka Róży, Róża z Potockich Branicka, była córką Szczęsnego Potockiego). Por. RACZYŃSKI 1969, s. 20–42.

³⁴ Raczyńscy za sprawą przystąpienia do Targowicy Kazimierza Raczyńskiego nie cieszyli się popularnością w Wielkopolsce. Spokrewniona z Raczyńskimi Wirydianna z Radolińskich Fiszerowa w swoich pamiętnikach kilkakrotnie przywołała, że „nazwisko tej rodziny [Raczyńskich] jest niepopularne” (FISZEROWA 1998, s. 295). Powodem niepopularności Raczyńskich była prorosyjska postawa Kazimierza Raczyńskiego (Ibidem, s. 319).

³⁵ L. Wegner opracował również wydania materiałów źródłowych: *Dzieje dnia trzeciego i piątego maja 1791 r. w 1865 r., Sejm Grodzieński ostatni. Ustęp od 26 sierpnia do 23 września 1793 w 1866 r.*

³⁶ L. Wegner przyjaźnił się m.in. z Mielżyńskimi. Franciszka Mielżyńska wspominała go w liście do Seweryna Gałęzowskiego z 16 lipca 1873 r.: „Na nowo smutek pogłębił mnie śmierć Leona Wegnera tak niespodziewana, bo miał dopiero 49 lat. [...] jest to strata ogromna dla prowincji, nikt go nie zastąpi, prawy, pracowity, sprawiedliwy dla każdego, a ja straciłam w nim najlepszego tu przyjaciela [...]. Ostatnią swoją pracę w Rejtanie poświęcił jeszcze pamięci Seweryna i wyszła przed samą jego śmiercią”. BPP, sygn. akc. 2496.

w hallu samostrzelskiego pałacu portrety Stanisława Augusta i Michała Jerzego Poniatowskiego, podkreślił niewątpliwe związki dziadka ze stronnictwem królewskim. Być może próbował w ten sposób pomniejszyć znaczenie przystąpienia do Targowicy w życiorysie przodka.

Oprócz odwołania do związków Konstantego Bnińskiego ze stronnictwem Stanisława Augusta Poniatowskiego, wystrój hallu w Samostrzelu miał przede wszystkim demonstrować patriotyczne poglądy właściciela pałacu. Owa manifestacja była tym bardziej znamienna, że Ignacy Bniński³⁷, jako dożywotni członek pruskiej Izby Panów od 1854/55 r.³⁸, wiceprezes Koła Polskiego w Berlinie od 1862 r.³⁹, polityk zaliczany do ugrupowania ugodowców, mógł być narażony na krytykę ze strony niektórych rodaków. Taki atak Bniński odczuł pośrednio w 1880 r. Zaangażował się wówczas osobiście w obronę napiętnowanego na łamach „Gońca Wielkopolskiego” Kazimierza hr. Potulickiego⁴⁰.

Po śmierci Kazimierza hr. Potulickiego, w „Gońcu”, poczytnym dzienniku skierowanym przede wszystkim do ziemiaństwa⁴¹, opublikowano komentarz na temat lojalnej postawy zmarłego wobec rządu niemieckiego, zarzucający mu preferowanie przy wyborze dzierżawców Niemców w swoich dobrach. Na artykuł odpowiedział Ignacy hr. Bniński w dość emocjonalnym liście, opublikowanym na łamach całkowicie lojalnego wobec władz niemieckich „Kuriera Poznańskiego”⁴². Opisał sytuację w dobrach zmarłego hrabiego i przedstawił argumenty obalające zarzuty autora tekstu w „Gońcu”. Wymiana zdań trwała nadal, a redakcja „Gońca” najwyraźniej postawiła sobie za punkt honoru udowodnienie swoich racji, gdyż wysłała swojego korespondenta na teren Krajny, aby zdobył informacje na temat dzierżawców w dobrach Potulickiego.

³⁷ Niewiele zachowało się informacji na temat ojca Ignacego, Józefa Januarego Bnińskiego, ale wydaje się, że mógł być on pewnym wzorcem kariery dla syna. Józef January był posłem na drugim Sejmie Wielkiego Księstwa Poznańskiego w 1830 r., otrzymał również Order II klasy z rąk króla Fryderyka Wilhelma IV w 1842 r. Por. KARWOWSKI 1919, s. 96, 208–209.

³⁸ L. Trzeciakowski podaje, że Bniński od 1854 r. zasiadał w Izbie Panów, R. Komierowski, że „rozkazem gabinetowym z dnia 1 lutego 1855 r. na dożywotniego członka Izby pierwszej, powołany został Ignacy hr. Bniński”. Por. TRZECIAKOWSKI 2008, s. 482, KOMIEROWSKI 1910, s. 162.

³⁹ Bniński zasiadający od 1854 r. w Izbie Panów sprzyjał wypracowanej na początku lat 80. XIX wieku nowej taktyce w działalności Polaków w pruskim i niemieckim parlamencie, która polegać miała na popieraniu niektórych wniosków rządowych w zamian za złagodzenie kursu germanizacyjnego. Na czele ugrupowania lojalistów stanął Józef Kościelski, któremu poparcia udzielał Ignacy Bniński. Por.: TRZECIAKOWSKI 2008, s. 270–275.

⁴⁰ [ANONIM] 1880a, s. 3. Hr. Potulicki, podobnie jak Bniński, od 1854 r. zasiadał w pruskiej Izbie Panów, a od lat 80. był zwolennikiem polityki ugodowej wobec rządu niemieckiego.

⁴¹ SPALENIUK 1994/95, s. 31.

⁴² BNIŃSKI 1880.

Nazwiska niemieckich dzierżawców pojawiły się na pierwszej stronie kolejnego numeru dziennika z komentarzem: „zmarły nie był dobrym Polakiem i przyczynił się do zgermanizowania i wyludnienia Krajny z żywołu polskiego”⁴³. Bniński nie odpowiedział na ten tekst.

Podkreślenia wymaga jednak fakt, że hrabia zabrał publicznie głos w obronie arystokraty, reprezentującego poglądy polityczne, z którymi sam się utożsamiał. Oprócz tego głosu na łamach poznańskich periodyków, znane są wystąpienia Bnińskiego w parlamencie pruskim. Właściciel Samostrzela opowiadał się w nich za pozytywnym odzewem na część propozycji rządu niemieckiego i popierał zwłaszcza projekty ekonomiczne i społeczne, wysuwane przez kanclerza Ottona von Bismarcka⁴⁴. Pomimo poparcia dla polityki kanclerza, Bniński pozostał w czasie swojej długoletniej kariery parlamentarnej obrońcą praw Polaków, poddanych króla pruskiego, zwłaszcza do używania języka polskiego⁴⁵.

Jego postawę polityczną można najlepiej określić słowami, które wypowiedział w czasie obrad sejmiku pruskiego 17 września 1866 r. Stwierdził wówczas, że można być lojalnym poddanym króla pruskiego, nie wyrzekając się swej narodowości⁴⁶. W kontekście tych słów, wykonana dla ich autora dekoracja hallu wejściowego pałacu w Samostrzelu bezsprzecznie dowodzi, że nie wyrzekł się swojej narodowości, a w obrębie swojego domostwa wręcz ją manifestował. Należy również podkreślić istotny fakt, że hall pałacu i jego wystrój zostały, jak się uznaje⁴⁷, zaprojektowane w latach 80. XIX wieku. Jest to istotny okres w działalności polskich parlamentarzystów w Berlinie, gdyż od połowy lat 80. nastroje ugodowe zaczęły przeważać w ich gronie⁴⁸. Być może hrabia z Samostrzela, popierający inicjatywy głównego pomysłodawcy polityki lojalnościowej, Józefa Kościelskiego, właśnie wówczas wyraźnie pragnął podkreślić swoje patriotyczne zapatrywania.

⁴³ [ANONIM] 1880b, s. 1

⁴⁴ Por. BENYSKIEWICZ 1976, s. 125.

⁴⁵ Hrabia był autorem poprawki do adresu, jaki miał być złożony przez członków Izby Panów na ręce nowego króla Prus, Wilhelma I w 1861 r. Bniński naciskał, aby znalazły się w nim słowa: „tem zaufaniem ożywieni, spodziewają się także Waszej Królewskiej Mości poddani polskiego narodu, iż na boskim porządku na traktatach międzynarodowych i na słowie monarszem oparte ich prawo znajdą podobnież uznanie i opiekę”. Jego wniosek nie znalazł poparcia w Izbie Panów. Por. KOMIEROWSKI 1910, s. 13–15.

⁴⁶ Bniński odpowiedział w ten sposób członkowi Izby Panów, Waldow-Steinhöfelowi, który zwrócił uwagę Polakom, że są wyłącznie polskimi Prusakami. Por. BENYSKIEWICZ 1976, s. 38.

⁴⁷ Nie jest to datowanie pewne. W literaturze przyjmuje się, że małżonkowie Bnińscy zajęli się przebudową pałacu po 1880 r. Brakuje jednak szczegółowych informacji na ten temat. Por. KORECKA-SZULC 2011, s. 53.

⁴⁸ ŁYSON 2012, s. 81.

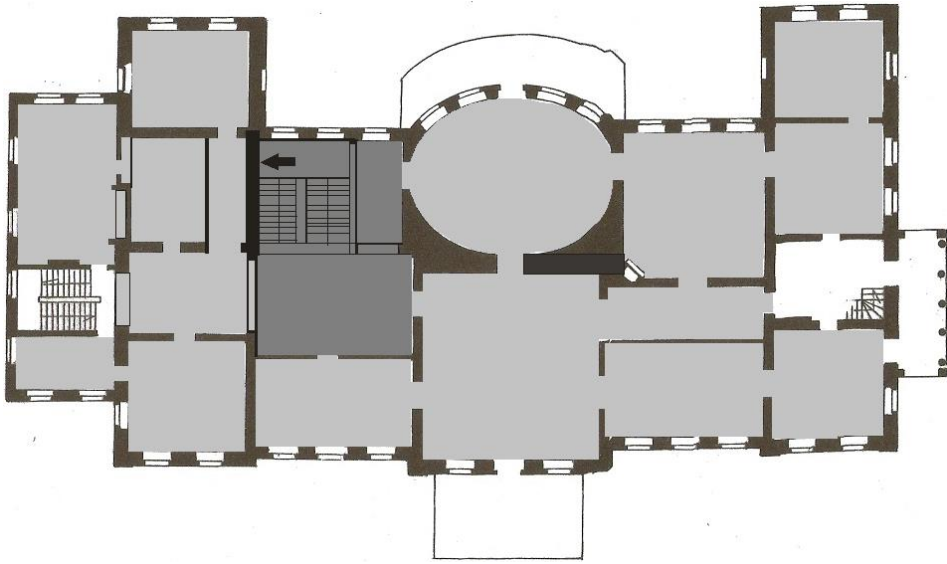
Dekoracja hallu pałacu w Samostrzelu dowodziła chęci demonstracji polskiego pochodzenia i patriotyzmu mieszkańców. Inny charakter miała ozdobiona obrazami północna ściana klatki schodowej, prowadzącej na piętro pałacu. Pod względem komunikacyjnym i dekoracyjnym pozostawała ona w ścisłym związku z halliem. Fragment hallu, kierujący do niej, podobnie jak jego dolną część, zdobiły pilastry. Wejście na schody podkreślały dwie konsole w kształcie wolut⁴⁹ (il. 50). Schody w układzie dwubiegowym powrotnym prowadziły na pierwsze piętro, kondygnację mieszkalną pałacu (il. 51).



Il. 50. Pałac w Samostrzelu, wejście na klatkę schodową, druga poł. XX wieku

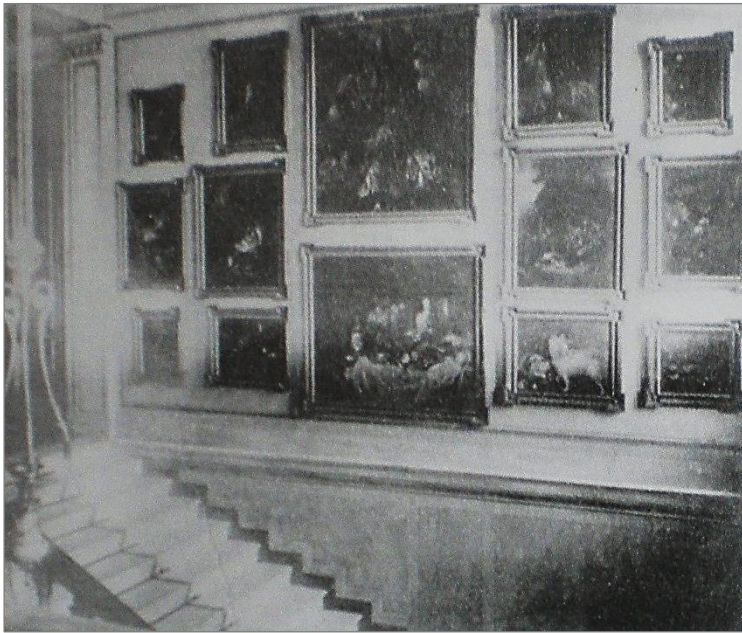
Przynajmniej jedna ze ścian klatki schodowej zdobiona była 14 obrazami w takich samych ramach, co dokumentuje jedyne zachowane zdjęcie (il. 52). Jego jakość pozwala jedynie domniemywać tematów obrazów. Znajdowały się tam pejzaże, martwe natury, przedstawienia zwierząt, a po środku w dolnej partii prawdopodobnie scena z postaciami ludzkimi. Opierając się na spisie (nr 47–56), możemy założyć, że jest to ekspozycja ostatniej z grup znajdujących się w samostrzelskim pałacu dzieł sztuki – niewielkiej kolekcji obrazów dawnych mistrzów.

⁴⁹ Por. KORECKA-SZULC 2011, s. 36–37.



Il. 51. Pałac w Samostrzeli, rzut I piętra

(kolor ciemnoszary – klatka schodowa i fragment korytarza, z którego widoczna była „ściana-galeria dawnych mistrzów”, strzałką zaznaczono ścianę północną, na której rozwieszono obrazy dawnych mistrzów, kolor jasnoszary – pomieszczenia mieszkalne)



Il. 52. Pałac w Samostrzeli, klatka schodowa – ściana północna, przed 1939

Identyfikację ledwie widocznych na fotografii obrazów spis ułatwia w małym stopniu. Większość z wymienionych płócien została określona wyłącznie krajem pochodzenia. Jedynym dziełem o potwierdzonej atrybucji jest obraz „Martwa natura z dzbankiem i mosiężnym lichtarzem” Hendricka von Heemskercka z 1652 r., przechowywany w Muzeum Lubelskim.

Ze zwięzłego opisu pozostałych płócien wynika, że w Samostrzelu zebrano skromną kolekcję dawnych obrazów z dwóch, najpopularniejszych wśród XIX-wiecznych zbieraczy, szkół – włoskiej i holenderskiej. Na podstawie zachowanych informacji nie można nawet podjąć próby określenia, kiedy wskazane obrazy znalazły się w Samostrzelu, oraz który z przedstawicieli rodu Bnińskich je nabył. Ponieważ moda na dzieła dawnych mistrzów włoskich rozwijała się w ciągu XIX stulecia w całej Europie⁵⁰, obrazy włoskie mogły znaleźć się w Samostrzelu zarówno za sprawą Konstantego, Józefa Januarego, jak i Ignacego Bnińskich.

Natomiast zainteresowanie i moda na zakupywanie dawnego malarstwa niderlandzkiego rozwijały się z różnym natężeniem w różnych częściach Starego Kontynentu. Ze względu na edukację i częste pobyty Ignacego Bnińskiego w Berlinie, należy przybliżyć popularność dawnych szkół holenderskiej i flamandzkiej na terenie Niemiec, hipotetycznie zakładając jego udział w zakupach obrazów dawnych mistrzów niderlandzkich⁵¹.

Malarstwo niderlandzkie cieszyło się szczególnym uznaniem już na początku XIX wieku w Niemczech, co wiązać należy z opublikowaniem przez Friedricha Schlegla w latach 1803–1805 obserwacji na temat dzieł szkoły flamandzkiej, wystawianych w Luwrze⁵². Następnie w latach 1815–1820 ukazały się w Niemczech cztery tomy opracowania na temat sztuki niemieckiej i niderlandzkiej autorstwa Johanna Dominicusa Fiorilla⁵³. Kolejnymi ważnymi punktami w narastającej popularności szkoły niderlandzkiej w Niemczech było wydanie w 1822 r. książki o braciach Van Eyck autorstwa Gustava Friedricha Waagena, a także objęcie przez tego ostatniego funkcji dyrektora Gemäldgalerie w Berlinie w 1823 r.⁵⁴

Bywającemu regularnie w Berlinie w związku z pracą parlamentarną Ignacemu hr. Bnińskiemu muzea berlińskie nie mogły być obce. Szczególne

⁵⁰ Zainteresowanie wśród kolekcjonerów malarstwem włoskim (lata 80. i 90. XVIII wieku) i niderlandzkim (w ciągu XVIII wieku przede wszystkim we Francji) na początku XIX wieku przybrało na sile, ze względu na ułatwiony dostęp do dzieł sztuki dawnych mistrzów, spowodowany wojnami napoleońskimi i wywożeniem obrazów z Italii w owym czasie. Por. HASKELL 1976, s. 39–84.

⁵¹ Brak szczegółowych informacji na temat życia ojca Ignacego, Józefa Januarego Bnińskiego, uniemożliwia łączenie zakupów obrazów z jego osobą.

⁵² CORTJAENS 2008.

⁵³ SCHRAPEL 2004, s. 331–375.

⁵⁴ SULZBERGER 1961, s. 61 i n., STONGE 1998.

miejsce pośród nich zajmowała Galeria Malarstwa (Gemäldgalerie), powstała ze zbiorów sztuki królów pruskich, Fryderyka Wilhelma I i Fryderyka II Wielkiego. Galerię otwarto w 1830 r., a mieściła się ona wówczas w budynku Altes Museum, zaprojektowanym przez K. F. Schinkla. Za czasów wspomnianego G. F. Waagena Galeria stała się znaczącym zbiorem malarstwa dawnego, w którym ze względu na osobiste zainteresowania sztuką niderlandzką dyrektora, ważne miejsce zajmowały dzieła sztuki północnej⁵⁵. Pierwszy katalog zbiorów autorstwa Waagena wyraźnie podkreślał podział muzealnych kolekcji obrazów na szkoły: włoską oraz niderlandzką i niemiecką⁵⁶. Warto zauważyć, że skromna liczba obrazów dawnych mistrzów w Samostrzelu ogranicza się również do przedstawień tych trzech szkół (por. nr 47–56, ANEKS II). Z braku źródeł decydujące określenie, czy Ignacego Bnińskiego zainspirował zbiór malarstwa królów pruskich, otwarty i rozbudowywany w ciągu XIX wieku już jako berlińska Gemäldgalerie, nie jest możliwe. Niemniej jednak, biografia tego arystokraty wskazuje, że wzorów dla samostrzelskiego zbioru należy szukać w stolicy Prus⁵⁷.

Podkreślenia wymaga fakt, że obrazy dawnych mistrzów stanowiły w Samostrzelu odrębny zespół dzieł sztuki. Decydował o tym fakt, że zostały one umieszczone w specjalnym miejscu. Niewielka kolekcja dawnych obrazów nie uzupełniła wystroju któregoś z pałacowych pokoi, nie zorganizowano dla niej również odrębnej przestrzeni – galerii. A jednak traktowano je jak osobny zbiór, dla którego świadomie wyodrębniono w obrębie pałacu miejsce. To przyjęte w Samostrzelu rozwiązanie pełniło funkcję pośrednią. Klatka schodowa zapewniała odseparowanie kolekcji od pomieszczeń mieszkalnych, a jednocześnie łączyła się z nimi, stanowiąc symboliczne przejście między reprezentacyjną przestrzenią parteru a prywatną częścią pałacu – apartamentami na piętrze.

Zrekonstruowany na podstawie zachowanych źródeł obraz zbiorów artystycznych w Samostrzelu można podsumować tymi słowami: arystokratyczna siedziba, wzbogacana przez jej kolejnych mieszkańców dziełami sztuki. Część z nich (militaria, rzemiosło artystyczne i obrazy) służyła za dekorację wnętrza

⁵⁵ Waagen był dyrektorem Galerii w latach 1823–1868. Por. GEISMEIER 1987.

⁵⁶ Galeria na początku dzieliła się na trzy oddziały: I. Szkoły włoskie i nawiązania do nich. Akademy; II. Szkoły niderlandzkie i niemieckie; III. Starożytności i osobliwości historii sztuki. Por. WAAGEN 1841, s. XV–XVI.

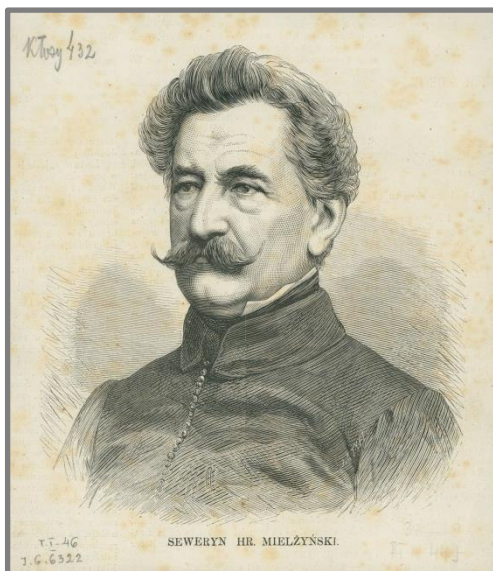
⁵⁷ Jeśli Berlin był dla niego również miejscem zakupów obrazów, to należy zaznaczyć, że rynek dzieł sztuki w tym mieście był bardzo skromny i miał charakter prowincjonalny. Na terenie Niemiec najważniejszym ośrodkiem handlu dziełami sztuki była Kolonia. Berlin stał się znaczącym miastem w handlu sztuką dopiero po zjednoczeniu Niemiec w latach 70. Około 1900 r. przekształcił się zaś w międzynarodowe centrum handlu sztuką. Por. KUHRAU 2005, s. 29–30; LENMAN 1993.

mieszkalnych, ale część miała inne znaczenie, co podkreślało ich usytuowanie w pałacu. Po pierwsze, wyróżniały się portrety postaci związanych z historią Polski. Ich wagę podkreślał fakt, że umieszczono je w monumentalnej przestrzeni wejściowego hallu. Po drugie, wyróżniał się zbiór obrazów dawnych mistrzów. Ten świadomie odseparowany od innych pomieszczeń pałacowych zespół malarstwa stanowił wyraz gustu i dobrego smaku właścicieli.

Rozdział 4

Galeria hr. Seweryna Mielżyńskiego w Miłosławiu

Seweryn hr. Mielżyński (1804–1872, il. 53) był najmłodszym synem starosty Józefa hr. Mielżyńskiego (1765–1824) i Franciszki Niemojewskiej (1781–1863). Początkowo nad wykształceniem młodego hrabiego czuwał guwerner Jan Motty¹. Następnie Seweryn uczył się w College Français i w gimnazjum w Berlinie², gdzie szczególnie intensywnie rozwijał swoją wiedzę w zakresie nauk przyrodniczych, matematyki, rysunku i malarstwa.



Il. 53. Seweryn hr. Mielżyński

¹ Informacje biograficzne na podstawie: SKORACZEWSKI 1910, s. 376 i n. Filip Skoraczewski (1838–1910), z wykształcenia leśnik, w 1868 r. otrzymał posadę nadleśniczego w Miłosławiu od Seweryna Mielżyńskiego. W 1910 r. wydał książkę poświęconą Miłosławowi, w której jeden z rozdziałów dotyczy Mielżyńskich. Ze wstępu do wskazanej publikacji wynika, że „autor nie miał żadnej pretensji, żeby te materiały nazywać historią Miłosławia. Nie był on przecież historykiem z zawodu [...]. Nie korzystał np. wcale z nagromadzonych w archiwach poznańskich; ale przynajmniej te, które miał pod ręką, akta miłosławskie miejskie, cechowe itd. wyczerpał należycie”. Przytoczono te fragmenty książki Skoraczewskiego, które znajdują potwierdzenie również w innych źródłach.

² Taką informację podaje A. Wojtkowski. Por. WOJTKOWSKI 1928, s. 281–286.

W wieku 18 lat udał się do Szwajcarii³. W Genewie studiował nauki przyrodnicze, a zwłaszcza inżynierię wojskową i konstrukcję mostów⁴. Po powrocie do kraju, wraz z braćmi Maciejem (1799–1870) i Ignacym (1800–1831) wziął udział w walkach powstańczych na Litwie⁵. Udział w powstaniu listopadowym skutkował przymusową dziesięcioletnią emigracją po jego upadku, w czasie której Mielżyński uczestniczył w wyprawie sabaudzkiej w 1834 r.⁶ i przystąpił do Towarzystwa Demokratycznego⁷. Po powrocie z emigracji w 1848 r. ożenił się z Franciszką z Wilkszyckich (1805–1874, il. 54)⁸. W 1848 r. zaangażował się w działalność konspiracyjną i razem z L. Mierosławskim zaczął organizować kolejne powstanie. Miłosław stał się areną bitwy 30 kwietnia 1848 r. Pałac Mielżyńskich został wówczas zniszczony, a jego wyposażenie rozgrabione.

Po 1848 r. Seweryn Mielżyński zajął się przede wszystkim odbudową pałacu (il. 55–56) i uzupełnieniem jego wyposażenia. Wraz z małżonką prowa-

³ Tam dokończył edukację gimnazjalną i zdał maturę. Potwierdza to list prof. J. J. Schauba (Professeur Secrétaire de la Faculté des Sciences) z 12 sierpnia 1823 r., w którym gratuluje on Sewerynowi uzyskania stopnia Bachelier aux Sciences, APP, Zespół Dokumenty i akta osób i rodzin, sygn. 157/1. W Genewie przebywał również starszy brat Seweryna, Ignacy hr. Mielżyński. Zachował się referat (brudnopis i wersja końcowa) przypisywany Ignacemu Mielżyńskiemu pt. *Mémoire sur les Mollusques Gasteropodes*, wygłoszony na posiedzeniu Société de physique et d'histoire naturelle de Genève w 1822 r. (BK, sygn. 11272/3).

⁴ Przez dwa lata pobierał nauki u generała Guillaume-Henri Dufour (1787–1875), wojskowego, kartografa i inżyniera, który od 1821 r. w Akademii Genewskiej prowadził kursy matematyki, geodezji, hydrauliki i geometrii (LANGENDORF 2012). W dowód odbicia pod jego okiem dwuletnich nauk, generał wystawił Sewerynowi Mielżyńskiemu w 1828 r. patent. APP, Zespół Dokumenty i akta osób i rodzin, sygn. 157/2.

⁵ W czasie wyprawy pod Szawłami zginął Ignacy hr. Mielżyński, a Seweryn został ranny pod Rajgrodem. SKORACZEWSKI 1910, s. 379.

⁶ Nieudana wyprawa gen. Girolamo Ramorino w marcu 1834 r. z inspiracji Giuseppe Mazziniego na Królestwo Sardynii. Por. SZLANTA 2008. Mielżyński zaangażował się również w działalność emigracyjną w Szwajcarii – był jednym z głównych członków Komitetu Polskiego w Genewie. Por. korespondencję między W. Gostkowskim a S. Gałęzowskim na ten temat. Archiwum BPP, akc. 2353.

⁷ TYROWICZ 1964, s. 433–434. Mielżyński podpisał listę członkostwa w TDP 27 grudnia 1834 r. i 31 stycznia 1835 r. Por. KRAWIEC 1963, s. 58, poz. 985.

⁸ Dopuszczalne dwie formy nazwiska panińskiego żony S. Mielżyńskiego to: Wilxycka, Wilkszycka. Wilkszyccy byli rodem o korzeniach niemieckich (pierwotnie Wildschütz), który osiadł w Prusach Królewskich. W drugiej połowie XVIII wieku Wilkszyccy zyskali na znaczeniu (a przede wszystkim wzbogacili się) i zakupili szereg dóbr na terenie Prus Królewskich (Wabcz w 1728 r., Ryńsk, Ludowice, Orzechówko, Piotrowo w 1766 r., Kamlarki w 1801 r.). Por. KRZEPĘLA 1927, s. 35, 52, 67, 73, 85, 105, 192. Franciszka Mielżyńska prowadziła przez całe życie korespondencję rodzinną. Udzielała się charytatywnie i wspomagała fundacje emigracyjne. Przez wiele lat opłacała działalność szkoły polskiej na Bartignolles (listy Franciszki Mielżyńskiej do Seweryna Gałęzowskiego z lat 1854–1860, BBP, akc. 2353) i Biblioteki Polskiej w Paryżu (BPP 1569, 1572).



Il. 54. Franciszka z Wilkszyckich Mielżyńska

dzili wówczas dom otwarty, słynący z gościnności i artystycznej atmosfery⁹. W pałacu znajdowało się również atelier właściciela, do końca życia zajmującego się amatorsko malarstwem¹⁰.

Seweryn Mielżyński czynnie wspierał działalność poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Powstającemu przy Towarzystwie muzeum ofiarował w latach 60. dzieła sztuki¹¹, a na początku lat 70. finansował nabytki TPN¹². Ukoronowaniem donacji dla TPN był zakup kolekcji barona Edwarda Rastawieckiego, którą Mielżyński przekazał do zbiorów Towarzystwa.

Początki kolekcjonerstwa Seweryna Mielżyńskiego z powodu niewielkiej liczby źródeł są trudne do

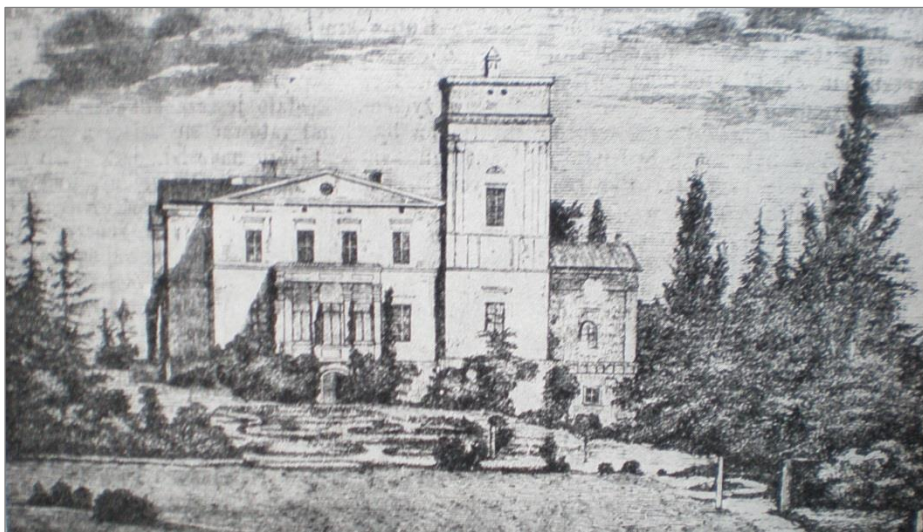
⁹ SKORACZEWSKI 1910, s. 384; KŁUDKIEWICZ 2011c.

¹⁰ Niewiele zachowało się wypowiedzi samego Mielżyńskiego na temat jego malarstwa. W liście do Karola Libelta w 1866 r. pisał: „Ostatnia kompozycja, którą malowałem a pewnie i ostatni obraz, którego malować pozwolą mi oczy jest Dies Cremera Muysa gdzie ta kłęska spotkała Fabiusów nie jest dosłownie znana jednakowoż podług opisów pisarzy rzymskich wiarygodne jest że w miejscu, gdzie na dzisiejszej dolinie skalistej Velino spadkami licznymi [...] i gdzie góra [...]. Z wycieczki w tę okolicę przywiozłem do Rzymu wiele sumiennych szkiców, których użyłem do wykonania mojej kompozycji”. List S. Mielżyńskiego do Karola Libelta z 25 lipca 1866 z Miłosławia, BJ 6004/III (t. 2), k. 15. Na wystawie w 1934 r. w Poznaniu pokazano 80 prac S. Mielżyńskiego: portretów, krajobrazów, scen rodzajowych, szkiców architektonicznych i kopii klasyków. Por. również: ORAŃSKA 1934; KUBIAK 1993, s. 19–21; KATALOG PTPN 2008, s. 83–87 (nr 640–687).

¹¹ Ofiarował mu „piękną kopię Ghirlandaia portretu Kopernika, oraz kilkadziesiąt przedmiotów prehistorycznych, w tem słynne wykopalisko z Pałczyzna”. Por. WOJTKOWSKI 1928, s. 281–286.

¹² Ibidem. Jak napisał Wojtkowski, finansował zakupy „różnych wykopalisk pompejańskich z brązu, miedzi, terrakoty, gliny, żelaza i szkła, złomki ścian z freskami, przeszło 100 rycin przedstawiających wykopaliska herkulańskie i pompejańskie, oraz kilka oryginalnych obrazów akwarelowych i olejnych przez sławnego archeologa prof. W. Zahn malowanych a przedstawiających freski w Pompeii i Herkulanum odkryte. Kupiono także nakładem jego zbiorów niegdyś hr. Edwarda Grabowskiego sześć portretów olejnych, między nimi kopię Władysława IV Rubensa i oryginalne portrety Krzysztofa Arciszewskiego, tudzież Kopernika, obrazy szkoły holenderskiej”.

określenia. W czasie studiów w wyniku zainteresowania geologią i petrografią zgromadził swój pierwszy zbiór – kolekcję minerałów¹³. Prawdopodobnie zanim rozpoczął zakupywanie obrazów, zbierał sztychy¹⁴. Kolekcjonował również medale i numizmaty. Pierwsze informacje o kolekcji dzieł sztuki, znajdującej się w Miłosławiu, pochodzą z 1844 r. i donoszą o zbiorze rycin¹⁵. Nabytki grafiki mogły iść w parze z zakupami książek¹⁶.



Il. 55. Pałac w Miłosławiu, 1870

¹³ Jak podaje Skoraczewski, Mielżyński darował kolekcję poznańskiemu gimnazjum. Potwierdza to również M. Motty. MOTTY 1999, s. 99.

¹⁴ CICHĄ 1982, s. 25–31.

¹⁵ Ibidem, s. 26. Autorka powołuje się na: W. M., 1844, s. 357. „Miłosław hr. Mielżyńskiego, ma nader bogaty zbiór rycin, a zapewne i piękne obrazy”. Kolejne informacje na temat zbiorów Mielżyńskiego opublikował zaprzyjaźniony z nim Tytus Maleszewski. Por. MALESZEWSKI 1866ab.

¹⁶ Małżonkowie Mielżyńscy zapisali liczącą 5 tys. tomów bibliotekę Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Dziś w księgozbiorze PTPN-u zachowało się około 300 książek, pochodzących z Miłosławia. Por. KŁUDKIEWICZ 2015. O zainteresowaniu Mielżyńskiego grafiką świadczy również fragment jego korespondencji z J. I. Kraszewskim, którego kolekcjoner prosił o nabycie w Dreźnie wspomnianego w poprzednich rozdziałach *Le Peintre-graveur*, dzieła Adama Bartscha. W jednym z listów do Kraszewskiego Franciszka Mielżyńska dodała: „Pisząc ostatni list, zapomniałam polecenia Seweryna, żeby prosić Pana gdybyś napotkał u jakiegoś antykwariusza dzieło, które sobie taniej nabyć życzył, a które w handlu jest rzadkie i drogie, żebyś był łaskaw nabyć go dla niego. Tytuł jest: *Bartsch le peintre gravure*”. List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 30 kwietnia 1870 r. (dopisek z 4 maja) z Miłosławia, BJ, sygn. 6521 IV, k. 158.



Il. 56. Pałac w Miłosławiu, 1880

Kolekcja obrazów Seweryna Mielżyńskiego powstawała sukcesywnie w ciągu prawdopodobnie kilkudziesięciu lat. Aby eksponować swoje zbiory, kolekcjoner dobudował do miłosławskiego pałacu budynek galerii, do której ostatecznie przeniesiono obrazy w 1870 r. W tym samym roku Mielżyński sporządził własnoręcznie *Spis obrazów zbioru miłosławskiego*¹⁷. Liczący 145 stron katalog zawiera uszeregowane według numerów na ramie 194 obrazy. Schemat opisu każdego dzieła opiera się na podaniu następujących informacji w języku polskim: malarz, lata jego życia, krótka notka biograficzna o artyście, tytuł i wymiary obrazu. W 1871 r. Mielżyński sporządził kolejny spis, tym razem w języku francuskim¹⁸, którego treść wiernie odpowiada pierwszej, polskiej wersji.

Kolekcjoner uporządkował obrazy na podstawie ich przynależności do szkół narodowych. Kolejno są to szkoły: włoska (podzielona na rzymską, bolońską, wenecką, neapolitańską, lombardzką), hiszpańska, francuska, połączone flamandzka i holenderska, niemiecka, angielska i polska. Pod względem liczby dzieł wyróżniają się zdecydowanie prace ze szkoły włoskiej (63 obrazy) i szkoły „niderlandzkiej” (62 obrazy).

¹⁷ Spis znajduje się w AMNP, sygn. 1414/49. Na jego podstawie sporządzono ANEKS III.

¹⁸ MIELŻYŃSKI 1871.

Spis kolekcji zamyka wykaz 31 obrazów szkoły polskiej. Ten ostatni zespół dzieł Mielżyński dołączył do swojej kolekcji w 1870 r. Wówczas spośród zespołu 300 polskich płócien, zakupionych od barona E. Rastawieckiego dla poszerzenia zbiorów poznańskiego TPN-u, wybrał dla siebie 30 i włączył je do miłosławskiej galerii. Przy czym prawdopodobnie do pałacu sprowadził większą liczbę obrazów. Franciszka Mielżyńska pisała w liście: „mieliśmy wziąć kilka czasowo do Miłosławia do pokoi, ale trudny wybór zostawiłam go Sewerynowi, weźmie pewnie, które najwięcej potrzebują restauracji”¹⁹. Ostatecznie zdecydował się na umieszczenie w katalogu galerii tylko wybranych dzieł.

W kolekcji miłosławskiej oprócz malarstwa dawnych mistrzów znalazły się również obrazy artystów współczesnych, takich jak: Jean-Louis Demarne (1752–1829), Jacques Laurent Agasse (1767–1849), Jean-Léonard Luardon (1801–1884), Adam Wolfgang Töpffer (1765–1847), Carl Morgenstern (1811–1893), Francis Danby (1793–1861). Zarówno pochodzenie, jak i biografie wymienionych artystów wiążą się z Genewą i Monachium, które często odwiedzał Mielżyński.

Potwierdzono dotychczas tylko kilka źródeł zakupów dzieł sztuki Seweryna Mielżyńskiego. Wymienia się nazwiska marszanda Bonnefoy w Paryżu, z siedzibą przy rue Hautefeuille nr 37²⁰ i Józefa Lissnera w Poznaniu²¹. Pomocą w pośrednictwie służył mu również Ignacy J. Kraszewski w Dreźnie. Nazwiska te jednak wiązać należy przede wszystkim z nabywaniem rycin i grafik. Jedynych informacji o zakupach malarstwa dostarcza korespondencja Mielżyńskiego. Donosi on z dumą o nabyciu obrazu „Matka Boska z Dzieciątkiem oraz św. Janem i św. Stanisławem” Palmy Młodszego od M. Gąsiorowskiego w 1855 r.²² W jego zbiorze znalazły się również obrazy z kolekcji

¹⁹ List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 2 października 1870 r. Waber via Bromberg Calm, BJ, sygn. 6521 IV, k. 174–175. Seweryn Mielżyński zajmował się w swoim atelier m.in. restauracją i odnawianiem obrazów. Leon Kapliński wspominał w liście do J. Działyńskiego o tym zamiłowaniu Seweryna Mielżyńskiego: „Chcę Ci więc niniejszym donieść o losach Kopernika, który wraz z portretem ś. p. hr. Tytusa do Miłosławia dotarł. Oczyszciliśmy owego Kopernika z p. Sewerynem, który w podobnych operacjach nader jest biegłym. Po oczyszczeniu okazało się, że obraz ów ulegał już paru restauracjom, dokonywanym przez partaczy”. Por. List Leona Kaplińskiego do Jana Działyńskiego, z Miłosławia, lipiec 1871 r. (?), BK 07472, k. 140.

²⁰ Por. CICHĄ 1982, s. 26.

²¹ Taką informację podał M. Motty: „do głównych jego [Lissnera] odbiorców w gałęzi starych obrazów olejnych i rzadkich rycin prócz Pana Seweryna Mielżyńskiego należał [...]”. MOTTY 1999, s. 213. Trudno określić, czy jest to informacja prawdopodobna, gdyż Józef Lissner przede wszystkim trudnił się sprzedażą książek, obrazy olejne znajdowały się w jego ofercie okazjonalnie. Por. MARCINIĄK R. 2006.

²² Była to kopia Marcello Bacciarellego, namalowana dla katedry warszawskiej, którą 10 lat później Mielżyński ofiarował katedrze poznańskiej. Por. CICHĄ 1982, s. 26.

Stanisława Kostki Potockiego z Wilanowa²³ i z kolekcji puławskiej²⁴. W Genewie od rodziny Coindetów miał zakupić „Portret J. J. Rousseau” autorstwa Maurice’a Quentina de La Tour²⁵.

Najprawdopodobniej część nabytków Mielżyńskiego łączyć należy z jego pobytem emigracyjnym. Potwierdzone informacje wskazują, że na przełomie lat 1834 i 1835 przebywał w Paryżu. Filip Skoraczewski wskazywał również: „W czasie emigracji po powstaniu w Genewie uczył się malarstwa u Lugardona. Dużo pracował także w tym kierunku we Florencji, Rzymie i Paryżu”²⁶.

Przywołaną powyżej informację o naukach malarstwa, jakie w czasie emigracji pobierał w Genewie Mielżyński, można skonkretyzować na podstawie życiorysu jego nauczyciela Jeana-Léonarda Lugardona. Mielżyński mógł zacząć pobierać lekcje malarstwa w atelier popularnego w owym czasie malarza około 1836 r., kiedy ten ostatni powrócił do Genewy z Paryża i objął posadę dyrektora genewskiej szkoły rysunku²⁷. Być może wówczas również nabył od mistrza obraz „Portret wieśniaczki z Berna”, sygnowany przez autora z datą 1835 r.²⁸ Z okresem genewskim należy wiązać także nabycie trzech płócien autorstwa Francisa Danby’ego, malarza pochodzenia irlandzkiego²⁹. F. Danby w 1829 r. opuścił Londyn, udał się do Genewy, gdzie przebywał do

²³ Obraz „Sacra Conversazione. Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Sebastianem” Jacopo Palma il Vecchio, ok. 1516–1518 należał najpierw do króla Jana Kazimierza, a przed 1834 r. znajdował się w galerii Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie. Por. ARS UNA SPECIES MILLE 2007, s. 46.

²⁴ Przy obrazie „Widok morza przy księżycu” Arnolda van der Neera kolekcjoner zamieścił informację: „pochodzi z Puław, gdzie był mianowany van der Neer choć może jest Kamphyse-na” (MIELŻYŃSKI 1871, k. 96). Pod numerem 149 w Spisie znalazł się „Portret może młodego Rubensa w rodzaju Rembrandta. Pochodzi z Puław gdzie był zapisany jako Rembrandt” (MIELŻYŃSKI 1871, k. 115).

²⁵ Informację taką podaje D. Cicha, prawdopodobnie opierając się na katalogu S. Mielżyńskiego. Por. CICHĄ 1982, s. 26. Seweryn opatrzył w katalogu wskazany obraz komentarzem: „Portret J. J. Rousseau był powodem kwaśnego listu malarza i drugiego przepaszającego za pierwszy z dodatkiem, że daje ten swój najlepszy portret przyjacielowi Coindet. Te dwa listy są w korespondencji Rousseau, skrypt wnuka Coindet świadczy o autentyczności obrazu”. Por. MIELŻYŃSKI 1871, k. 59. Państwo Coindet byli wymieniani w literaturze jako kolekcjonerzy obrazów. Por. RIGAUD 1876, s. 186.

²⁶ SKORACZEWSKI 1910.

²⁷ Pojawiające się niekiedy w literaturze informacje o tym, że już w 1823 r. Mielżyński rozpoczął naukę u Lugardona, są nieprawdopodobne. W latach 20. Lugardon sam dopiero zaczynał swoją edukację i jak podano wyżej, spędził ten czas głównie poza Genewą. Por. BUYSENS 2000, s. 27–36.

²⁸ W spisie Mielżyńskiego tytuł obrazu brzmi „Portret Bernenki”, patrz ANEKS III, nr 87. Por. KATALOG PTPN 2008, s. 52.

²⁹ Por. ANEKS III, nr 162–164 („Krajobraz z bydłem”, „Zakręt morza w Norwegii”, „Widok nad willą gdzie mieszkał Biron nad Genewskim jeziorem”).

1836 r., po czym przeniósł się do Paryża, by ostatecznie wrócić do Anglii w 1840 r.³⁰ Jego znajomość z polskim kolekcjonerem musiała rozwinąć się na kontynencie.

Wypowiedzi samego Mielżyńskiego mogą sugerować, że pobierał lekcje malarstwa również u angielskiego artysty. W katalogu swojej kolekcji, opisując krótko życie i twórczość Danby'ego, pisał: „Nikogo nie naśladował, zalecał uczniom, żeby nie kopiowali innych obrazów, tylko naturę i to jako jedyny sposób zostać oryginalnym”³¹. Nie ma innych opisów w katalogu, ujawniających wiedzę o sposobach artystycznego nauczania. Podobnych słów użył w jednym z listów Mielżyński, opisując własne wspomnienia z okresu nauki malarstwa³².

Wydaje się więc, że okres dziesięciolecia emigracji spędził Seweryn Mielżyński, dzieląc czas między Paryż i Genewę. Prawdopodobnie wówczas odwiedził również Italię, Sabaudię i Londyn. Po powrocie do Miłostawia wyjeżdżał za granicę, ale jego późniejsze kierunki podróży opierają się jedynie na przypuszczeniach. Potwierdzone są daty: 1857³³, 1869³⁴ i 1872 r.³⁵ Ponadto

³⁰ ADAMS 1973, s. XV.

³¹ MIELŻYŃSKI 1871, k. 127

³² Wspominając czasy artystycznej edukacji, pisał: „Oddać całą piękność natury okiem [...] zbliżyli się tylko wielcy mistrzowie [...] ile mi brakuje żeby być choć nawet małym. Kazali mi ino patrzeć z nabożeństwem na naturę i starać się jak najmniej oddać tej podobieństwo z wyzbyciem się wszelkich przesądów szkoły” (List S. Mielżyńskiego do K. Libelta z 25 lipca 1866 r. z Miłostawia, BJ 6004/III, t. 2, k. 15). Z informacji na temat życia irlandzkiego malarza wynika, że początkowo jego pobyt w Genewie upływał pod znakiem kłopotów finansowych i rosnących długów. Sytuacja zmieniła się w 1835 r., kiedy Danby wystawił swoje prace w Musée Rath. Jego dzieła znalazły się również w lokalnych kolekcjach – de Cadnolle, de la Rive, Diodati, Töpfer. Por. ADAMS 1973, s. 91–97.

³³ Obydwoje Mielżyńscy odwiedzili w tym roku Paryż. Listy Franciszki Mielżyńskiej do Seweryna Gałęzowskiego z lipca i listopada 1857 r., BPP, akc. 2353.

³⁴ Jego małżonka pisała w tym roku: „Seweryn wyjechał do Monachium i Genewy. W Monachium otoczyli go nasi artyści nie odstępując, a w Genewie z takim płaczem przyjęli starsi znajomi i koledzy, że on jak pisze płakał” (List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 13 sierpnia 1869 r. z Miłostawia, BJ, sygn. 6521 IV, k. 119–120). Sam Mielżyński opisywał wrażenia z tej wizyty, a zwłaszcza z I Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium w liście do T. Lenartowicza. Lenartowicz wystawił na tym pokazie gipsową płaskorzeźbę „Proroctwo Samuela” (nr 370 w dziale rzeźby, KATALOG 1869). Mielżyński komentował w liście niekorzystne usytuowanie dzieła: „jest ona dwie stopy nad ziemią i trzeba cofnąć się, żeby widzieć”. W tym samym liście właściciel Miłostawia pisał: „Patrzyłem na rycinę Redlicha ostatniego mego obrazu. Młody rytmownik nie oddał gorącego afektu światła bo usiłował je pokazać wszędzie, nie wiedział biedak, że to jedyny sposób żeby go nigdzie nie było, stąd też pierwsze plany są czarne placki. Prócz Kraszewskiego między Dantem a (?) pewnie nikogo nie poznam. Muszę ci powiedzieć, że artyści monachijscy bardzo się unosili, a głównie Polacy nad reprodukcją [...] zeznali ogólnie, że figury nie są dosyć wysmukłe, że nie są schlanck. Moim zdaniem tylko co do dwóch figur można ogólnie może przyznać im rację” (List S. Mielżyńskiego do T. Lenartowicza, b.d.,

wiadomo, że do końca życia zachowywał znajomości w Genewie³⁶, a także utrzymywał kontakty ze środowiskiem polskich artystów w Monachium³⁷.

Z powyższej ogólnej charakterystyki poczynił Mielżyńskiego wyłania się obraz kolekcji malarstwa dawnych mistrzów, uzupełnionej niewielką ilością malarstwa współczesnego i zamkniętej ostatecznie poprzez dołączenie obrazów szkoły polskiej. Choć w prawie każdej z wyróżnionych przez kolekcjonera szkół znalazły się przykłady dzieł z różnych wieków, pod względem chronologicznym w zbiorze przeważają obrazy z XVII stulecia. Mielżyński nie był pewien autorstwa części dzieł z XV wieku i określał je mianem „nieznajomych mistrzów, pierwszych wieków po Chrystusie” (w przypadku szkoły włoskiej) bądź tytułował przykładowo: „Wizytacja starej szkoły Holenderskiej” lub „Madonna z chórem aniołów starej szkoły niemieckiej”³⁸.

Pośród zgromadzonych przez Mielżyńskiego XVII-wiecznych włoskich obrazów prym wiodło malarstwo powiązane z Akademią Carraccich (przy-

BN 7092, k. 13–14). Na monachijskiej wystawie Henryk Redlich wystawił trzy rysunki – reprodukcje prac polskich malarzy (nr 246, 621, 622, KATALOG 1869), ale żadna z nich nie przedstawiała obrazu Mielżyńskiego. M. Motty podał, że Redlich wykonał litografię obrazu „Kazanie Chrystusa w łodzi” S. Mielżyńskiego. MOTTY 1999, s. 123. Na temat I Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium w 1869 r. por. STĘPIEŃ 2003, s. 73–80; SMOOT 1980, s. 109–114. Na temat wystawiennictwa w Monachium w drugiej połowie XIX wieku por. JOOSS 2007; KREMPEL 2007.

³⁵ Franciszka Mielżyńska pisała: „a teraz zdecydował się [Seweryn] na podróż do Szwajcarii, którą w dwóch tygodniach załatwić chce. Familja u której wiele lat mieszkał w młodości i później na Emigracji, prosiła go usilnie żeby przyjechał i pomógł podziały zrobić, a że wszyscy mają w nim zaufanie myślą, że potrafi on jeden dobre porozumienie między nimi przywrócić”. List F. Mielżyńskiej do Seweryna Gałęzowskiego z 5 marca 1872 r., BPP, akc. 2353.

³⁶ Na swoje stosunki w Szwajcarii powoływał się hr. Mielżyński w korespondencji z Sewerynem Gałęzowskim, udzielając mu rad co do wartości znajdujących się w Genewie obrazów. Por. List Franciszki Mielżyńskiej z 11 listopada 1859 r. z Miłosławia, BPP, akc. 2485. Por. również testament Franciszki z Wilkszyckich Mielżyńskiej, która zapisała w nim (na polecenie męża) pokątną sumę 15 tys. talarów Alice Thomgeux z Genewy, jako „matce chrzestnej Seweryna Mielżyńskiego”. Por. Biblioteka Raczyńskich, sygn. 4137. Skoraczewski podaje, że w 1872 r. brat A. Thomgeux, „pan Thomgeux z Paryża”, odwiedził Mielżyńskich w Miłosławiu. SKORACZEWSKI 1910, s. 392.

³⁷ Mielżyński na pewno przyjaźnił się z Maksymilianem Gierymskim. W liście z 25 października 1870 r. do ojca M. Gierymski pisał: „W Krakowie odebrałem telegram od hr. Mielżyńskiego z Poznańskiego, który nas wszystkich koniecznie zapraszał do siebie” (list nr 33, STARZYŃSKI, STĘPIEŃ 1973, s. 66). Mielżyński wygrał na loterii w Warszawie zorganizowanej przez J. Brandta i M. Gierymskiego na rzecz młodego J. Chełmońskiego obraz „Powrót Pana Tadeusza”, pędzla M. Gierymskiego. Nie wiadomo jednak nic na temat obecności tego płótna w Miłosławiu. Por. STARZYŃSKI, STĘPIEŃ 1973, s. 404–405. M. Gierymski przyjechał również jako delegat polskich artystów z Monachium na pogrzeb S. Mielżyńskiego do Miłosławia w 1872 r. Por. STĘPIEŃ, LICZBIŃSKA 1994, s. 94.

³⁸ Por. ANEKS III, nr 48–52, 146, 150.

kłady obrazów Annibale, Lodovico i Agostino Carraccich oraz ich uczniów Domenichina i Guido Reniego). Z rzymskich artystów kolekcjoner preferował Carlo Marattę i Pietro da Cortonę. Fascynacja kolekcjonera malarstwem klasycyzującym objawiła się również w zamawianiu kopii wskazanych wyżej artystów. Jeśli Mielżyński nie mógł mieć konkretnego obrazu, starał się pozyskać dla Miłosławia jego kopię, co również odnotowywał w swoim Katalogu. Przykładem niech będzie kopia obrazu „Caritas” Andrea del Sarto namalowana dla Mielżyńskiego przez Leona Kaplińskiego³⁹.

W każdej z wyróżnionych przez kolekcjonera włoskich szkół obecni byli tzw. prymitywiści, a więc artyści XV-wieczni, których sporadycznie można odnaleźć w kolekcjach europejskich już na początku XIX wieku, chociaż prawdziwą popularność osiągnęli w latach 30. i 40.⁴⁰ po utrwaleniu się malarstwa wczesnoreniesansowego i upowszechnieniu sztuki niderlandzkiej i niemieckiej.

Wśród obrazów włoskich w Miłosławiu interesująco prezentował się zbiór 15 obrazów szkoły weneckiej, zwłaszcza malarzy XVIII-wiecznych, takich jak Giovanni Battista Piazzetta, Marco Ricci, Giovanni Domenico Tiepolo zwany il Tiepolito. Moda na tę szkołę pojawia się w pierwszej połowie XIX wieku, ale popularność artystów działających stulecie wcześniej rodzi się mniej więcej około 1850 r.⁴¹

W licznej grupie 62 obrazów niderlandzkich znajdowało się aż 30 pejzaży. Ich znaczną liczbę w Miłosławiu wiązać należy z pobytem Seweryna Mielżyńskiego w Genewie. Ten gatunek malarski miał bowiem swoich wiernych wielbicieli w Szwajcarii, a zwłaszcza w Genewie. Kolekcjonerstwo prywatne w tym mieście w XVIII wieku upływa pod znakiem zakupywania malarstwa niderlandzkiego⁴². Do początku XIX wieku kolekcjonerzy genewscy nabywali pejzaże i sceny rodzajowe, pochodzące z tamtego rejonu, a dopiero na początku XIX stulecia zwrócili się w stronę malarstwa włoskiego⁴³. Wydaje się więc, że liczbę krajobrazów z tego kręgu w kolekcji Mielżyńskiego należy wią-

³⁹ ANEKS III, nr 24 bis. Obraz ten Ł. Krzywka datuje na koniec 1849 lub początek 1851 r. KRZYWKA 1994, s. 109. W Miłosławiu prawdopodobnie znajdowała się również kopia „Krajobrazu z Kampanii Rzymskiej” François-Louisa Français z 1852 r., również autorstwa Kaplińskiego z sygnaturą „Mistrzowi swemu L.K.” (KRZYWKA 1994, s. 197). Tego obrazu jednak kolekcjoner nie umieścił w swojej galerii.

⁴⁰ Por. HASKELL 1976, s. 8–38.

⁴¹ Ibidem, s. 39–84.

⁴² Por. teksty poświęcone najważniejszym kolekcjonerom sztuki w Genewie w drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku: LAPAIRE 1989; KISS 2011; CHENAL 2007; ELSIG 2005, s. 17–19; BRULHART 1989; RÖTHLISBERGER 1987.

⁴³ Gruntownym opracowaniem na temat popularności malarstwa włoskiego w Genewie na początku XIX wieku jest książka: NATALE 1980.

zać z jego pobytem w Szwajcarii. Przede wszystkim mógł oglądać zbiory prywatnych kolekcjonerów w Genewie⁴⁴. Ponadto obrazy dawnych mistrzów niderlandzkich były dostępne na genewskim rynku⁴⁵. Mielżyński obok dzieł ogólnie znanych pejzażystów, jak malarze z rodziny Ruysdael czy Pieter Wouwerman, kupił krajobrazy mistrzów zyskujących dopiero na popularności, tj. Cornelisa Huysmansa, Alberta Cuypa, Allarta van Everdingena, ale także szerzej nieznanych do lat 70.: Jana van Goyena, Pietera de Molyn czy Nicolasa van Berghema.

Wśród malarzy francuskich kolekcjoner wyróżniał Nicolasa Poussina, poświęcając mu zresztą jeden z najdłuższych biogramów w swoim katalogu⁴⁶. W szkole francuskiej zwracają uwagę również przedstawiciele rokoka: Nicolas Lancret, Louis Jean François Lagrenée, Maurice Quentin La Tour, a więc artyści których malarstwo osiągnęło dużą popularność w połowie XIX wieku.

Szkolę niemiecką reprezentowali m.in. Lucas Cranach i XVIII-wieczni artyści popularni na początku XIX w. – Dorota Maria Wagner, Ernst Wilhelm Dietrich i Johann Christian Brand, zaś w szkole hiszpańskiej Mielżyński opisał tylko pięć obrazów, w tym trzy nieznanych mistrzów. Potwierdzone autorstwo według Mielżyńskiego należało przypisać jedynie dwóm dziełom: „Św. Franciszek w zachwyceniu” Murillo i „Krajobraz” Velazqueza. Były to jednocześnie w owym czasie najbardziej znane nazwiska hiszpańskie. Moda na sztukę hiszpańską zaczęła się mniej więcej w latach 20. XIX wieku, ale apogeum osiągnęła dopiero pod koniec następnej dekady⁴⁷.

Mielżyński dostrzegał więc często atrakcyjność nowych zjawisk na rynku antykwarycznym. W jego kolekcji znajdowały się obrazy francuskich i wło-

⁴⁴ Przykłady genewskich kolekcji prywatnych, udostępnianych publiczności: otwarta od 1816 r. galeria dawnych mistrzów kolekcjonera François Duvala (1776–1854), w jego domu przy promenadzie Saint-Antoine (RÖTHLISBERGER 1987), udostępniona od 1866 r. kolekcja Gustave’a Revillioda w jego domu przy rue de l’Hôtel-de-Ville 12, dla której następnie wybudował Musée Ariana.

⁴⁵ W samej Genewie istniał rynek zaspokajający potrzeby mniej wysublimowanych zbieraczy, choć nierzadko można było tutaj odnaleźć również cenne dzieła. W mieście funkcjonowały antykwiariaty, handlujące przede wszystkim książkami, rycinami, grafiką. Okazjonalnie kilku marszandów oferowało również obrazy, których liczba na lokalnym rynku rosła wraz z wyprzedażami dokonywanymi przez spadkobierców po miejscowych zbieraczach. Por. BUYSENS 2007; CHENAL 2011. Rynek dzieł sztuki dawnej w pierwszej połowie XIX wieku opierał się przede wszystkim na wyprzedażach kolekcji gromadzonych w XVIII wieku, co gwarantowało oryginalność zebranych przez mieszkańców miasta dzieł. Kolekcje te bowiem powstawały w okresie, kiedy popularność dawnych mistrzów niderlandzkich nie była zbyt wielka, co chroniło nabywcę. Być może w ten sposób można tłumaczyć fakt, że w kolekcji miłośławskiej większość obrazów niderlandzkich utrzymała swoją atrybucję. Na temat popularności malarstwa niderlandzkiego w Genewie por. ELSIG 2009, s. 13–27.

⁴⁶ MIELŻYŃSKI 1871, k. 51–53.

⁴⁷ HASKELL 1987, s. 157–180.

skich artystów rokokowych oraz malarstwo hiszpańskie, czyli dzieła poszukiwane przez kolekcjonerów i stopniowo zyskujące na popularności w Europie pierwszej połowy XIX wieku.

Można również uznać, że obrazy w kolekcji miłosławskiej odzwierciedlały kontakty i sytuację wielkopolskiego arystokraty na różnych rynkach sztuki, tj. miejscowym polskim oraz tym zagranicznym, z którego korzystał, podróżując i przebywając na emigracji. Pierwszy ograniczał się jedynie do egzemplarzy pochodzących z rozpadających się kolekcji arystokratów z przełomu XVIII i XIX wieku. Być może w tym tkwi wyjaśnienie obecności w Miłosławiu obrazów, których popularność ewidentnie ograniczała się do początków stulecia (takich jak niemieccy malarze XVIII-wieczni⁴⁸ czy klasycyzujące malarstwo barokowe). Wszelkie nowości i zmiany na drugim rynku, zachodnim, Mielżyński zdawał się wychwytywać bardzo szybko (jak w przypadku malarstwa rokokowego czy hiszpańskiego). Z jego biegłością w śledzeniu nowinek i mód w Europie wiązałabym również brak w kolekcji przedstawicieli dojrzalego renesansu włoskiego, tak rozchwytywanych twórców, jak Rafael czy Tyccjan. Przestrzegął zresztą przed tym jego przyjaciel Ignacy Józef Kraszewski:

Dzisiaj, nie wiem czy można mieć nawet nadzieję, kupienia czegoś, jakkolwiek wartość mającego, ślepym trafem. Co było pięknego, szacownego, drogiego, wykupiono za granicę, do Anglii mianowicie, a do nas wiozą tylko ostatnie śmiecie⁴⁹.

Rzeczywiście jedyne, jakie trafiały na rynek, oryginalne obrazy największych mistrzów renesansowych osiągały zawrotne sumy. Wydaje się, że były one najzwyczajniej poza finansowymi możliwościami właściciela Miłosławia, a on sam, obserwując ceny rynkowe, zdawał sobie z tego w pełni sprawę. Brak ten próbował wypełnić, prezentując w swojej galerii obrazy przynajmniej nawiązujące do dzieł tych uznawanych długo za najwybitniejszych malarzy. Zakupił obraz Andrea del Sarto, który był kopią „Świętej Rodziny” Rafaela, co zresztą skrupulatnie odnotował w katalogu, podając, że oryginał znajduje się w Monachium⁵⁰. Włączył do kolekcji obraz Carlo Maratty, przedstawiający jeden z fresków Rafaela w Stanzach Watykańskich⁵¹. Zakupywał obrazy uczniów wielkich mistrzów, zaznaczając wpływ nauczycieli na następców. Przykładowo w kolekcji miłosławskiej znalazło się „Popiersie

⁴⁸ BRUSEWICZ, ROSSET 1998.

⁴⁹ KRASZEWSKI 1844, s. 169–189.

⁵⁰ MIELŻYŃSKI 1871, k. 19.

⁵¹ MIELŻYŃSKI 1871, k. 9. „Kopia innego obrazu z łóż watykańskich jeżeli nie C. Marata to ucznia, daje wyobrażenie także, że to musiała być restauracja dzieł Rafaela”.

Chrystusa” Vecelli Marco di Tiziano, a Mielżyński w notce o tym obrazie podkreślił, że autor był bratankiem „wielkiego Tycjana”⁵².

Wszystkie te zabiegi dowodzą, że galeria miłosławska była przede wszystkim próbą ukazania historii malarstwa europejskiego od XV do XVIII wieku. Zamyśl jest widoczny w katalogu zbiorów i chronologicznym uszeregowaniu obrazów każdej ze szkół narodowych. Znajduje on swój najpełniejszy wyraz w szkołach włoskiej oraz holenderskiej i flamandzkiej, a to za sprawą liczby zgromadzonych przez Mielżyńskiego dzieł. Ponad 60 obrazów w każdej z nich pozwalało stworzyć reprezentatywny zespół malarstwa z różnych wieków, ale zamyśl ten można również odnaleźć w pozostałych mniej licznych grupach narodowych – w każdej szkole kolekcjoner starał się umieścić choćby po jednym obrazie z XV, XVI, XVII i XVIII wieku.

Sama idea ukazania historii zachodniego malarstwa w zbiorze obrazów, sięgająca początkami epoki nowożytnej, rozpowszechniła się w pierwszej połowie XIX wieku, kiedy to coraz liczniejsi kolekcjonerzy pod wpływem otwieranych muzeów i galerii publicznych, powstałych na bazie wielkich książęcych i królewskich zbiorów, konstruowali kolekcje, w których znaleźć się musiały obrazy z wszystkich wielkich szkół malarskich. Ta moda nie ominęła Genewy⁵³. Wydaje się również, że właśnie taki ambitny cel przyświecał kolekcjonerowi z Miłosławia, kiedy pisał do przyjaciela: „dziś moja kolekcja [nazywa] się Galerią, a jak mnie nie będzie, będzie się nazywać Narodową”⁵⁴. Zważywszy że słowa te pochodzą z 1859 r., wydaje się, że zamiar stworzenia kolekcji wzorowanej na muzeach publicznych przyświecał Mielżyńskiemu jeszcze przed wybudowaniem budynku przypałacowej galerii. Niewykluczone również, że odwołanie do ideału Galerii Narodowej kryło w sobie przede wszystkim chęć stworzenia dużej kolekcji, szeroko ukazującej historię sztuki europejskiej.

Dla Mielżyńskiego miała ona być po pierwsze galerią sztuki dawnej. W 1859 r. określał już mianem Galerii swoje zbiory, ograniczone w znacznym stopniu do malarstwa dawnego. Nic nie wskazuje na to, żeby do chwili zakupu zbiorów E. Rastawieckiego, myślał o pokazywaniu w Miłosławiu współczesnego malarstwa polskiego. Wyraźnie zaznaczał, że kupił kolekcję barona Rastawieckiego dla lokalnej społeczności Poznania. Uczynił to z pobudek patriotycznych, aby mieszkańcy Wielkopolski mogli oglądać polskie malar-

⁵² ANEKS III, nr 34.

⁵³ Do kolekcjonerów, zbierających obrazy różnych szkół dawnego malarstwa, należeli: Jean-Samuel Fazy (1765–1843) i jego syn Jean-Louis (1792–1878) (KISS 2011, s. 181), Gustave Revilliod (1817–1890), który zamierzał stworzyć muzeum o funkcjach dydaktycznych, w którym można by uczyć całej historii sztuki, wszystkich okresów i stylów (LOCHE 1998).

⁵⁴ Dopisek Seweryna Mielżyńskiego w liście Franciszki Mielżyńskiej do Teofila Lenartowicza z 14 listopada 1859 r., Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 2028, t. IV, k. 370.

stwo. Z pewnością więc jego Galeria Narodowa nie miała być galerią malarstwa polskiego.

Po drugie, użyte przez kolekcjonera słowo „Narodowa” wskazywało na wysokie aspiracje stworzenia zbioru, który miał być kolekcją pełniącą funkcję muzeum publicznego. Nie wiadomo, czy pisząc te słowa pod koniec lat 50. XIX wieku, Mielżyński miał na myśli przekazanie swojej kolekcji na użytek ogółu społeczeństwa, czy też stworzenie z niej muzeum publicznego. Sformułowanie, którego użył: „a jak mnie nie będzie, będzie się nazywać Narodową” może sugerować, że już wówczas dziedzic Miłosławia myślał o przyszłości swojego zbioru po jego śmierci. W 1859 r. zapewne spodziewał się, że umrze bezpotomnie⁵⁵ i prawdopodobnie rozważał już kwestie dziedziczenia po nim. Brakuje jednak jakichkolwiek informacji o naturze i wynikach tych rozważań w latach 60.

Moim zdaniem, posługując się określeniem „Galeria Narodowa”, myślał przede wszystkim o pewnym wzorcu konstruowania publicznych galerii malarstwa, w których pokazywano sztukę różnych nacji i z różnych okresów historycznych. Wzorec ten realizowano w znanej Mielżyńskiemu Alte Pinakothek w Monachium. W tym otwartym w 1836 r. muzeum prezentowano dawne malarstwo uporządkowane według szkół narodowych: włoskiej, niemieckiej, niderlandzkiej, hiszpańskiej i francuskiej⁵⁶. Mielżyński mógł również oglądać otwartą w 1838 r. National Gallery w Londynie⁵⁷, w której znalazły się dzieła dawnych mistrzów⁵⁸.

Wzorując się na galeriach publicznych, Mielżyński opierał się również w swoich zamiarach na określonych poglądach estetycznych. Konstrukcja katalogu⁵⁹ i opisy obrazów pozwalają bowiem sądzić, że historia malarstwa,

⁵⁵ Jedyne dziecko Franciszki i Seweryna Mielżyńskich, syn Seweryn, przyszedł na świat w 1845 r. i zmarł po kilku dniach. W 1859 r. Franciszka miała 54, a Seweryn 53 lata.

⁵⁶ Por. pierwszy katalog zbiorów Pinakoteki autorstwa jej dyrektora Georga von Dillisa. We wstępie poprzedzającym opis poszczególnych sal galerii, autor krótko charakteryzuje szkoły narodowe. W każdej z nich podkreśla znaczenie istotnej dla jej rozwoju jednostki – Rafaela w Italii, Dürera w Niemczech, Rubensa w Niderlandach, a następnie wskazuje dzieła ich uczniów i następców. W niewielkim zbiorze malarstwa hiszpańskiego zaznacza obecność obrazów Murilla i Velazqueza, a w szkole francuskiej Poussina. DILLIS 1838, s. V–XXVIII.

⁵⁷ Hipoteza ta opiera się wyłącznie na informacji podanej przez F. Skoraczewskiego, który twierdził, że w okresie przymusowej emigracji Mielżyński odwiedził również Londyn.

⁵⁸ National Gallery powstała decyzją rządu brytyjskiego po tym, jak brytyjski parlament zakupił trzy kolekcje dawnych mistrzów prywatnych kolekcjonerów: Johna Juliusa Angersteina, sir Geogre’a Beaumonta, Holwella Carra. W czasie, kiedy mógł ją oglądać Mielżyński, kolekcja National Gallery liczyła niespełna 200 obrazów włoskich, niderlandzkich, angielskich oraz pojedynczych dzieł francuskich (N. Lancret, N. Poussin) i hiszpańskich (Murillo, Velazquez). Por. CATALOGUE 1842. Por. również WHITEHEAD 2005.

⁵⁹ Sama konstrukcja katalogu wzoruje się na różnorodnych publikacjach tego typu, pojawiających się w XIX wieku. Wzorem dla nich było m.in. trytomowe dzieło Jean-Baptiste-Pierre

przedstawiona przez Mielżyńskiego, odpowiadała poglądom estetycznym, jakie głosił jego serdeczny przyjaciel, wielkopolski filozof, uczeń Georga Friedricha Hegla, Karol Libelt (1807–1875)⁶⁰.

Estetyczne przekonania K. Libelta sformułowane przede wszystkim w jego publikacji *Estetyka czyli umnictwo piękne* z 1849 r. wyrastały w znacznej części z filozoficznych założeń Hegla. Libelt pisał, że w dziełach sztuk plastycznych objawia się natchnienie, myśl ożywiająca materię⁶¹. Rozwój sztuki opierał zaś na „koniecznym popędzie ducha”, odpowiedniku heglowskiego ducha absolutnego⁶².

Libelt wskazywał bowiem:

Przedstawia nam się dalej sztuka jako konieczny popęd ducha, który się wydobywa na zewnątrz. Duch ten wprawdzie bezpośrednio jest pojedynkowy, czyli indywidualny, wszakże ten popęd, czyli ruch w jednej tylko osobie, nie może być czym innym jak skutkiem ogólnego ruchu ducha w ludzkości i czasie⁶³.

Oprócz uosobienia pewnego etapu w ogólnym rozwoju historii, konkretne dzieło sztuki ukazuje również charakter narodowy („gdziekolwiek narodowy rozwinął się pierwiastek”⁶⁴). Wywodzące się z teorii Hegla przekonanie o duchu narodowym, objawiającym się w dziełach sztuki, zbliża Libelta również do Karla Schnaasego (1798–1875), niemieckiego historyka sztuki, inspirowanego się systemem heglowskim⁶⁵. W jednej ze swoich głównych prac, *Niederländischen Briefe* z 1834 r., na podstawie swoich obserwacji z podróży po Niderlandach dowodził on, że sztuka każdego okresu historycznego ukazuje ducha narodu.

Libelt w swoich rozważaniach poszedł jednak dalej i za ostateczny element tworzący dzieło sztuki uważał indywidualność jego twórcy.

Sztuka nareszcie – pisał Libelt – będąc wypływem czasu, narodu, jest wypływem pojedynkowego usposobienia sztukmistrza. Jak ten sam przedmiot, pod różnym rzutem światła, różnym się wyda; tak pod światłem indywidualności

Lebrun, w którym autor posegregował artystów szkołami, chronologicznie w ten sposób, że mistrzowie poprzedzają uczniów i następców, a każdy artysta został krótko opisany w notce dołączonej przez autora. Por. LEBRUN 1792–1796.

⁶⁰ Na temat Karola Libelta i jego filozofii: GROT 1976; WALICKI 1973; MORAWSKI S. 1961; DZIAMSKI 1971, s. 30–41.

⁶¹ LIBELT 1961, s. 151.

⁶² Por. ŻELAZNY 2000, s. 173–176.

⁶³ LIBELT 1961, s. 151.

⁶⁴ Ibidem, s. 152.

⁶⁵ Na temat powiązań między teoriami Hegla i Schnaasego por. PRANGE 2004, s. 71–94. Por. również: KARGE 1996, 2006, 2010; CORTJAENS 2008.

sztukmistrza zmienia się i próżnia w dzieło piękne, acz jest wyrazem wieku i narodu, do którego twórca jego należy⁶⁶.

Powyższy cytat wskazuje, jak duży nacisk kładł Libelt na zachowanie równowagi między znaczeniem jednostki ludzkiej a znaczeniem narodu, z którego owa jednostka się wywodzi. Wynikało to z ogólnych założeń historiografii tego filozofa⁶⁷. W jego *Systemie umnictwa* historyczny rozwój warunkują „czyny” (świadome działania człowieka, wyrazy jego rozumu, wyobraźni i woli) i „ustawy” (racjonalne instytucje, wszelkie nauki i sztuki piękne). Sztuki piękne (jedna z Libeltowskich „ustaw”) rozwijają się w czasie i przestrzeni, ale ich rozwój ograniczony jest poziomem umysłowym narodu. Artysta, tworząc określone dzieło sztuki, nie może więc wykroczyć poza czas, w którym żyje, oraz nie może stworzyć sztuki nierozumianej w jego kraju (takie przypadki według Libelta „przechodzą niezauważone” i ulegają zapomnieniu). Rozwój sztuki, zdaniem Libelta, determinują trzy równoprawne elementy: jednostka, czas i naród.

Na podstawie katalogu kolekcji miłosławskiej autorstwa Seweryna Mielżyńskiego można założyć, że kolekcjoner z Miłosławia podzielał poglądy estetyczne swojego przyjaciela. Ze spisanego przez Mielżyńskiego katalogu kolekcji miłosławskiej wyłania się przekonanie, że dzieła sztuki wyrażają: określony czas (wiek w rozwoju malarstwa), charakter narodowy i indywidualność. Konstrukcja katalogu opiera się na podziale na szkoły narodowe, w obrębie których wyraża się wpływ czasu, historię sztuki oraz akcentuje indywidualności.

Pod względem metody opisu, katalog autorstwa Mielżyńskiego łączy dwa, funkcjonujące dotychczas w piśmiennictwie na temat sztuki, spojrzenia na historię malarstwa. Pierwszym wzorcem opisu był wypracowany i spopularyzowany za sprawą G. Vasario i jego *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* model biograficzny. Drugi model pisania o historii sztuki opierał się na wprowadzeniu podziału na szkoły⁶⁸. Pojęcie szkoły początkowo rozumiano dwojako: wyróżniano szkoły malarskie pod względem geograficznym, a więc terenu, na którym działali ich przedstawiciele, bądź szkoły mistrzów, a więc na podstawie relacji „nauczyciel–uczeń”. Od XVIII wieku szkoły utożsamiano już wyłącznie z pojęciem „szkoły narodowej”⁶⁹.

⁶⁶ LIBELT 1961, s. 152.

⁶⁷ Por. SPRYS 1977; KOZŁOWSKI R. 1974.

⁶⁸ Por. historię wprowadzania pojęcia „szkoła” do piśmiennictwa na temat sztuki w: SCHRAPEL 2004, s. 280–313.

⁶⁹ Autorzy XVIII-wieczni ostatecznie powiązali „szkołę malarską” z narodem. Szkoła miała więc uosabiać „geniusz” narodu. W takim sensie rozumieli ją przykładowo: Roger de Piles w *L'idée du peintre parfait pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvra-*

W taki sposób rozumiał „szkoły” również Mielżyński. W jego katalogu jednak nadal pobrzmiewają echa opisu biograficznego. Autor również wyraźnie kładzie nacisk na relację „nauczyciel–uczeń”, która według niego często decydowała o miejscu w historii sztuki poszczególnych malarzy. Noty na temat prawie każdego artysty Mielżyński rozpoczyna od podania miejsca jego urodzenia oraz jego nauczyciela, tworząc tym samym historyczną nić powiązań między malarzami. Pomiedzy opisywanymi przez kolekcjonera artystami istniały zależności: wpływu, naśladownictwa, nauczania, kopiowania. Taka formuła, świadcząca zresztą o wiedzy antykwarycznej kolekcjonera i rozeznanii w sposobach określania autorstwa dzieł, podkreśla powiązania między poszczególnymi malarzami.

Mielżyński często wskazywał bezpośrednie wpływy w twórczości artystów i podkreślał ich zależność od innych mistrzów. Przykładowo w nocie dotyczącej Guercino pisał:

Urodził się w Cento pierwsze nauki pobierał u Giovanniego Battista Cremonini, później od Benedetto Gernari. Miał aż trzy periody: w pierwszym naśladował Caravaggia, lecz daleki od tego efektów wpadał w żółte. W drugim miał pomieszanie szkoły rzymskiej z wenecką i bolońską z przypomnieniem Caravaggia. Ostatnia, w której stracił swą całą oryginalność była naśladowaniem Guido Reniego⁷⁰.

Malarzy zapatrzonych w osiągnięcia innych mistrzów i naśladowujących ich dzieła Mielżyński oceniał negatywnie. O Christianie Dietrichu pisał:

w 1743 r. wszedł na służbę Augusta II potem III miał wielkie poważanie, dziś mało ceniony. Brakuje oryginalności, chciał być Rembrandtem, Rosą, Teniersem i innemi, a nigdy nie był Dietrichem⁷¹.

Z powyższych opisów Mielżyńskiego w katalogu galerii można wnioskować o jego zamiarze przedstawienia w chronologicznie uporządkowanych szkołach narodowych powiązań między ich poszczególnymi reprezentantami. Kolejną cechą jego kolekcji była różnorodność tematyczna zgromadzonych obrazów. W sztuce dawnej każdego z krajów Mielżyński, oprócz tematów religijnych i mitologicznych, poszukiwał również płócien ze scenami rodzajowymi, portretów i pejzaży. Przy czym ten ostatni gatunek malarski wyraźnie wyrażał jego indywidualne upodobania, które zademonstrował także w na-

ges des peintres z 1707 r. i Luigi Lanzi w *La Storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiate e ridotta a metodo per agevolare a dilettanti la cognizione de professori e de loro stili* z 1792 r.) Takie spojrzenie na sztukę kontynuował również Fiorillo w dziele *Geschichte der Malerey* z 1798 r.

⁷⁰ MIELŻYŃSKI 1871, k. 15–17.

⁷¹ Ibidem, k. 121.

bytkach malarstwa współczesnego i wydaje się, że wpływ na to mógł mieć czas spędzony w Genewie.

Niewielki zbiór malarstwa współczesnego, zgromadzony w Miłosławiu świadczył o znajomości artystycznych przemian, jakie dokonały się w Genewie w pierwszych 30 latach XIX wieku. Wówczas doszło do zmiany w sferze artystycznej tego miasta, którą można opisać słowami: od tendencji klasycznych, wyuczonych w atelier i szkołach Paryża przełomu XVIII i XIX wieku⁷², po postawy romantyczne, podkreślające wyjątkowość rodzimej historii i krajobrazu. W genewskim malarstwie tego czasu zaobserwować można szczególnie rozwój dwóch równoprawnych gatunków: pejzażu i malarstwa historycznego, obydwu silnie nacechowanych patriotyzmem lokalnym.

Do przedstawicieli nowego genewskiego pejzażu należeli Jean-Louis Demarne, Jacques Laurent Agasse i Adam Wolfgang Töpffer. Uważa się ich za twórców narodowego pejzażu, który wraz z wkroczeniem na scenę nowej generacji malarzy, przyjęto nazywać od lat 40. „pejzażem alpejskim”⁷³. Ponieważ ich prace znalazły się w galerii miłosławskiej, należy poświęcić tym twórcom kilka słów.

A. W. Töpffer uznawany był za jednego z ojców genewskiego pejzażu, który jako jeden z pierwszych odkrył i pokazał uroki lokalnych okolic. Wraz z Firminem Massotem i J. L. Agasse'm zaczął malować pejzaże ukazujące krajobrazy Szwajcarii⁷⁴. Twórczość Töpffera w przeważającej części składała się z pejzaży. Mielżyński kupił do swoich zbiorów również jego obraz o tej tematyce.

Pochodzący z Genewy J. L. Agasse, podobnie jak Töpffer, odkrywający uroki okolic miasta i prowincji, malował sceny rodzajowe, pejzaże, ale przede wszystkim uznawany był za animalistę. Pomimo że od 1800 r. przebywał głównie w Londynie, utrzymywał kontakt z rodzinnym miastem i regularnie przysyłał obrazy na organizowane w Genewie wystawy. Mielżyński w katalogu podkreślił również szczególne zainteresowanie Agasse'a tematyką animalistyczną, a do swojej kolekcji nabył jego obraz „Piesek”.

W tym samym czasie, gdy Töpffer i jego przyjaciele rozpoczynali odkrywanie rodzinnych stron, pejzaże Szwajcarii malował Francuz Jean-Louis Demarne, często odwiedzający Genewę i wystawiający jej widoki na wystawach paryskich. Pejzaż jego autorstwa znalazł się również w Miłosławiu.

Z gronem genewskich pejzażystów lat 30. XIX wieku wiązać należy również angielskiego malarza Francisa Danby'ego. W 1835 r. wziął on po raz

⁷² FELLEBERG, LANGER 2007.

⁷³ BUYSENS 2008, s. 350–360. Por. również zarys historii malarstwa szwajcarskiego po 1848 r.: KLEMM, MENZ 1998.

⁷⁴ Była to współpraca bardzo ścisła, artyści sygnowali obrazy trzema nazwiskami. Por. LOCHE 1988, s. 18.

pierwszy udział w wystawie malarstwa w Genewie, stając się dosyć znanym artystą wśród lokalnej publiczności. Malował pejzaże okolic miasta, jak „Widok nad willą gdzie mieszkał Biron nad Genewskim jeziorem”⁷⁵, który znalazł się w Miłosławiu.

Obok pejzaży Mielżyńskiego zainteresowało również malarstwo historyczne, które w Genewie reprezentował w latach 20. i 30. XIX wieku Jean-Léonard Lugardon⁷⁶. Od wygranego konkursu na przedstawienie sceny z historii Szwajcarii w 1824 r.⁷⁷, stał się on naczelnym przedstawicielem genewskiego malarstwa historycznego, a w latach 30. XIX wieku osiągnął najwyższe laury również na Salonie paryskim. W Miłosławiu znalazły się dwa jego dwa obrazy: wspomniany już „Portret Bernenki” i „Ostatnie chwile skazańca”.

Zarówno pejzaże, jak i obrazy przedstawiające historię miasta odnaleźć można było na wystawach organizowanych przez lokalne stowarzyszenia, wspierane przez władze miasta⁷⁸. W czasie, kiedy w Genewie przebywał Mielżyński, miasto wzbogaciło się o budynek nowego stałego muzeum, ufundowanego przez siostry Henriette i Jeanne Rath w 1826 r. Założone pod koniec XVIII wieku lokalne stowarzyszenie przyjaciół sztuk (Société des Arts) reaktywowało swoją działalność w 1819 r.⁷⁹, urządzając trzy wielkie konkursy w latach: 1819, 1822 i 1823. Stowarzyszenie silnie podkreślało wagę lokalnej sztuki, organizując regularnie wystawy artystów genewskich. Działalność tych dwóch publicznych jednostek wskazywała jednoznacznie, że organizatorzy wystaw i konkursów nie mieli ambicji międzynarodowych, czy nawet państwowych (tj. zaangażowania reprezentantów z innych miast Szwajcarii). W przeważającej większości pokazywano obrazy malarzy genewskich, szczególnie ceniąc te z nich, które opiewały uroki lokalnego pejzażu bądź ukazywały sceny z historii miasta.

⁷⁵ ADAMS 1973, s. 95. W kolekcji S. Mielżyńskiego znalazły się: „Krajobraz z bydłem”, „Zakręt morza w Norwegii”, szkic „Widok nad willą gdzie mieszkał Biron nad genewskim jeziorem” (zaginiony w czasie wojny). Kilka pejzaży ukazujących Szwajcarię, badacz twórczości Danby’ego opisał tymi słowami: „Obrazy, które wystawił w Musée Rath nie były ewidentnie scenami szwajcarskimi, a rysunki z jego szwajcarskiego okresu pozostają mniej lub bardziej kompozycjami imaginacyjnymi. [...] jedyne obrazy, w których Danby ukazał szwajcarską scenę, to dwie prawie identyczne wersje tego samego widoku Jeziora Genewskiego, choć zostały bardzo sprawnie wykończone, są prozaiczne i bezosobowe w porównaniu z pracami, jakie wykonywał zazwyczaj. Być może znaczące jest to, że obydwa pojawiły się w Anglii: prawdopodobnie zostały namalowane dla angielskiego odbiorcy”. Por. ADAMS 1973, s. 95–96.

⁷⁶ Kariera artystyczna J.-L. Lugardona w: GRIENER, JACCARD, LANGER 2014, s. 169–170, 272–273.

⁷⁷ BUYSENS 1985.

⁷⁸ PAYOT-WUNDERLI 2010.

⁷⁹ BUYSENS 1997.

Zbiór współczesnego malarstwa w kolekcji Mielżyńskiego, choć niewielki, to jednak znacząco ukazywał bieżącą sytuację artystyczną w rozwijającej się szkole genewskiej. Co warto zaznaczyć, w ówczesnej Genewie powstawały prywatne kolekcje dzieł dawnych mistrzów, uzupełniane o obrazy żyjących artystów genewskich. Taki charakter miały zbiory: Jeana-Gabriela Eynarda (1775–1863)⁸⁰, Jeana-Jacques’a Rigauda (1786–1854)⁸¹ i Jamesa Audéouda (1793–1857)⁸². Mielżyński mógł zapoznać się z nimi, gdyż wszyscy trzej kolekcjonerzy udostępniali swoje kolekcje zwiedzającym.

Mielżyński na pewno znał artystyczną atmosferę Genewy. Jednak w katalogu galerii miłoślawskiej nie wyodrębnił wymienionych artystów genewskich – dopisał ich do szkoły francuskiej, uznając odrębność F. Danby’ego jako przedstawiciela szkoły angielskiej. Trudno określić, czy Mielżyński miał świadomość tego, że w szwajcarskim mieście toczą się dyskusje nad kwestią „szkoły narodowej”.

Już na początku XIX wieku pojawiały się w Genewie głosy o braku szkoły narodowej. Jej narodziny miały nastąpić w tym mniej więcej czasie, a jej korzeni dopatrywano się nie wcześniej jak w końcu XVIII wieku. Jean-Jacques Rigaud⁸³, pierwszy historyk sztuki genewskiej, pod koniec lat 40. XIX wieku pisał:

Nasi malarze, poprzez wybór scen z naszej historii narodowej lub miejsc natury szwajcarskiej jako tematów ich obrazów, nadali szkole genewskiej oryginalnego charakteru, który oddala oskarżenie często kierowane w stronę rodzających się szkół, bycia imitacją niewolniczą szkół flamandzkiej lub włoskiej⁸⁴.

O sile malarstwa genewskiego decydować miała nie jego krótka historia, ale dobór tematów⁸⁵, a zwłaszcza podkreślana od połowy XIX wieku oryginalność pejzażu alpejskiego.

Zaznaczyć jednak należy, że kwestia szkoły genewskiej czy szerzej szwajcarskiej, nie istniała poza granicami helweckich kantonów. Artyści pochodzący z Genewy najczęściej uznawani byli przez krytyków za Francuzów⁸⁶,

⁸⁰ J.-G. Eynard wybudował w Genewie pałac, w którym prezentował swoją kolekcję. Por. RÖTHLISBERGER 1987, s. 43.

⁸¹ O kolekcjonerstwie Rigauda pisał: HUEBER 2011, s. 211–233.

⁸² W swojej siedzibie miał 103 obrazy, przede wszystkim pejzaże, w tym: 35 holenderskich i 33 dzieła współczesnych artystów genewskich. Por. RÖTHLISBERGER 1987, s. 43–44.

⁸³ BUYSENS 2010.

⁸⁴ Cyt. za: BUYSENS 2008, s. 350–360.

⁸⁵ Genewski artysta Rodolphe Töpffer (1799–1846) podkreślał, że brak narodowej szkoły malarskiej jest sytuacją pozytywną, gdyż identyfikacja z takową zabija w twórcach wszelką indywidualność. Por. BUYSENS 2008, s. 391.

⁸⁶ Artyści szwajcarscy w słownikach malarzy uznawani byli przez cały XIX wiek za przedstawicieli „szkoły francuskiej”. Por. SIRET 1883, s. XLVII.

zwłaszcza J.-L. Lugardon⁸⁷. Agasse'a z racji długoletniego pobytu w Anglii uważano czasem za przedstawiciela malarstwa angielskiego⁸⁸. Ogólnie w XIX-wiecznym piśmiennictwie na temat sztuki artystów pochodzenia szwajcarskiego nie traktowano jak odrębnej grupy. Podobnie uczynił w katalogu swojej kolekcji Mielżyński, uznając malarzy genewskich za przedstawicieli szkoły francuskiej.

Dopełnieniem kolekcji miłosławskiej było włączenie do niej 31 polskich obrazów, co kolekcjoner przypieczętował, umieszczając ich opis w dwóch katalogach swoich zbiorów. Wypowiedzi jego żony świadczą o tym, że małżonkowie nie cenili rodzimych artystów, a nabycie kolekcji E. Rastawieckiego wynikało jedynie z pobudek patriotycznych i chęci uczynienia czegoś dla lokalnej społeczności Poznania.

Franciszka Mielżyńska pisała:

[Seweryn] nabywa od Rastawieckiego, jest w trakcie przynajmniej, nabycia reszty Jego zbiorów dla uratowania ich dla sprawy kraju za dożywotnią sumę przez niego zaznaczoną [...] ⁸⁹.

Obrazy jako historia malarstwa interesujące, chociaż smutne zrobiły wrażenie pod względem sztuki [...] ⁹⁰, ogromne płótna niestety Suchodolskiego i Brodowskiego ⁹¹ – i zaznaczała – z Katalogu [Rastawieckiego] arcydzieł spodziewać się nie można, ale zawsze cały zbiór ma wielką wartość narodową ⁹².

Niełatwo dokładnie określić stosunek Mielżyńskiego do rodzimego malarstwa. Na pewno miał ogólne pojęcie na temat jego rozwoju, a czasem formułował również bardzo szczegółowe uwagi na temat konkretnych dzieł czy artystów, wypowiadając się np. o wpływach między nimi w korespondencji z Ignacym Kraszewskim ⁹³.

⁸⁷ Krytyka francuska traktowała Lugardona jak Francuza urodzonego w Genewie. Por. PLANCHE 1855, s. 99–106. W jednym ze słowników zaliczono go do potraktowanych łącznie „szkół flamandzkiej, holenderskiej, niemieckiej”. Por. GUEDY 1882, s. 159.

⁸⁸ ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON 1872, s. 116–117.

⁸⁹ List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 14 kwietnia 1870 r. z Miłosławia, BJ, sygn. 6521 IV, k. 152–153. Cała operacja była bardzo kosztowna, co – w połączeniu z wybudowaniem niedługo potem przypałacowej galerii – stanowiło znaczny wysiłek finansowy. Mielżyński mógł sobie na to pozwolić, gdyż sprzedał dobra rodzinne swojej żony – Wabcz w Prusach Zachodnich. Pisał o tym K. Libelt w liście do Jana Nepomucena Jankowskiego 10 grudnia 1872 r. (list nr 365, w: LIBELT 1978, s. 565–566).

⁹⁰ List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 2 października 1870 r. Waber via Bromberg Calm, BJ, sygn. 6521 IV, k. 174–175.

⁹¹ List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 30 kwietnia 1870 r. z Miłosławia, BJ, sygn. 6521 IV, k. 156–157.

⁹² List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 5 maja 1870 r. z Miłosławia, BJ, sygn. 6521 IV, k. 159–160.

⁹³ Pisał do Kraszewskiego: „Nie dzieję przekonania [...] że ten portret jest owych wszystkich innych, że jest jego kopią piękny sztych Oleszyńskiego, to Grassi malował także ten portret,

Zakupiona przez niego kolekcja obrazów E. Rastawieckiego składała się przede wszystkim z dzieł artystów warszawskich przełomu XVIII i XIX wieku i pierwszej połowy XIX wieku⁹⁴. Jej zakres chronologiczny odpowiadał więc pochodzeniu niewielkiej liczby obrazów genewskich. Choć wybór Mielżyńskiego ograniczony był wyborem innego kolekcjonera, to jednak z zespołu dzieł właściciel galerii miłośławskiej postarał się zostawić sobie te, które na pewno oceniał najwyżej, ale również te, które odpowiadałyby koncepcji zarysowania historii sztuki polskiej.

Spośród jedynie kilku obrazów w zbiorze E. Rastawieckiego pochodzących sprzed połowy XVIII wieku Mielżyński wybrał „Męczeństwo Św. Szczepana z portretem Władysława IV jako prokonsula” Bartłomieja Strobla, określając dokonania malarza w katalogu: „Po kościołach Prus koronnych nierzadko są obrazy tego mistrza, a świadczą, że musiał się kształcić u mistrzów flamandzkich”⁹⁵.

W katalogu Mielżyńskiego, w którym obrazy poszczególnych szkół posegregowane są chronologicznie, akurat w wypadku polskich obrazów pod numerem 182 zaskakuje obraz mitologiczny artysty z przełomu XVII i XVIII wieku – „Bachanalia” Aleksandra Ubielowskiego⁹⁶, umieszczony między obrazami Antoniego Brodowskiego i Aleksandra Molinarego, artystami, z których pierwszy wykształcił się w Paryżu, a drugi „udał się do Francji i był by się wykształcił na znakomitego malarza, żeby nie brak wstrzemięźliwości”⁹⁷.

A. Ubielowski był malarzem francuskim polskiego pochodzenia, profesorem w paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa (Académie Royale de Peinture). Wytrawne oko Mielżyńskiego musiało wypatrzeć jego obraz wśród poloników E. Rastawieckiego, gdyż wyróżniał się pośród nich tematem, kompozycją i dekoracyjnością ujęcia. Bezpośrednia przyczyna włączenia obrazu do galerii może tkwić w słowach samego kolekcjonera, który w katalogu oceniał: „Z obrazów jego sądząc musiał się kształcić we Włoszech, a mianowicie na Carlo Moratti”⁹⁸. Mielżyński próbował więc powiązać twórczość artysty nie tylko z francuską szkołą, ale również z Italią.

którego bardzo piękny sztych Fressingera kopiował nie tego Oleszyński. Dostyć porównać fotografię Stachowicza z ryciną, podług Grassiego aby nabyć przekonanie, że żaden drugiego nie kopiował. Jest odmienny układ a te same szczegóły, a ta zgoda dopuszczalne podobieństwo” (List z podpisem „Mielżyński” do J. I. Kraszewskiego niedatowany, BJ, sygn. 6521 IV, k. 301).

⁹⁴ Por. RYSZKIEWICZ 1984; GIESZCZYŃSKA-NOWACKA 2010.

⁹⁵ MIELŻYŃSKI 1871, k. 129, KATALOG PTPN 2008, s. 102.

⁹⁶ Dziś obraz funkcjonuje pt. „Bachantka z tamburynek baskijskim”, a nazwisko autora brzmi: Alexandre Ubielski (zwany Alexandre Alexandris). Por. ARS UNA SPECIES MILLE 2007, s. 69.

⁹⁷ MIELŻYŃSKI 1871, k. 137.

⁹⁸ Ibidem, k. 137.

W Miłosławiu znalazły się również portrety pędzla Marcello Bacciarellego, jemu współczesnych Franciszka Smuglewicza, Jana Lampiego, Józefa Grassiego. Kolejne pokolenie polskich artystów reprezentowali: Aleksander Orłowski, Antoni Brodowski, Aleksander Molinary, oraz malarze żyjący: Józef Brandt, Aleksander Gryglewski, Antoni Maksymilian Piotrowski, Marcin Zaleski, Roman Postempski, Panna Zeltner i sam Mielżyński. Tematyka płócien nie była specjalnie zróżnicowana. Zdecydowana większość obrazów odnosiła się do historii Polski, w tym także o wydźwięku patriotycznym („Śmierć księdza Żaboklickiego w Kufsteinie” R. Postempskiego czy „Kościuszek na łożu śmierci” P. Zeltner). W malarstwie polskim Mielżyński w ogóle nie dostrzegł godnych uwagi pejzaży, choć takowe znajdowały się w zbiorze E. Rastawieckiego⁹⁹, a do galerii włączył dwa krajobrazy Włoch własnego autorstwa.

Obok wyróżniającej się liczby 11 obrazów, w znacznej części portretów Bacciarellego, uwagę zwracał również zespół pięciu dzieł M. Zaleskiego. Ten artysta często w swoich pracach przedstawiał wnętrza zabytkowych kościołów, pałaców i dworów. Być może jego płótna: „Wnętrze kościoła NMP w Krakowie z ołtarzem Stwosza”, „Refektarz cystersów”, „Zachrystia Dominikanów w Krakowie” czy „Wnętrze kościoła Św. Jana z grobem Małachowskiego” znalazły się w Miłosławiu ze względu na to, że autor inspirował się flamandzkimi kompozycjami widoków wnętrz kościelnych z XVII wieku. Przykładem takich prac dawnych mistrzów z Niderlandów był znajdujący się w Miłosławiu obraz „Wnętrze kościoła św. Antoniego w Padwie” Hendricksa van Steenwycka Młodsze¹⁰⁰. Włączając do Galerii obrazy M. Zaleskiego, kolekcjoner pragnął podkreślić podobieństwa jego sztuki z malarstwem dawnych mistrzów.

Wybrane polskie dzieła z kolekcji E. Rastawieckiego ostatecznie dopełniły konstruowaną przez wiele lat galerię Seweryna Mielżyńskiego. Niestety nie można określić, jak jego zamysł ukazania historii malarstwa europejskiego objawił się w trakcie aranżacji zbiorów w specjalnie na ten cel dobudowanym, przylegającym do pałacu, budynku galerii. Budowla nie zachowała się, a informacje, jakie posiadamy na jej temat, opierają się na rysunkach projektowych Mielżyńskiego i analizie zachowanych murów. Na podstawie tych skromnych źródeł Agnieszka Rogalanka¹⁰¹ i Zofia Ostrowska-Kęmbłowska¹⁰² dokonały w swoich publikacjach opisu budynku.

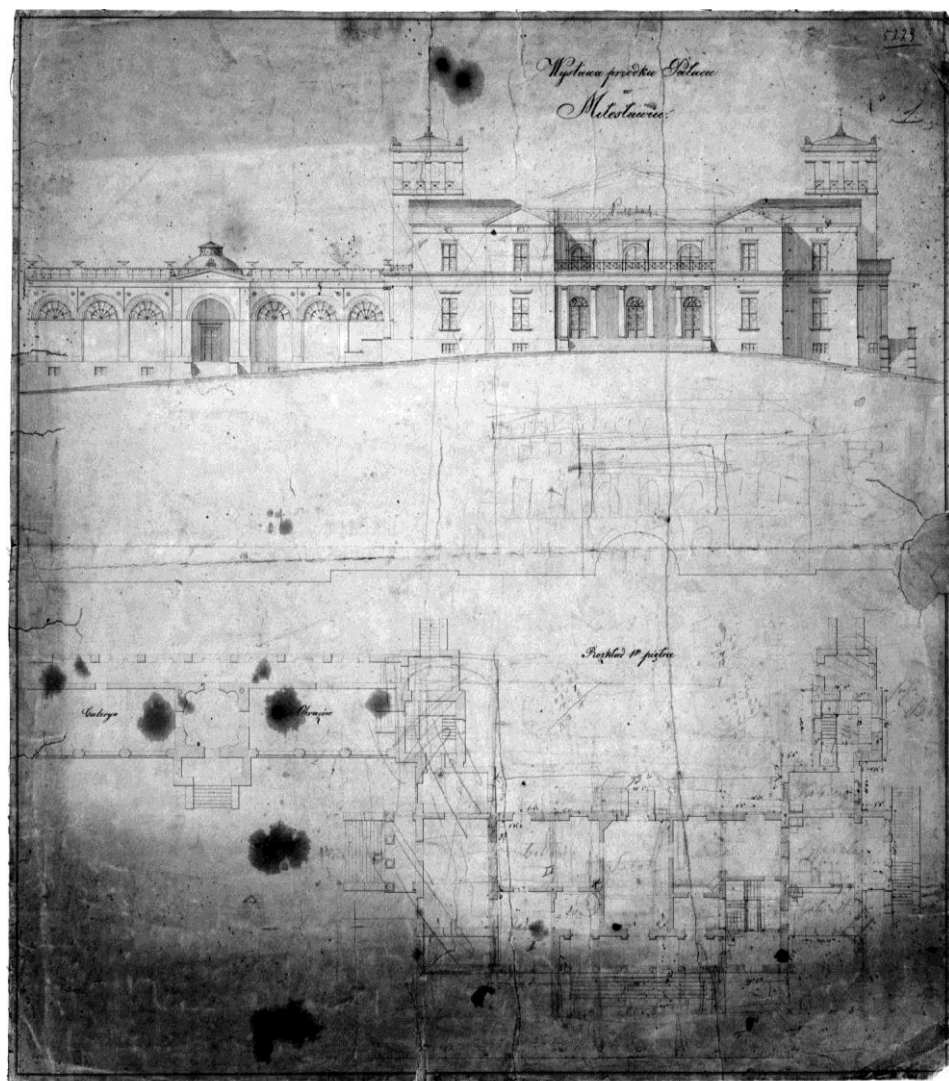
W latach 1843–1844 Seweryn Mielżyński rozpoczął przebudowę „altany murowanej”, stojącej w Miłosławiu. Powiększony o skrzydła boczne nowy gmach

⁹⁹ Por. Spis Rastawieckiego, w: KATALOG PTPN 2008, s. 146–150.

¹⁰⁰ MIELŻYŃSKI 1871, nr 111; KATALOG PTPN 2008, s. 42.

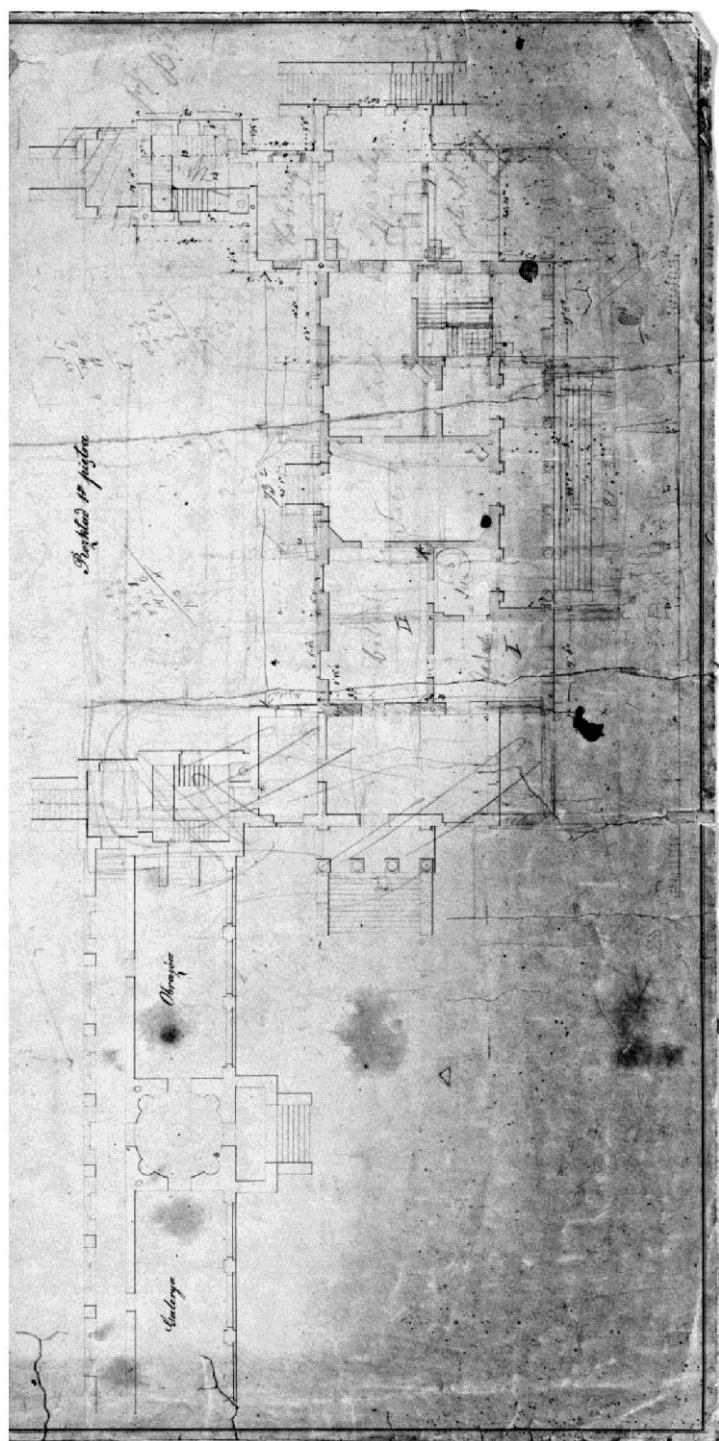
¹⁰¹ ROGALANKA 1962.

¹⁰² OSTROWSKA-KĘMBŁOWSKA 1975, s. 102–112; 1987.

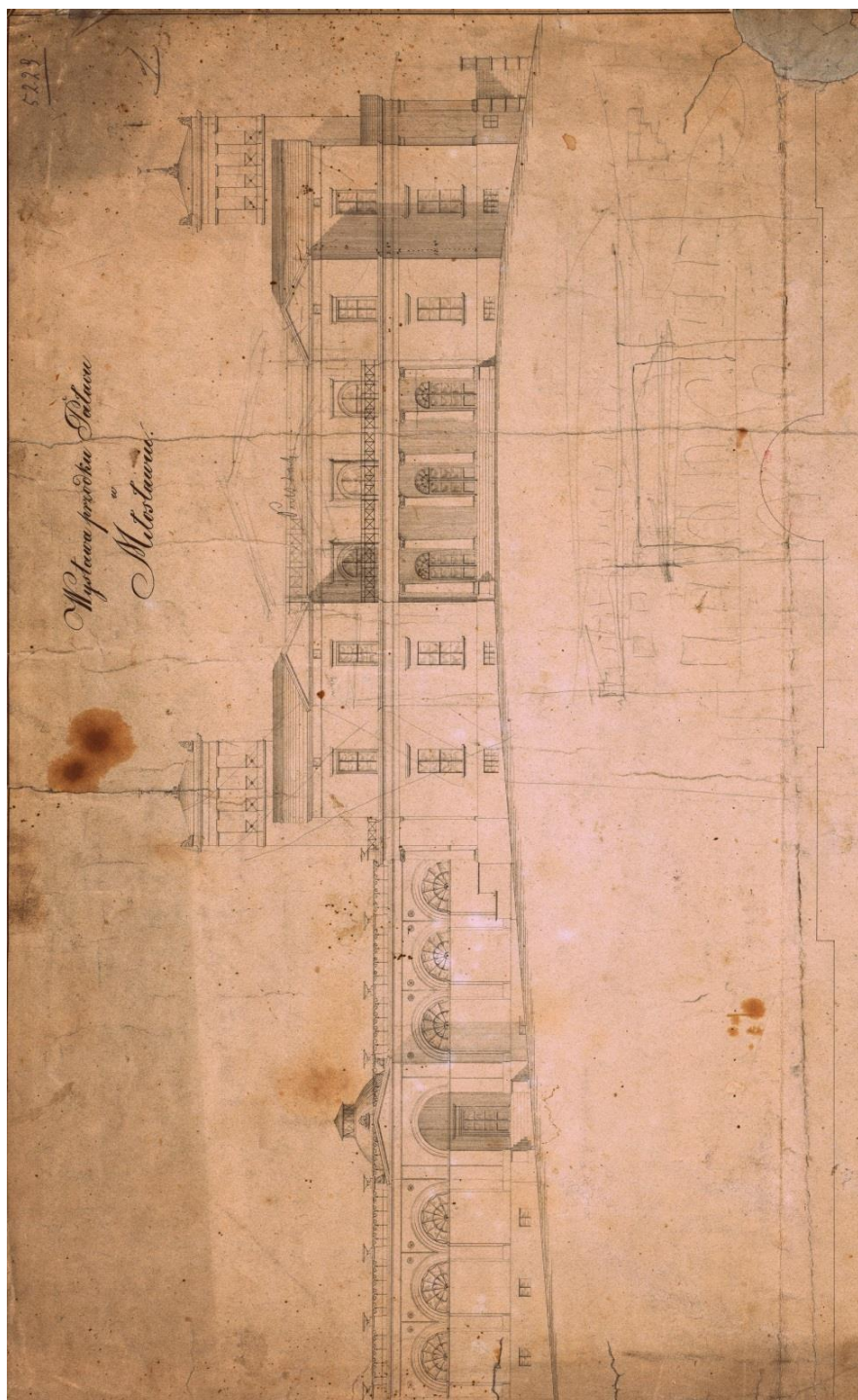


Il. 57. Rysunek S. Mielżyńskiego przedstawiający projekt fasady pałacu w Międzybóżu i rzut I piętra

niał w zamyśle mieć odrębną przestrzeń dla pomieszczenia zbiorów malarstwa. Do momentu ukończenia nowego skrzydła galeryjnego, obrazy prezentowano najprawdopodobniej w przeznaczonym na ten cel pomieszczeniu w głównym korpusie pałacu, który nazywano galerią. Ildefons Kosiłowski, odwiedzający w listopadzie 1868 r. Międzybóże, tak opisywał to pomieszczenie:



Il. 58. Rysunek projektowy S. Mielżyńskiego, rzut I piętra pałacu



Il. 59. Rysunek projektowy S. Mielżyńskiego, fasada pałacu i galerii

Przestronna sala jadalna okazała się za ciasną na takie zebranie i obiadowy stół zastawić musiano w galerii obrazów, pełnej rzadkich arcydzieł takich na przykład mistrzów jak Salvator Rosa, Van Dyck, Rubens, Guido Reni, Ruysdael¹⁰³.

Na podstawie rysunków S. Mielżyńskiego możemy wnioskować, że kolekcjoner rozważał różne formy architektoniczne dla budynku galerii. Zachował się jeden bardzo interesujący, choć niezrealizowany projekt autorstwa właściciela Miłosławia. Poświęcę mu kilka słów, gdyż dowodzi on ważnych inspiracji, które kierowały Mielżyńskim.

Na rysunku Mielżyńskiego przedstawiającym elewację frontową oraz rzut piętra głównego (ze skreśleniami) widzimy przylegającą od strony wschodniej do południowego skrzydła pałacu budowlę na planie prostokąta (il. 57). Budynek stanowi prawie autonomiczną część założenia z osobnym wejściem i fasadą główną od strony północnej. Na osi środkowej galerii miała znaleźć się mała rotunda, z której przechodziłoby się do dwóch sąsiadujących sal (il. 58). W fasadzie Mielżyński zaakcentował główne wejście z portykiem oraz wysokie przeszklone półkoliście zamknięte okna (il. 59). Do elewacji południowej, pozbawionej okien, przylegać miała przeszklona loggia. Projekt zakładał osobne wejście do budynku, a także dostęp z pałacu i najprawdopodobniej od ogrodu.

Plan zaprojektowanej przez Mielżyńskiego galerii zdradzał inspiracje kolekcjonera architekturą muzealną. Zwróciła na to uwagę Z. Ostrowska-Kęmbłowska, akcentując obecność rotundy w projekcie Mielżyńskiego:

Chociaż w projekcie okrągłe wnętrza niewielkich było rozmiarów, to jednak wydaje się, że nie jest ono tutaj reminiscencją dawnego pałacowego westybulu, lecz refleksem niezwykle dla ówczesnych gmachów muzealnych znamiennej, centralnie usytuowanej wielkiej rotundy¹⁰⁴. [...] wnętrza takie stanowiły punkt węzłowy większości muzeów, będąc wyrazem typowego dla romantyzmu rozumienia funkcji tej instytucji. Obok bowiem rzeczowej, historyczno-naukowej ekspozycji dzieł, muzeum tej epoki pełni niezwykle doniosłą i znaną rolę związaną z ówczesnym pojmowaniem istoty sztuki. Muzeum jest estetycznym kościołem i świątynią sztuki, której kultowi jest poświęcone właśnie wnętrza rotundy w typie Panteonu, nakryte kopułą¹⁰⁵.

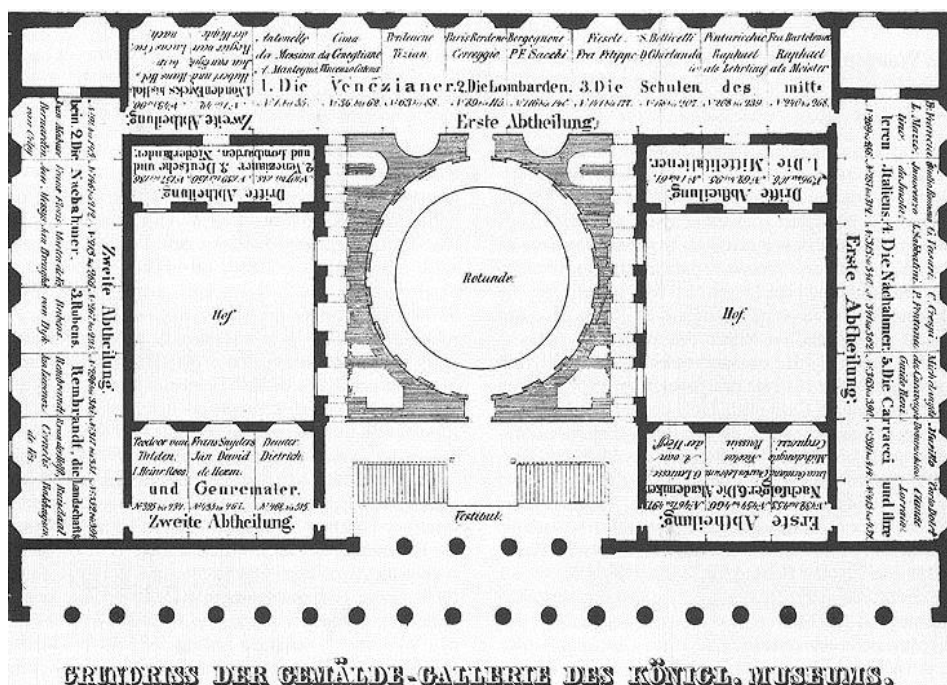
¹⁰³ Ildefons Kosiłowski był sekretarzem Szkoły Polskiej na Batignolles i towarzyszył dyrektorowi tej placówki, Sewerynowi Gałęzowskiemu w podróży po Galicji i Wielkopolsce w celu uzyskania funduszy na działalność szkoły. List z Poznania z 28 listopada 1868 r., BPP, akc. 2491.

¹⁰⁴ Autorka przywołuje szereg przykładów: od Pio Clementino na Watykanie, po projekty architektów francuskich (nie podając konkretnych nazwisk), po twórców niemieckich (w tym Berlińską rotundę Schinkla). Por. OSTROWSKA-KĘMBŁOWSKA 1975, s. 109–112.

¹⁰⁵ Ibidem.

Zgadzać się ze zdaniem badaczki, wskażę konkretne przykłady architektury muzealnej, znane Mielżyńskiemu, które mogły stanowić dla niego bezpośrednią inspirację.

Układ wnętrza galerii z umiejscowioną centralnie rotundą, z którą sąsiadowały kolejne pomieszczenia, nawiązywał do znanej kolekcjonerowi budowl Altes Museum w Berlinie projektu K. F. Schinkla (il. 60). Cztery nisze widoczne na planie rotundy w Miłosławiu wskazywałyby na to, że pełnić ona miała (podobnie jak w berlińskim Altes Museum) funkcję galerii posągów, choć żadne dane nie potwierdzają, aby Mielżyński kiedykolwiek zakupił rzeźbę.



Il. 60. Altes Museum w Berlinie, rzut I piętra, 1841

Niezrealizowany projekt fasady galerii z szeregiem okien zamkniętych półkoliście, guzami zdobiącymi ich nadproża, wieńczącą całość balustradą oraz pozornym portykiem zwieńczonym prostym frontonem zdaje się nawiązywać do wschodniej elewacji Alte Pinakothek w Monachium, galerii wybudowanej w latach 1826–1830 według projektu Leo von Klenze'a (il. 61).



Il. 61. Alte Pinakothek w Monachium, 1890–1900

Wymienione nawiązania w niezrealizowanym projekcie mogą świadczyć o wspomnianych już ambitnych założeniach ich autora stworzenia galerii narodowej. Inspirując się kolekcjami malarstwa europejskiego w muzeach publicznych, Mielżyński chciał również nawiązać do tych wzorców w budowlu galerii. Jego projekt zakładał wybudowanie niewielkiego, ale w przemyślny sposób rozplanowanego budynku z lekką dekoracją architektoniczną elewacji. Powód odstąpienia pomysłodawcy od projektu nie jest znany.

Ostatecznie w 1870 r. galerię przeniesiono do wschodniego skrzydła ogrodowego, którego szczegółowy wygląd jest nadal zagadką. Wiadomo, że budynek zaprojektowano na planie regularnego prostokąta, co potwierdzają szkice naniesione na projekt rzutu oraz ślady w murach parteru i I piętra istniejącej budowli (il. 62)¹⁰⁶. Poza tym prawdopodobnie jeden z rysunków Mielżyńskiego, przedstawiający elewację wschodnią pałacu, pokazuje również wschodnią elewację galerii (il. 63). Na jego podstawie można założyć, że budynek był wydłużoną parterową bryłą z wysokim podziemiem od strony ogrodu. Główna kondygnacja była jednotraktowa. Do galerii można było dostać się jedynie z pałacu.

¹⁰⁶ ROGALANKA 1962, s. 202–207.

Budynek galerii stanowił jedno ze skrzydeł pałacu – i jak można przypuszczać na podstawie rysunku Mielżyńskiego – dekoracja architektoniczna jego elewacji współgrała z elewacjami pałacu. Wybrana ostatecznie przez kolekcjonera wersja była stosunkowo tradycyjna. Galeria, jako część pałacu, dostępna była tylko za zgodą właściciela. Dojście do niej wymagało przejścia przez prywatną sferę pałacowej przestrzeni.



Il. 62. Rzut parteru pałacu w Miłostawiu
(kolor biały – galeria, kolor szary – pomieszczenia mieszkalne)

Nie posiadamy żadnych informacji na temat rozkładu wnętrza galerii. Prawdopodobnie składała się ona z jednego pomieszczenia. O wyglądzie ekspozycji możemy wnioskować jedynie na podstawie numeracji obrazów w katalogu Mielżyńskiego. Jeśli założymy, że kolekcjoner rozwiesił obrazy, porządkując je zgodnie z przyjętą systematyką katalogu, to biorąc pod uwagę podane przez niego rozmiary płócien, musiały one zajmować znaczną powierzchnię ścian w kilku pasach¹⁰⁷. Założyć więc należy, że w chwili przebudowywania pałacowego skrzydła ogrodowego na galerię, Mielżyński musiał posiadać już znaczną część swojej kolekcji obrazów dawnych mistrzów. Oznaczałoby to, że konstruował miejsce ekspozycji dla skończonego zbioru malarstwa, a budynek galerii był ukoronowaniem długoletniej pasji kolekcjonera.

¹⁰⁷ Przy założeniu, że obrazy zajmowały dwie ściany wnętrza budynku – zachodnią i południową. Na wschodniej ścianie (widocznej na rysunku Mielżyńskiego) znajdowały się okna, na ścianie północnej wejście do galerii.

Na podstawie katalogu kolekcji miłosławskiej możemy zakładać, że Serwerynowi hr. Mielżyńskiemu przyświecał cel ukazania historii malarstwa europejskiego, której pragnął nadać charakter galerii narodowej. Dlatego dążył do zebrania reprezentatywnej liczby obrazów dla wielu dawnych szkół malarstwa, galeria narodowa miała być bowiem przede wszystkim kolekcją malarstwa dawnego, pokazującego historię sztuki europejskiej.

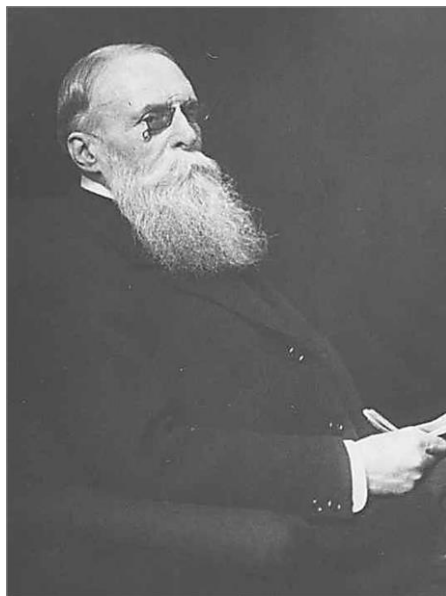


Il. 63. Miłosław, elewacja wschodnia, rysunek S. Mielżyńskiego

W kolekcji miłosławskiej szczególne miejsce zajmował zespół obrazów genewskich, którego dobór świadczył o znajomości rozwoju sztuki współczesnej tego szwajcarskiego miasta. Wyróżniał się również późno dołączony zbiór malarstwa polskiego. Mielżyński skonstruował ten zespół, wybierając obrazy z kolekcji innego kolekcjonera. Choć jego wybór był ograniczony, zdecydował, że konstruowaną przez lata galerię uzupełni malarstwo polskie.

Galeria Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego w Rogalinie

Edward Aleksander hr. Raczyński (1847–1926) (il. 64) był synem naturalnym Rogera hr. Raczyńskiego (1820–1864) i Zeneidy z Hołyńskich ks. Lubomirskiej (1820–1893). Roger Raczyński poślubił w 1847 r. w Dreźnie Marię Gottschall (1822–1851), która uznała Edwarda Aleksandra za swojego syna. Wychowaniem małego hrabiego zajmował się początkowo ojciec, a następnie wybrany przez niego guwerner Stefan Pawlicki. Po burzliwych perypetiach¹ Edward Aleksander ukończył gimnazjum w Ostrowie Wielkopolskim, by udać się na studia prawnicze do Paryża. W czasie pobytu za granicą młody hrabia zaciągnął się do żuawów papieskich i wziął udział w walkach z ochotnikami Giuseppe Garibaldiego w Rzymie. Następnie podróżował po Indochinach i Chile².



Il. 64. Edward Aleksander hr. Raczyński

¹ Po śmierci ojca, opiekunowie Edwarda, Jan Działyński i Kajetan Morawski, wysłali go do gimnazjum we Wrocławiu, skąd zbiegł do Turcji, aby zaciągnąć się do regimantu kozaków Sadyka Paszy. Por. RACZYŃSKI 2003, s. 173.

² Raczyński zaangażował się wówczas w różne projekty finansowe, które zamiast fortuny, przyniosły mu poważne problemy pieniężne. Por. RACZYŃSKI 2003, s. 175–181. Por. również list E. A. Raczyńskiego do Zygmunta Jaraczewskiego z Valparaiso z 1 czerwca 1872 r., ZNiO, sygn. 16024/I.

Po powrocie do ojczyzny ożenił się z Marią Kasińską (1850–1884)³, a po jej śmierci, z Różą z Potockich Kasińską (1849–1937), z którą osiadł ostatecznie w rodzinnym majątku Rogalinie. W latach 1892–1895 małżonkowie odremontowali późnobarokowy pałac, a Edward Aleksander zajął się swoją pasją – kolekcjonerstwem obrazów.

Hrabia Raczyński dokonywał zakupów dzieł malarstwa jemu współczesnych, powstających na przełomie XIX i XX wieku. Kolekcję rozbudowywał dokładnie w latach 1878–1926, przy czym większość dzieł kupił w okresie od 1892 do 1914 r.⁴ Wybuch I wojny światowej przerwał coroczne wyjazdy Raczyńskiego do Paryża, jak i regularne zakupy w Krakowie i Warszawie. Po wojnie kolekcjoner nie kontynuował już swoich zakupów za granicą; także jego nabytki w Polsce uległy ograniczeniu⁵. Kolekcja formowała się więc do 1914 r.

Na zbiór malarstwa właściciela Rogalina składało się przede wszystkim 279 dzieł artystów polskich oraz 124 obrazy francuskie, ponadto 22 obrazy niemieckie, po kilka przykładów sztuki belgijskiej, włoskiej, szwajcarskiej, hiszpańskiej, norweskiej, holenderskiej⁶. Raczyński zawsze wybierał i nabywał obrazy do swojego zbioru osobiście w trakcie swoich podróży, nie korzystając w tym zakresie z usług pośredników ani marszandów.

Choć zdecydowaną większość transakcji kupna kolekcjoner przeprowadził poczynając od lat 90., to pierwsze zakupy, które miały miejsce już pod koniec lat 70., wskazują na pewne zależności i wzory, rozwijane przez hrabiego konsekwentnie do końca. Zainteresowanie Raczyńskiego środowiskiem akademickim i oficjalnymi wystawami, które narodziło się wówczas w Monachium, rozwinęło się w latach 90. w Paryżu i w Krakowie.

Początek kolekcjonerskiej pasji Raczyńskiego wiąże się z Monachium⁷, które odwiedzał również w kolejnych latach⁸. We wczesnym okresie nabył

³ Opromieniony sławą podróżnika i wojaka, nazywany „Boskim Edziem”, młody Raczyński cieszył się powodzeniem na krakowskich i warszawskich salonach towarzyskich. Por. korespondencję Marii z Kasińskich Raczyńskiej z lat 1877–1878, ZNiO, sygn. 13836/I; GÓRSKA 1997, s. 106–107.

⁴ GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997, s. XVII.

⁵ MICHAŁOWSKI 1997b, s. LII–LXII. Wpłynąć na to mógł również stan finansów Raczyńskich. Na przełomie XIX i XX wieku wydatki hrabiostwa były bardzo wysokie: remont pałacu, budowa budynku galerii, zakupy dzieł sztuki. Jeszcze w 1920 r. wartość długów obciążających hipotekę majątku Rogalin była bardzo wysoka, spłacił je dopiero starszy syn Edwarda Aleksandra i Róży – Roger Raczyński. Por. Dokumenty majątkowe Edwarda, Róży i Rogera Raczyńskich, BRacz, rkps 2668, k. 1 – 24.

⁶ MICHAŁOWSKI 1997b, s. LIII.

⁷ Najwcześniejsza wzmianka, świadcząca o jego wizytach w Monachium, znajduje się w liście E. A. Raczyńskiego do S. Pawlickiego z 28 lipca 1879 r. z Bregenu, BJ 8699 III (t. 1), k. 24–25. Raczyński razem z małżonką Marią z Kasińskich przebywali wówczas w willi Karolostwa Raczyńskich. „Sądzę, że zabawimy tu jeszcze z jakie ośm, dziewięć dni, mniej lub więcej, a potem powoli ruszymy przez Monachium, gdzie teraz wielka wystawa obrazów, do domu”.

⁸ Por. MICHAŁOWSKI 1997b, s. LIV–LV.

Raczyński kilka obrazów polskich i niemieckich. Zakupił tam obrazy dwóch artystów niemieckich, wykształconych w monachijskiej akademii, a następnie profesorów tejże uczelni: „Obóz” z 1882 r. Heinricha Brelinga oraz „Studium do portretu kobiety” z ok. 1881 r. Hugona von Habermanna. Także obrazy polskich artystów zakupione w owym czasie przez Raczyńskiego to dzieła związane z monachijskimi wystawami akademickimi: dwa obrazy Aleksandra Kotsisa oraz dzieła Władysława Maleckiego, Zygmunta Sidorowicza, Franciszka Streitta. Byli to artyści bądź wykształceni na monachijskiej akademii⁹, bądź związani z wystawami odbywającymi się w tym kręgu oraz zrzeszeni w monachijskim Kunstverein¹⁰. W latach 80. XIX wieku cieszyli się już w Monachium ugruntowaną pozycją. Raczyński wybrał więc obrazy malarzy znanych w środowisku, którzy pierwsze sukcesy odnosili w latach 70.¹¹

Zakupy obrazów artystów nagradzanych na oficjalnych wystawach sztuki kolekcjoner kontynuował od lat 90. XIX wieku w Paryżu. Stolica Francji była dla Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego celem corocznych wiosennych pielgrzymek, w czasie których oglądał sztukę europejską, obserwował wydarzenia i regularnie nabywał obrazy¹². Zdecydowaną większość dzieł europejskich kupił¹³ na paryskim salonie Société Nationale des Beaux-Arts (nazywanym od miejsca wystaw – Salonem Champ-de-Mars)¹⁴. Temu miejscu,

⁹ W. Malecki studiował na akademii w 1866 r., Z. Sidorowicz ok. 1874. F. Streitt studiował na akademii wiedeńskiej w latach 1868–1871, A. Kotsis w latach 1861–1863, ale oboydwoj od 1871 r. prowadzili pracownie w Monachium. Por. STĘPIEŃ 2003, s. 46.

¹⁰ Pierwsze zakupy obrazów tych polskich artystów przez Kunstverein do corocznego rozlosowania miały miejsce w latach 70. Por. STĘPIEŃ 2003, s. 65. Na temat sytuacji artystycznej i wystawienniczej w Monachium w drugiej połowie XIX wieku por. STĘPIEŃ 2003, s. 113–116; NONNE 1993; JOOSS 2007; KREMPEL 2007; HOLECZKO-THIEL 2007.

¹¹ Przykładowo, na Wystawie Powszechnej w 1873 r. w Wiedniu A. Kotsis odznaczony medalem za rysunki, W. Malecki odznaczony medalem za malarstwo. Por. STĘPIEŃ 2003, s. 85.

¹² W 1890 r. funkcjonowały w Paryżu trzy salony wystawiennicze. Jednak pod względem liczby obrazów, jak i znaczenia w oficjalnym (państwowym) obiegu sztuki, liczyły się dwa: Salon des Artistes Français (od 1880 r. funkcjonujący pod nazwą Salon de la Société des Artistes Français pour l'Exposition des Beaux-Arts), następca oślawionego salonu Akademii Sztuk Pięknych, działający na Champs Elysées. Drugi organizowało utworzone w 1861 r. Société Nationale des Beaux-Arts. Pierwszy raz wystawa owego stowarzyszenia pod przewodnictwem Pierre'a Puvis de Chavannes miała miejsce w 1890 r. pod nazwą Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Trzecim był Salon Niezależnych. Na temat salonów paryskich końca XIX wieku por.: LOBSTEIN 2003, 2006; MAINARDI 1993; VAISSE 1995, 2010; GAUDICHON 2003.

¹³ Kolekcjoner najprawdopodobniej na Salonie SNBA zakupił ponad 70 obrazów, na Salonie Société des Artistes Français około 30, na Wystawie Powszechnej w 1900 r. – sześć, pojedyncze egzemplarze na Salonie Niezależnych i na aukcjach.

¹⁴ Kolekcjoner w liście do S. Tomkowicza pisał: „Od trzech dni, czyli od chwili mego przybycia, spędzam cały mój czas w Champ de Mars, gdzie nawet śniadania jadam, notabene bardzo złe. Dopiero gdy tam skończę wezmę się do Champ Elysees, zadanie zwykle o wiele cięższe,

bardzo ważnemu dla analizy wyborów kolekcjonera, należy poświęcić kilka słów.

Wystawy nowo powstałego stowarzyszenia SNBA przyciągały od 1890 r. rzesze zainteresowanych sztuką paryżan, wabiąc duchem nowości¹⁵. Powodzenie, jakim cieszyły się wystawy SNBA, moim zdaniem, wynikało z umiejętnego połączenia nowatorskich posunięć i starych sprawdzonych mechanizmów działania systemu salonowego.

Nowości wprowadzane przez SNBA szczególnie wyraźnie rysowały się w porównaniu z wystawami Société des Artistes Français. Po pierwsze, salony SNBA przyciągały publiczność znaczną liczbą obrazów obcokrajowców¹⁶. Po drugie, na salonie Champ-de-Mars silną pozycję uzyskiwały artystki¹⁷. Po trzecie, SNBA wprowadziło osobną sekcję rzemiosła artystycznego. Po czwarte wreszcie, organizatorzy salonu SNBA podkreślali całkowitą wolność artystów w decydowaniu o liczbie wystawianych dzieł. Dołączając do tego ostatniego punktu, postulowane przez założycieli Stowarzyszenia zniesienie medali i nagród, można uznać, że SNBA chciało wprowadzić gruntowne zmiany w paryskim systemie corocznych wystaw.

Mimo powyższego założenia, w 1896 r. przywrócono (na życzenie samych artystów) system nagród i medali na corocznej wystawie¹⁸. Ten tradycyjny sposób oceniania obrazów gwarantował wystawiającym poczucie satysfakcji i dostarczał informacji nabywcom. Bardzo szybko okazało się, że informacja o obrazie i autorze odgrywa na SNBA kluczową rolę. Nagroda zaś gwarantowała twórcom oprócz sławy, przede wszystkim pieniądze. Działo się tak dlatego, że wyjąwszy charakter prestiżowej wystawy, salon SNBA funkcjonował jako miejsce sprzedaży na skalę nieporównywalną z innymi wystawami paryskimi¹⁹.

raz dla przeciętności obrazów, mniej ciekawej zazwyczaj, a także dla znacznie większej ich ilości. Champ de Mars tego roku nadzwyczajnie nie jest, brakuje kilku malarzy, z nowych wybitnie nikt nie wystąpił. Jest parę obrazów angielskich między nimi dwa olejne i kilka rysunków i akwarel Burne Jones'a" (list Edwarda Aleksandra Raczyńskiego do Stanisława Tomkowicza z 9 maja 1895 r., Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 1992, k. 8–9).

¹⁵ Bezpośrednią przyczyną utworzenia SNBA był sprzeciw części artystów francuskich wobec odebrania przywilejów (związanych z otrzymaniem medali na salonie) 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. TOLÈDE 2008, s. 106, 139.

¹⁶ Na wystawach Champ-de-Mars corocznie minimum 30% ogólnej liczby wystawianych obrazów stanowiły prace cudzoziemców.

¹⁷ RIVIERE 2003.

¹⁸ TOLÈDE 2008, s. 112.

¹⁹ Ibidem, s. 141.

W rezultacie, salon SNBA przyciągał publiczność obrazami cudzoziemców i atmosferą prężnie działającego rynku sztuki. Zadowalał również amatorów poszukujących w sztuce wyjątkowości²⁰; wszak, jak utrzymywano, obrazy pędzla członków SNBA były dziełami artystycznej elity Paryża²¹.

Atmosfera salonów Champ-de-Mars odpowiadała również Edwardowi Aleksandrowi hr. Raczyńskiemu. Spośród kilku tysięcy obiektów, zapelniających sale wystawowe SNBA, wybierał co roku od kilku do kilkunastu obrazów. Jeśli przyjrzymy się im bliżej, to okaże się, że Raczyński kupował przede wszystkim obrazy członków SNBA. W jego kolekcji znalazły się obrazy 74 malarzy francuskich, wśród których 45 należało do SNBA.

Ponadto jego szczególnym zainteresowaniem cieszyła się grupa zaprzyjaźnionych artystów francuskich, od lat 90. zdobywających uznanie na salonach SNBA, którzy w 1900 r. założyli stowarzyszenie „Société Nouvelle”. Należeli do niego: Lucien Simon²², Emile Auguste Wéry²³, Paul Albert Besnard²⁴, Jacques-Emile Blanche²⁵, Henri-Jean-Guillaume Martin, zw. Henri-Martin²⁶; Gaston de La Touche²⁷, René Ménard²⁸, André Dauchez²⁹; Charles Cottet³⁰, Aman-Jean³¹, Henri-Eugène-Augustin Le Sidaner³², Eugène Cadel³³ oraz Eugène Carrière³⁴.

²⁰ Organizatorzy salonów SNBA szczególną wagę przykładali do rozmieszczenia obrazów. Dbano o luksusowy wystrój sal i przemyślaną kompozycję obiektów, grupując dzieła tego samego artysty obok siebie. Por. TOLEDE-LEON 2010.

²¹ 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.

²² Raczyński zakupił następujące obrazy Simona: „Muzyka” z ok. 1895 r., „Malarstwo” z ok. 1896 r., „Schronisko starców” z ok. 1903 r. Por. GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997, s. 192–193.

²³ Ibidem, s. 222–223. W kolekcji Raczyńskiego znalazły się jego obrazy: „Ostatnie blaski” z 1896 r., „Wieczór po burzy” z 1897 r., „Kanał w Edam” z 1898 r., „Méloué” z 1899 r.

²⁴ Ibidem, s. 15–17. Jego obrazy w Rogalinie to: „Konie kłusane przez muchy” z 1892 r., „Uśmiech” z 1892 r., „Kobieta z niebieską draperią” sprzed 1900 r.

²⁵ Ibidem, s. 18–19. Kolekcjoner kupił w 1894 r. obraz „Studium dziewczynki (w zielonej sukni)”, a w 1898 r. dzieło „Dziewczyna czytająca (Lucie)”.

²⁶ Ibidem, s. 142. Raczyński kupił w 1900 r. jego obrazy „Smutek” i „Strumyk”.

²⁷ Ibidem, s. 92–93. Raczyński kupił jego obrazy: „Fontanna młodości” z 1894–1896 r., „Czerwony salon” z ok. 1903 r.

²⁸ Ibidem, s. 149–150. W Rogalinie znalazły się dwa obrazy tego artysty: „Zatoka Kargos” z ok. 1894 r. oraz „Homer” z 1895 r.

²⁹ Ibidem, s. 41–42. W Rogalinie znajdowały się dwa obrazy z ok. 1897 r.: „Na skrócie” i „Latarnie morskie” oraz sprzed 1905 r.: „Lasy (Krajobraz jesienny)”.

³⁰ Ibidem, s. 37. Do Rogaliny trafił obraz „Pogodny wieczór w Bretanii” z ok. 1900 r.

³¹ Ibidem, s. 5. Raczyński zakupił obraz „Pod wazą z eukaliptusami” z 1905 r.

³² Ibidem, s. 95. Do kolekcji w Rogalinie dotarł obraz „Zimowe słońce” sprzed 1905 r.

³³ Ibidem, s. 28. Raczyński zakupił obraz „Łódź” z ok. 1898 r.

³⁴ Ibidem, s. 31. Raczyński nabył obraz „Czytanie” z ok. 1890–1895 r.

Moim zdaniem, obecność ich prac w kolekcji należy wiązać z tym, że właściciel Rogalina, dokonując wyborów, mógł sugerować się działalnością francuskiego krytyka i dyrektora Muzeum Luksemburskiego, Léonce'a Bénédite'a (1859–1925)³⁵. Według mnie, postać Bénédite'a jest kluczowa dla zrozumienia paryskich decyzji Raczyńskiego z dwóch względów.

Po pierwsze, Bénédite był odpowiedzialny za artystyczny sukces dwóch ugrupowań, do których należeli wymienieni wyżej artyści, reprezentowani w Galerii Rogalińskiej. Mam na myśli ugrupowanie „la bande noire” oraz stowarzyszenie „Société Nouvelle”. Bénédite popierał te dwie grupy, gdyż uważał ich członków za najważniejszych artystów przełomu XIX i XX stulecia. Wtórowali mu w tym dwaj inni krytycy francuscy: André Michel (1853–1925) i Roger Marx (1859–1913)³⁶.

Po drugie, jako dyrektor Muzeum Luksemburskiego Bénédite tworzył publiczną kolekcję malarstwa współczesnego. Dodajmy, że była to bardzo ważna kolekcja. Muzeum Luksemburskie, nazywane „poczekalnią Luwru”, stanowiło zbiór obrazów artystów żyjących, których dzieła miały w przyszłości trafić do „świątyni sztuki”, najważniejszego muzeum we Francji, czyli Luwru.

Zacznijmy od działalności Bénédite'a jako krytyka sztuki w drugiej połowie lat 90. XIX wieku, a więc początku najintensywniejszych zakupów Raczyńskiego w Paryżu. W tekście na temat Salonu Champ-de-Mars z 1895 r. Bénédite po raz pierwszy wskazał Charles'a Cotteta jako symbolistę nowego pokolenia³⁷. W kolejnych latach w jego artykułach konsekwentnie pojawiały się pozytywne opinie na temat twórczości artysty. W 1898 r. Bénédite

³⁵ ARNOUX 2009.

³⁶ Tych dwóch krytyków pisało dla dwóch profesjonalnych periodyków o sztuce „La Gazette des Beaux-Arts” i „L'Artiste”. Na łamach czasopism drukowano w kilku numerach wieloczęściowe i szczegółowe relacje z salonów autorów, których można określić mianem „krytyki oficjalnej”. Jej główni przedstawiciele: Roger Marx, Léonce Bénédite i André Michel zajmowali ważne stanowiska w państwowej administracji sztuk pięknych. Roger Marx był od 1899 r. inspektorem Muzeów Departamentalnych (inspecteur principal des musées départementaux, od 1899 r. inspecteur général), odpowiadał m.in. za zakupy dzieł sztuki do muzeów departamentalnych. André Michel był historykiem sztuki, kustoszem Luwru, profesorem École du Louvre, a od 1893 r. 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. MENEUX 2010; BRESC-BAUTIER 2010.

³⁷ Podobnie określali w tym czasie twórczość Cotteta również inni krytycy. Por. MARX 1895a, s. 26. Cottet był zdecydowanie ulubionym artystą L. Bénédite'a. Na początku XX wieku pisał o nim: „Czyż nie należy traktować dzieła Cotteta jako jednego z bardziej oryginalnych i znaczących tego pokolenia, które objawiło się z połączenia dwóch wieków?” Por. MARCLE 2008, s. 100. Bénédite poświęcił artyście również obszerny tekst w „Art et Décoration”. BÉNÉDITE 1904.

ochrzcił mianem „la bande noire” artystów znacznie różniących się od siebie stylowo: Charles’a Cotteta, Lucien Simona, Edouarda Aman-Jeana, René Ménarda, René Prineta³⁸. Podstawowym podobieństwem między obrazami artystów było przede wszystkim tło przedstawionych scen – Bretania. Bénédite podkreślał, że malarstwo nowej grupy wyróżnia operowanie ciemną gamą barwną oraz kompozycje o wyraźnie zakreślonym konturze³⁹.

Lata 1895–1900 to okres rosnącej popularności „la bande noire” na salonach SNBA, w czym znaczącą rolę odegrały teksty Bénédite’a⁴⁰. Wyróżniona przez krytyka grupa, jak już wspomniano, założyła w 1900 r. „Société Nouvelle”⁴¹. Stowarzyszenie cieszyło się ogromnym zainteresowaniem prasy. Jego coroczne wystawy w Galerii Georges Petit przy rue de Sèze⁴² poprzedzano pochlebnymi publikacjami w dziennikach, a nierzadko kończyły się zakupem prac artystów przez instytucje państwowe⁴³.

Na przełomie XIX i XX wieku artyści identyfikowani z „la bande noire” i „Société Nouvelle” zostali ostatecznie uznani przez krytykę za przedstawicieli ostatniej fazy rozwoju XIX-wiecznego malarstwa francuskiego. Ukoronowaniem tego stała się ekspozycja sztuki francuskiej na Wystawie Powszechnej w 1900 r. Konstrukcja ekspozycji, a także opisujące ją teksty krytyków są bardzo ważne dla zrekonstruowania miejsca, jakie zajmowali

³⁸ CARIOU 2006, s. 37.

³⁹ Inni krytycy również podejmowali próby stworzenia pojęcia, określającego sztukę artystów wiązanych z „la bande noire”. C. Maclair nazwał ich „malarzami intymności”. Por. MAUCLAIR 1901ab.

⁴⁰ Por. MARX 1895b; ADAM 1896; BESNARD 1897; BÉNÉDITE 1898a; BÉNÉDITE 1898b – w tym tekście pojawiła się ilustracja z reprodukcją obrazu „Wieczór po burzy” (E. A. Wéry), zakupionego dwa lata później przez Raczyńskiego: DESJARDINS 1899ab.

⁴¹ Bezpośrednią przyczyną zawiązania się stowarzyszenia był apel krytyka sztuki i poety Gabriela Moureya w 1900 r. Co roku w marcu 34 członków wystawiało swoje prace w Galerii Georges Petit. W skład grupy, oprócz wymienionych wyżej artystów, zaliczonych przez Bénédite’a do „la bande noire”, weszli również: Walter Gay (amerykański malarz żyjący w latach 1856–1937), René Xavier Prinnet, Ernest Laurent (1859–1929), Jean François Raffaëlli (1850–1924) oraz rzeźbiarze Albert Bartholomé (1848–1928), Auguste Rodin, a także obcokrajowcy: Emile Claus (1849–1924), Albert Baertsoen (1866–1922), Frits Johan Thaulow (1847–1906). Raczyński zakupił obrazy 16 spośród 34 członków stowarzyszenia.

⁴² Stowarzyszenie przyciągało publiczność również za sprawą przyjacielskiej, wręcz domowej atmosfery, a więc praktyki wystawowej znanej już od czasów impresjonistów. Por. podrozdział „Gruppenstrategien”, w: BÄTSCHMANN 1997, s. 140–148. Raczyński zakupił w Galerii obrazy członków stowarzyszenia: w 1905 r. „Pod wagą z eukaliptusami” Aman-Jeana, w 1914 r. „Masyw Mont-Blanc. Wschodzące słońce” René Ménarda.

⁴³ Szczegółowo zestawia teksty o Société Nouvelle oraz państwowe zakupy dzieł wystawianych przez jego członków autorka dysertacji doktorskiej poświęconej ugrupowaniu – PONTIUS 2006. Na temat stowarzyszeń artystów w drugiej połowie XIX wieku i ich oficjalnej pozycji por. również: BOUILLON 1986.

wówczas w Paryżu artyści popierani przez Bénédicta'a. Dlatego też należy krótko je scharakteryzować.

Sztukę francuską na paryskiej Wystawie Powszechnej w 1900 r. zaprezentowano 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 w wymienionych wystaw odpowiedzialny był Roger Marx⁴⁴. W salach ukazujących malarstwo francuskie całego XIX stulecia wyraźnie zaakcentował znaczenie takich postaci, jak: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Théodore Rousseau, Gustave Courbet, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Camille Corot, Édouard Manet, Puvis de Chavannes⁴⁵. Połowa stulecia należała do takich artystów, jak: Henri Fantin-Latour, Félix Régamey, Jean-Charles Cazin, Carolus Duran i Alphonse Legros. Kolejne pokolenie reprezentowali kontynuatorzy Ingresy, czyli Alexandre Cabanel, William-Adolphe Bouguereau, Paul Baudry⁴⁶ oraz następca Chassériau – Gustave Moreau⁴⁷.

Z kolei na ekspozycji podsumowującej ostatnie dziesięciolecie podkreślano obecność takich nazwisk, jak: Aman-Jean, Henri-Martin (jako reprezentanci malarstwa monumentalnego i alegorii); L. Simon, R. Menard, Ch. Cottet, R. Prinnet, A. Dauchez, E.-A. Wéry (jako przedstawiciele malarstwa rodzajowego i pejzażu) oraz Maurice Denis i Eugène Cadel (symboliści nowej generacji)⁴⁸. Sztuka tego pokolenia artystów miała wypływać z dwóch źródeł: bądź malarstwa Puvis de Chavannes'a (jego następcami mieli być M. Denis, E. Cadel), bądź J.-Ch. Cazina i E. Carrière'a (do ich następców zaliczano L. Simona, R. Menarda, Ch. Cotteta, R. Prineta, A. Dauchez'a, E.-A. Wéry'ego)⁴⁹. Warto więc zaznaczyć, że dla artystów lat 90. XIX wieku odnajdywano wzory w malarstwie poprzednich generacji malarzy francuskich.

Trzeba podkreślić, że w 1900 r. po raz pierwszy pokazano twórczość impresjonistów na wystawie zorganizowanej przez instytucje państwowe. Jed-

⁴⁴ Z okazji wystawy R. Marx opublikował kilka tekstów, w których przedstawiał swoją wersję historii malarstwa francuskiego w XIX wieku, m.in.: MARX 1900 (drugie wydanie w 1903 r.); MARX 1903.

⁴⁵ Te postaci i przypisywana im wiodąca rola w malarstwie powtarzały się regularnie w tekstach od początku lat 90. XIX wieku. Por. MICHEL A. 1891, 1896; BESNARD 1897. W wydanej później książce BÉNÉDITE 1909, autor również wyróżniał wymienionych malarzy.

⁴⁶ MICHEL A. 1900a.

⁴⁷ Ibidem, s. 482.

⁴⁸ Por. MICHEL A. 1900b.

⁴⁹ MICHEL A. 1900a.

nak wyraźnie minimalizowano ich znaczenie w rozwoju sztuki francuskiej i w ogóle nie uwzględniono dorobku postimpresjonistów. W komentarzach i recenzjach z Wystawy na temat impresjonizmu ukazywały się sporadyczne wzmianki, z których wynikało, że ten kierunek miał odegrać rolę w rozwoju sztuki, ale nieokreśloną szczegółowo⁵⁰. Organizatorzy Wystawy wyeliminowali dokonania impresjonistów z sal, ukazujących sztukę stulecia we Francji. Ich dzieła pokazywano w osobnym pomieszczeniu. Podkreślano natomiast bardzo wyraźnie, że w opozycji do impresjonizmu pojawiła się inna tendencja – malarstwa „ciężkiego i ciemnego”, reprezentowanego przez artystów wskazanej powyżej „la bande noire”⁵¹.

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]”⁵². Z jednej strony malarstwo lat 90. jawiło się więc jako mroczna odpowiedź na jasną paletę impresjonistów, ale z drugiej strony istniała wyczuwalna potrzeba zakorzenienia sztuki nowych artystów w tradycji. Podkreślano więc, że „la bande noire” była kontynuacją tego, co wystąpiło w malarstwie lat 60. XIX wieku. Przypominano, że wyróżniała się wówczas tendencja „światłocieniowa”, „mroczna”, „ciemna”, z takimi przedstawicielami, jak: Fantin-Latour, Théodule Ribot i Eugène Carrière. „La bande noire” miała nawiązywać do tego okresu w sztuce. Natomiast impresjonizm był w tym układzie kierunkiem rewolucyjnym i pozbawionym solidnych podwalin historycznych, stąd obserwowana trudność z wpisaniem go w ogólny rys rozwoju sztuki w tekstach owego czasu.

⁵⁰ Krytycy niejasno wyrażali swoje zdanie na temat impresjonistów na Wystawie Powszechnej. Pomysłodawca ekspozycji, Roger Marx, uznawał na przykład, że impresjonizm to kontynuacja szkoły barbizyńskiej; Maneta uważał za symbolistę, Degasa za realistę. Z komentarzy wystawy odczytać można jednoznaczne zmęczenie sztuką impresjonistów. Impresjonizm był kierunkiem, który w oczach oficjalnej krytyki końca XIX wieku zaprowadził pejzaż na skraj ekstremalnych doznań, rozwinął ten gatunek, ale wyraźnie jako kierunek pod koniec lat 80. uległ osłabieniu i zanikł. W sposób obrazowy uświadamia to fragment opisu sali wystawowej z obrazami impresjonistów: „Lecz w obrazie «Vetheuil latem» (Claude’a Moneta) w malarskim poszarpaniu tej czerwonej wioseczki, dającym wrażenie rozpuszczenia, rozproszenia i rozpylenia w rozszalałym rozbiciu atomów, wyczuwam lęk przed kataklizmem; odczucie wyostrenia staje się bolesne. Mam ochotę przenieść się, by rzucić okiem na jakiś nokturn, uzdrowić się przed obrazem Cezanne’a, odpocząć przed Corotem [...], a nawet uspokoić się solidnością świata Courbety, choć wcześniej wydawał mi się przyciężki.” MICHEL A. 1900a, s. 478.

⁵¹ Ibidem, s. 480. „I następnego dnia po impresjonizmie ujrzelśmy narodziny malarstwa ciężkiego i ciemnego Rene Menarda, Simona, Cotteta, Dauchez’a, Lobre, Prineta, Mesle, Adlera, Tournesa, A. Bertona, Morisseta, Sabatte, Boularda, Royera itd., którego rozwój obserwowaliśmy w ostatnim dziesięcioleciu”.

⁵² MICHEL A. 1900a, s. 534. Jeden z historyków sztuki określił później sztukę „la bande noire” mianem „awangardy sztuki tradycyjnej” (l’avant-garde de l’art traditionnel). Cyt. za: PONTIUS 2006, s. 13.

Ów problem zdawał się również odczuwać Léonce Bénédite, sprawując funkcję dyrektora Muzeum Luksemburskiego. Stanowisko było odpowiedzialne, a decyzje podejmowane przez Bénédite'a, z racji tego, że dokonywał zakupów za pieniądze publiczne, komentowane w prasie. Bénédite bardzo krótko po objęciu urzędu znalazł się w ogniu krytyki⁵³. W 1894 r. Gustave Caillebotte podarował Muzeum Luksemburskiemu swoją kolekcję obrazów impresjonistów⁵⁴. Bénédite przyjął dar artysty, co wzbudziło oburzenie konserwatywnych krytyków sztuki, dla których obecność obrazów impresjonistycznych w „poczekalni Luwru” była niedopuszczalna. Bénédite bronił swojej decyzji, argumentując, że dzieła impresjonistów powinny się znaleźć w muzeum, gdyż to ugrupowanie przeszło już do historii i stanowi jej zamknięty etap⁵⁵. Z innych wypowiedzi Bénédite'a wynika, że próbował wyjaśnić swoją decyzję tym, że sztuka impresjonistów była jedną z faz rozwoju realizmu⁵⁶.

Jednak najlepiej stosunek dyrektora Muzeum Luksemburskiego do sztuki impresjonistów obrazowała ekspozycja w murach zarządzanej przez niego instytucji. Przegląd katalogu zbiorów muzeum autorstwa Bénédite'a dowodzi, że dzielił on kolekcję na trzy części: malarstwo nowoczesne francuskie, szkołę impresjonistów oraz malarstwo obce⁵⁷. Malarstwo impresjonistów zostało wyraźnie wyodrębnione w zbiorach muzealnych. Bénédite nie poszerzył tej kolekcji i nie kupił również do zbiorów Muzeum obrazów postimpresjonistów.

W latach 1895–1925 kupował za to obrazy francuskich malarzy, związanych z ugrupowaniem „Société Nouvelle”. Ponadto dążył do tego, aby kierowana przez niego jednostka stała się kolekcją ukazującą międzynarodowe tendencje w sztuce⁵⁸. W swoich komentarzach Bénédite zajmował się róż-

⁵³ Oficjalnie Bénédite został mianowany dyrektorem Muzeum Luksemburskiego w 1895 r., sprawował jednak tę funkcję *de facto* od 1892 r. Por. VAISSE 2003, s. 258.

⁵⁴ G. Caillebotte ofiarował państwu francuskiemu 67 obrazów impresjonistów, dwa rysunki Milleta, siedem pasteli Degasa. Po długich pertraktacjach 29 obrazów wyłączono z daru, a resztę przyjęto do kolekcji Muzeum Luksemburskiego, ale ograniczono liczbę prezentowanych dzieł każdego z siedmiu, reprezentowanych w kolekcji, artystów do trzech. Por. LONG 2007, s. 173.

⁵⁵ BÉNÉDITE 1898a.

⁵⁶ VAISSE 2003.

⁵⁷ BENÉDITE 1894.

⁵⁸ L. Bénédite pod tym względem zdecydowanie wyróżniał się wśród opiekunów muzeów i kustoszów francuskich w drugiej połowie XIX wieku. Większość z nich znała sztukę innych nacji jedynie na podstawie obrazów przesyłanych (i nie zawsze należycie eksponowanych i w ogóle zauważanych) na oficjalne paryskie wystawy. Bénédite prowadził przez wiele lat samodzielne badania nad malarstwem współczesnym w innych państwach, regularnie podróżował po Europie. Nawiązał bliskie kontakty z dyrektorami innych muzeów, m.in. Thomasem Armstrongiem z South Kensington Museum i Alfredem Lichtwarkiem z Kunsthalle w Hamburgu. Por. MARCLE 2008, s. 99–108.

nymi szkołami narodowymi, ale zdecydowanie najwięcej uwagi poświęcał artystom belgijskim, niemieckim i skandynawskim. Faworyzował kilku zagranicznych malarzy regularnie wystawiających w Paryżu: Szweda Andersa Leonarda Zorna⁵⁹, Hiszpana Ignacio Zuloagę y Zabaletę⁶⁰, Norwega Fritsa Johana Thaulowa⁶¹, Belgów Emile'a Clausa, Georgesa Buysse'a⁶² i Léona Fréderica⁶³.

Nie ulega wątpliwości, że kolekcja malarstwa europejskiego w Muzeum Luksemburskim na przełomie XIX i XX wieku wpływała na zakupy Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego. Oprócz wspomnianych już, reprezentowanych w jego kolekcji Francuzów, członków Société Nouvelle: L. Simona, E.-A. Wéry'ego, P. A. Besnarda, J.-E. Blanche'a, Henri-Martina, G. la Touche'a, R. Ménarda, A. Dauchez'a, Ch. Cotteta, Aman-Jeana, H.-E.-A. Le Sidanera, E. Cadela, E. Carrière'a; w Galerii Rogalińskiej znalazły się również trzy obrazy A. L. Zorna⁶⁴, cztery obrazy F. J. Thaulowa⁶⁵, dwa obrazy G. Buysse'a⁶⁶, trzy obrazy E. Clausa⁶⁷ oraz po jednym obrazie L. Fréderica⁶⁸ i I. Zuloagi y Zabalety⁶⁹.

Ponieważ zamiarem Raczyńskiego było stworzenie kolekcji współczesnego malarstwa europejskiego, wydaje się, że najlepszym wzorem dla takiej

⁵⁹ BÉNÉDITE 1900a, s. 488. Po raz pierwszy obraz A. L. Zorna trafił do Muzeum Luksemburskiego już w 1888 r. i był to jego malarski debiut na paryskim Salonie. Por. GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997, s. 246. Bénédite również tego artystę zaliczył do grona mistrzów współczesnych w niewielkim albumie wydanym w 1904 r. (BÉNÉDITE 1904).

⁶⁰ Por. BÉNÉDITE 1900c, s. 589; 1904.

⁶¹ Por. BÉNÉDITE 1900b, s. 492; 1894.

⁶² G. Buysse i E. Claus byli szeroko znani w paryskim kręgu sztuki od początku lat 90., regularnie wystawiając obrazy na Salonie Champ-de-Mars. Swoje dzieła zaprezentowali również na Wystawie Powszechnej. BÉNÉDITE 1900a, s. 184.

⁶³ L. Fréderic zajmował szczególne miejsce w tekstach L. Bénédite'a, który porównywał go do Ch. Cotteta: „Pomiędzy obrazami najbardziej zauważanymi na Salonie, znajdują się tryptyki Léona Fréderica i Charles'a Cotteta. Państwo zadecydowało 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 [...] części, które określają w sposób najbardziej znaczący tendencje aktualnych pokoleń”. BÉNÉDITE 1898b, s. 55.

⁶⁴ W Rogalinie znajdowały się trzy prace tego szwedzkiego artysty: „Przed kąpielą”, „Starzec” i jedna o nieznanym tytule. Wszystkie trzy zaginęły w czasie II wojny światowej. Por. GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997, s. 246.

⁶⁵ Ibidem, s. 204–206. Były to: „Stara fabryka” z 1892 r., „Nad brzegami Canche” z 1895 r., „Wioska nad rzeką” z 1895 r., „Wioska normandzka nad rzeką” sprzed 1905 r.

⁶⁶ Ibidem, s. 27–28. Były to: „Czerwony żagiel” z 1901 r., „Droga we wrześniu” z ok. 1907 r.

⁶⁷ Ibidem, s. 35–36. Były to: „Dziewczyna przy sianokosach” z 1896 r., „W cieniu” z 1897 r. i „Veere” z 1897 r.

⁶⁸ Ibidem, s. 58. Był to obraz „Z zakrystii” z 1904 r.

⁶⁹ Ibidem, s. 246–247. Był to obraz „Lola” sprzed 1905 r.

konstrukcji musiała być działalność L. Bénédite'a, dyrektora muzeum artystów żyjących. Podążanie jego śladami dawało gwarancję, że kolekcja Raczyńskiego będzie zbiorem 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 XIX i XX wieku.

Bardzo istotną częścią tworzonej przez Raczyńskiego kolekcji sztuki współczesnej był od początku zbiór malarstwa polskiego. Jak wyżej wskazano, już w latach 70. XIX wieku w Monachium kolekcjoner kupił pierwsze obrazy artystów polskich. W latach 90. kontynuował zakupy przede wszystkim na wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Okazjonalnie zakupywał również obrazy na wystawach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, rzadziej w salonach Ungra i Krywulta w Warszawie. Częściej wybierał obrazy bezpośrednio u ulubionych artystów⁷⁰.

Wraz z objęciem prezesury w krakowskim TPSP w 1895 r. zmieniła się pozycja Raczyńskiego na krakowskim rynku sztuki⁷¹. Z biernego obserwatora wystaw przemienił się w ich animatora i członka jury. Niewiele zachowało się materiałów z okresu pełnienia przez Raczyńskiego tej funkcji w TPSP. Wiadomo, że jednym z jego celów było finansowe wspomaganie artystów⁷². Sto-

⁷⁰ O tym, jak wyglądał zakup cyklu „Zatruta studnia” Jacka Malczewskiego dowiadujemy się z listów Raczyńskiego do Karola hr. Lanckorońskiego (poz. LXXV, List z 31 grudnia 1905 r., poz. LXXVI, List z 9 stycznia 1906 r., w: PASZKIEWICZ 1990) W drugim liście Raczyński wspomina również o tym, jak doprowadził do zamówienia portretu u Malczewskiego przez hr. Władysława Branickiego, aby polepszyć sytuację finansową artysty.

⁷¹ Rekonstrukcja dokładnych okoliczności powołania Raczyńskiego na to stanowisko nie jest w pełni możliwa. Być może naukowo-artystyczne środowisko Krakowa pragnęło nawiązać do początków działania Towarzystwa i reprezentowania go przez arystokratę o szerokim kręgu znajomości, jakim był ks. Marceł Czarotoryski. Być może nowym kandydatem miała być osoba spoza krakowskiego środowiska, umiejająca pogodzić skłóconych, która byłaby przeciwieństwem prezesury Henryka Rodakowskiego. Odpowiedzi można szukać między wierszami listu samego Raczyńskiego, w którym wyraża on zaskoczenie swoją nominacją: „Przede wszystkim muszę zaznaczyć, że mnie treść listu Pańskiego nadzwyczajnie zdziwiła. Macie w Krakowie cały szereg ludzi bliżej lub dalej interesujących się sztuką, wielu nawet rodzajem zajęcia stojących z nią w związku lub przynajmniej w stosunkach. Wiem ja dobrze, że w pewnych chwilach zawitych i chropowatych, ludzie nowi mają właściwą zaletę, iż do spraw dawniejszych, nie miesza się, że nie są w żadnym kierunku zaangażowani, a przede wszystkim, że się w żadnym kierunku nie solidaryzowali. W każdej bowiem kwestii spornej, choć najbardziej oderwanej natury, rodzi się kwestia osobista”. List E. A. Raczyńskiego do K. M. Górskiego, BJ, sygn. 7728/III, k. 3–4.

⁷² GOŁĄB 1997, s. XLVII. Zaangażowanie finansowe Raczyńskiego w działalność Towarzystwa podkreśla również E. Swieykowski: „Nowy prezes z wielką gorliwością przystąpił do dzieła. Nie było odtąd żadnej wystawy, na którejby do swych zbiorów nie zakupił szeregu prac wybitnych naszych artystów. Jak to zobaczymy w dalszym ciągu, nie szczędził on na nagrody konkursowe”. Za: SWIEYKOWSKI 1905, s. LXVIII.

jąc na czele TPSP, deklarował swoją bezstronność w ocenie artystycznej⁷³. Często dążył do zażegnania konfliktów, co rusz wybuchających wśród krakowskich malarzy⁷⁴. Jego przewodnictwo w krakowskim TPSP przypadło na ważny okres w historii polskiego malarstwa i interesujących zmian artystycznych w samym Krakowie. Kolekcjoner z Wielkopolski na pewno obserwował je uważnie i częstokroć brał w nich udział. Decydował o wystawach organizowanych przez Towarzystwo⁷⁵, a także angażował się w wiele przedsięwzięć artystycznych na terenie Krakowa⁷⁶.

⁷³ Postulowana neutralność w ocenie sztuki pojawia się również w przemówieniu Raczyńskiego na otwarcie nowego gmachu TPSP w 1901 r.: „Spotykaliśmy się jednak niekiedy z zarzutem, że nie jesteśmy Stowarzyszeniem artystów. Ale właśnie dlatego, i tem łatwiej, możemy nie solidaryzować się z żadnym z przeróżnych kierunków, które z wielką może dla niej korzyścią, w sztuce się objawiają. Jesteśmy bowiem jedynie pośrednikami pomiędzy artystami a publicznością, rozpowszechniając jako premie, reprodukcje wybitnych obrazów polskich, rozlosowując zakupione w miarę zasobów dzieła sztuki, a w salach wystawowych dając publiczności sposobność poznania utworów artystów naszych, których uczy się ona cenić i kochać. Do tego zdania, do tego obowiązku poczuwa się Towarzystwo w zupełności”. SWIEYKOWSKI 1905, s. LIII.

⁷⁴ Por. list do Stanisława Tomkowicza z 10 lutego 1898 r., Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 1992, k. 18–19; por. także korespondencję z Władysławem Łozińskim w sprawie wykonania pomnika A. Mickiewicza w Krakowie, BJ 10057 IV (t. 12), k. 7–11.

⁷⁵ Początki prezesury Raczyńskiego w TPSP łączą się z kontynuowaniem wytyczonego już wcześniej kierunku organizowania corocznych wystaw. W 1895 r. Towarzystwo zorganizowało wystawę obrazów o tematyce „swojskiej”, a rok później „religijnej”. Nie ulega wątpliwości, że wybór tematów szedł w parze z zainteresowaniem akcjonariuszy Towarzystwa, którzy zgodnie ze statusem tego ostatniego otrzymywali prawo do reprodukcji jednego wytypowanego obrazu rocznie. Zmiany w doborze wystawiających w TPSP artystów miały miejsce na początku XX wieku, kiedy to regularnie prace corocznego konkursu przysyłali „młodzi twórcy”, skupieni zarówno wokół Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka (J. Pankiewicz, F. Ruszczyc, J. Stanisławski, L. Wyczółkowski, J. Malczewski, O. Boznańska), jak i Grupy Pięciu (L. Gottlieb, W. Hofman, W. Wojtkiewicz, M. Jakimowicz, J. Rembowski). Trudno określić, na ile zmiany te spowodowane były postawą samego Raczyńskiego i jego wpływem na członków Towarzystwa. Dość stwierdzić, że jako prezes TPSP musiał z takowymi wyborami co najmniej się zgadzać. Por. KIŃSKA 2002, s. 27. Na podstawie zachowanych źródeł można zauważyć, że Raczyński angażował się czynnie w organizację wystaw. Potwierdzają to słowa kolekcjonera w liście do K. M. Górskiego z 8 marca 1900 r. z Warszawy, BJ, sygn. 7728/III, k. 7–8: „Wystawa zaczyna przybierać wcale przyzwoity wygląd, przynajmniej obiecuję, że go mieć będzie, bo z wystawami to jak z Pannami. Nigdy nie można naprzód dokładnie wiedzieć jak się zaprezentują, nim je się w świat nie prowadzi. Ale tyle pewne, że obrazów zupełnie złych nie będzie (chyba, żeby Boznańskiej Matkę z dzieckiem – przysłaną nam przez Kościelskiego – wystawili, ale tego w Paryżu nie uczynią)”. Raczyński zaangażował się również w wystawę francusko-polską w 1919 r. w Paryżu. Por. pismo potwierdzające przyjęcie trzech rzeźb Bolesława Biegasa do Section des Arts Décoratifs Exposition Franco-Polonaise, podpisane w imieniu Komitetu Organizacyjnego przez hrabiego Raczyńskiego, Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu, BPP 1729, k. 86.

⁷⁶ TPSP zaangażowało się za prezesury Raczyńskiego w takie przedsięwzięcia, jak: nadzór nad restauracją krakowskiego kościoła Franciszkanów i udział w konkursie na jego polichro-

Pomimo wzmożonej działalności Raczyńskiego w TPSP, zachowało się bardzo niewiele jego wypowiedzi na temat sztuki polskiej⁷⁷. Na podstawie jednej z nich można jednak stwierdzić, że wielkopolski kolekcjoner dostrzegał wyjątkowość sztuki polskiej na tle malarstwa europejskiego. Owa wyjątkowość, według niego, miała się objawiać w doborze „polskich” tematów. W swojej wypowiedzi Raczyński raczej intuicyjnie opisuje ową „polskość”, a bezpośrednią przyczyną podjęcia przez niego tego wątku jest malarstwo Teodora Axentowicza. Raczyński pisał o nim:

Axentowicz jest osobistością mało wybitną – rzeczywiście jak Kossak pisze, czuła na pieniądze, czuła na nie nawet bardzo – i u której struna polskości mniej może dźwięczy niż u innych naszych artystów. Czuć to nawet w jego obrazach, które nic specyficznie naszego nie mają. Jest on nawet wyjątkiem między naszymi malarzami, którzy są odrębnymi i wyborem zwykłych tematów, i sposobem ich traktowania. Axentowicza główki, obrazki i studia są zupełnie międzynarodowe – a jeśli dawniej malował też i sceny huculskie, to więcej w nich szukał strony oryginalnej i egzotycznej, niż swojskiej⁷⁸.

Według kolekcjonera, malarstwo polskie wyróżniało się na tle, bardzo dobrze mu znanego, malarstwa europejskiego.

Z powyższego wynika, że kolekcjoner wyraźnie dzielił sztukę współczesną na „malarstwo międzynarodowe” i malarstwo polskie. Pod pojęciem „sztuki międzynarodowej” rozumiał przede wszystkim sztukę wystawianą w Paryżu. Dołączył do niej również malarstwo T. 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 r. został członkiem tego stowarzyszenia⁷⁹.

mię; finansowe wspieranie Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Artystów Polskich; a przede wszystkim budowa własnego gmachu przy pl. Szczepańskim. Por. BĘCZKOWSKA 2002, s. 21–67 (historia powstania siedziby TPSP).

⁷⁷ Podstawowym źródłem informacji jest list E. A. Raczyńskiego do J. Tarnowskiego z 6 stycznia 1900 r., AP, Oddział I na Wawelu 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 J. Malczewskiego i J. Mehoffera.

⁷⁸ List E. A. Raczyńskiego do J. Tarnowskiego z 6 stycznia 1900 r., AP, Oddział I na Wawelu w Krakowie, Archiwum Tarnowskich z Dzikowa, ADzT 1134, k. 23–30.

⁷⁹ 7 sierpnia 1891 r. „Świat” donosił: „Teodor Axentowicz na posiedzeniu komitetu SNBA zamianowany został associé”. WOJCIECHOWSKI 1967, s. 16. Sam Axentowicz w liście do J. Fałata (w którym na prośbę adresata podaje swój życiorys) wskazuje datę 1893 r. („1893 zrobili mnie „associé” société des beaux arts (Champ de Mars)”, z listu z 9 lipca 1895 r., w: ALEKSANDROWICZ M. 2008, s. 26). W Paryżu wystawiali również: A. Gierymski, Z. Michalski, L. Piłchowski, A. Bilińska, K. Pochwalski, W. Stanisławski.

Raczyński starał się w swojej kolekcji skompletować bardzo szeroki przekrój polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. 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), Vlastimil Hofman (7), Julian Fałat (7), Józef Czajkowski (6), Teodor Axentowicz (6 pasteli) i Olga Boznańska (5). Byli to artyści różniący się od siebie stylem i tematyką, ale uznani i nagradzani na wystawach TPSP w czasie prezesury Raczyńskiego. Kolekcjoner poszukiwał ich płócien i nierzadko kontaktował się z nimi bezpośrednio⁸⁰.

Należy zaznaczyć, że większość z wymienionych twórców (wyjątkami byli: Eugeniusz Dąbrowa i Stanisław Fabiański) czynnie angażowała się na przełomie XIX i XX wieku w działalność Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”⁸¹. Bezpośrednią przyczyną zawiązania się stowarzyszenia w 1897 r. był protest wobec wystaw i działalności TPSP. Sam Raczyński wspominał stosunki ze stowarzyszeniem następująco:

[...] jako Prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych spotykałem się z wybitną niechęcią „Sztuki” dla naszego Towarzystwa, jeśli nie dla moje osoby, ale cierpliwością i dobrą wolą doszliśmy do znośnych stosunków, choć ci panowie ze „Sztuki” zawsze zajmowali niedowierzające i obronne stanowisko⁸².

Trudno ocenić, na ile sam Raczyński był tego przyczyną, ale dość podkreślić, że „Sztuka” organizowała w Krakowie wystawy w siedzibie TPSP. Kolekcjoner cenił sobie obrazy artystów z tego towarzystwa, które samo w sobie swoimi założeniami bliskie było innym secesyjnym ugrupowaniom przełomów wieków⁸³. Być może sam Raczyński odnajdywał analogie między powstaniem i działalnością „Sztuki” a tak dobrze mu znanym SNBA⁸⁴.

⁸⁰ Akurat ta dziedzina poszukiwań Raczyńskiego ze względu na zniszczenie w czasie II wojny światowej archiwum rodzinnego nie może być w sposób satysfakcjonujący zbadana. Niemniej jednak przykładem takiego starania kolekcjonera o nabycie prac danego artysty jest zakup „Luwru w nocy” A. Gierymskiego po tym, jak „Opera paryska” tego autora zdobyła nagrodę (GOŁĄB 1997, s. XLVII). Wydaje się również, że zakupy Raczyńskiego w Warszawie związane były z dążeniem do nabywania prac konkretnych artystów, które oko jurora krakowskich wystaw wyłowilo wśród innych płócien, a komisja konkursowa nierzadko nagrodziła. Por. również zachowane listy E. A. Raczyńskiego do artystów: Bronisławy Rychter-Janowskiej (Dział Rękopisów ZNiO, sygn. 12077/II, s. 201–222); Jacka Malczewskiego (por. KUDELSKA 2012, s. 118).

⁸¹ Na temat Towarzystwa „Sztuka” por. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 1995.

⁸² List E. A. Raczyńskiego do Jana Tarnowskiego z dnia 6-go stycznia 1900 r., AP, Oddział I w Krakowie, Archiwum Tarnowskich z Dzikowa, ADzT 1134, k. 23–30.

⁸³ GRYGLEWICZ 2001.

⁸⁴ Między ugrupowaniami występują takie podobieństwa, jakie możemy również znaleźć w działalności prawie wszystkich secesyjnych ugrupowań, ale pamiętajmy, że Raczyński zdecyd-

Raczyński uznał wartość obrazów polskich artystów, przyznając im szczególne miejsce w budynku swojej galerii. W 1910 r. hrabia wybudował dla swojej kolekcji osobny, otwarty dla publiczności⁸⁵, obiekt. Zbudowany według planów architekta Mariana Powidzkiego⁸⁶ gmach, przylega do pałacu od strony południowej i łączy się z nim korytarzem-łącznikiem.

Architektura budynku ze względu na jej neogotyckie elementy dekoracyjne, takie jak opinające budowlę przypory, portal wejściowy oraz sklepienie krzyżowe w przedsionku wskazuje na funkcję, do jakich miał się odwoływać gmach (il. 65–67). Przypomina on miejsce związane z kultem, świątynię, tudzież kaplicę pałacową⁸⁷, a w tym odwołaniu można upatrywać poglądów samego kolekcjonera na miejsce wystawiania sztuki. Raczyński zdawał się stać na stanowisku nieco przebrzmiałym, sięgającym czasów jego przodka, znakomitego kolekcjonera Atanazego hr. Raczyńskiego – poglądu, że muzeum jest świątynią sztuki.

Formy neogotyckie występujące w architekturze galerii obecne były również w rogalińskim pałacu, a konkretnie we wnętrzu Zbrojowni, wybudowanej dla dziadka Raczyńskiego – Edwarda⁸⁸. Charakter gromadzonych tam zbiorów, czy raczej pamiątek, był zupełnie inny niż opisywana tutaj kolekcja obrazów. Niemniej jednak twórca galerii wyznaczył za sprawą jej architektury nieć między dwoma rogalińskimi zbiorami – z pierwszej połowy i końca XIX wieku⁸⁹. Ta więc podkreśla rodzinną tradycję kolekcjonerską i utrwala myślenie o tym, że miejscem zbiorów jest siedziba rodu.

dowanie najlepiej orientował się w sytuacji artystycznej w Paryżu. Obydwa stowarzyszenia („Sztuka” i SNBA) zawiązały się, aby zmanifestować sprzeciw wobec istniejącego systemu wystawowego: salonowi akademickiemu w Paryżu, wystawom TPSP w Krakowie. Obydwa zakładały wolność członków w nadsyłaniu nieograniczonej liczby prac na wystawę. Obydwa wprowadzały wewnętrzną hierarchię – podział na członków honorowych i członków zwykłych. Por. Statut Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, w: SZTUKA KRĘGU SZTUKI 1995, s. 40–41.

⁸⁵ Galeria otwarta była codziennie, a goście mogli ją zwiedzać za pozwoleniem zarządcy majątku rogalińskiego. Zwiedzających czasem oprowadzał sam Raczyński, na miejscu dostępny był także katalog kolekcji. GOŁĄB 1997, s. XLIII–LI.

⁸⁶ Pierwsze architektoniczne plany budowli pochodzą z 1896 r. i są to trzy plansze z rysunkami technicznymi z tzw. teki rogalińskiej, zatytułowane: „Projekt przebudowania masztalarni na galeryą obrazów”. Projekty te nie zostały zrealizowane, zwyciężyła koncepcja wybudowania nowego, odrębnego budynku. Ze zrealizowanego projektu M. Powidzkiego przetrwał tylko rysunek przedstawiający hall galerii. LESZCZYŃSKA 2013.

⁸⁷ Por. SZELAĞ 2003, s. 147.

⁸⁸ Za czasów Edwarda Aleksandra i Róży Raczyńskich Zbrojownia cały czas funkcjonowała w pałacu rogalińskim, o czym świadczy zachowane zdjęcie z 1896 r., AP w Krakowie, Oddział I na Wawelu, Archiwum Potockich z Krzeszowic, AKPot 3410–43.

⁸⁹ E. A. Raczyński dokonał również przebudowy we wnętrzach pałacu rogalińskiego – nowa biblioteka otrzymała wystrój neoregencyjny, nawiązujący do stylu, w którym powstał pałac w drugiej połowie XVIII wieku. Por. również LESZCZYŃSKA 2004, s. 290.



Il. 65. Galeria w Rogalinie od północy, stan obecny



Il. 66. Galeria w Rogalinie od południa,
stan obecny



Il. 67. Galeria w Rogalinie, portal wejściowy,
stan obecny

Tradycja rodzinna wpłynęła również w inny sposób na konstrukcję kolekcji rogałińskiej. Postępowanie Raczyńskiego znajduje bowiem swoją oczywistą analogię w kolekcji przedstawiciela rodziny Raczyńskich – Atanazego⁹⁰. Kolekcja malarstwa współczesnego, jaką od lat 20. XIX wieku tworzył ten zbieracz, była wyrazem jego upodobań, szczególnie odnoszących się do malarstwa niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku, ale była również odbiciem konsekwentnych działań kolekcjonera. Atanazemu Raczyńskiemu przyświecał cel stworzenia zbioru reprezentatywnego dla wydarzeń i zmian w sztuce jego współczesnej w odniesieniu do sztuki dawnej i – podobnie jak Edwardowi Aleksandrowi Raczyńskiemu – przyświecała mu określona wizja rozwoju malarstwa⁹¹. Obydwaj prowadzili działalność mecenasowską, wspomagając artystów i goszcząc ich w swoich progach⁹².

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 przodkowi. Edward Aleksander otworzył swoją galerię w Wielkopolsce. Atanazy miał podobne plany – zamierzał swoją kolekcję umieścić w Poznaniu, jednak ostatecznie znalazła się ona w Berlinie⁹³.

Jednakże wyraźnie akcentując w swojej kolekcji malarstwo polskie i konstruując kolekcję, będącą odbiciem tendencji w sztuce europejskiej, Edward Aleksander podejmował także dyskusję z wizją Atanazego⁹⁴. Dla Edwarda

⁹⁰ Por. DOBRZYCKA, MICHAŁOWSKI 2004.

⁹¹ Pojmowanie rozwoju malarstwa przez Atanazego Raczyńskiego można zrekonstruować na podstawie zapisków zbieracza. Zachował się zbiór notatek, korespondencji, rachunków Atanazego Raczyńskiego (tzw. *Libri Veritatis*) związanych z powstawaniem kolekcji. Ponadto zachowały się jego „Pamiętniki” w formie rękopisu. Atanazy wydał również dwie publikacje: *Histoire de l'art moderne en Allemagne* oraz *Les Arts en Portugal*. Za najważniejsze zadanie sztuki uważał „podnoszenie dobrego smaku”, zaś rola muzeum polegać miała na działaniu umoralniającym ogół społeczeństwa. W kształtowaniu poglądów Atanazego dużą rolę odegrało jego arystokratyczne pochodzenie. Był zagorzałym rojalistą i wielkim przeciwnikiem ruchów rewolucyjnych, zmierzających do ustanowienia ustrojów demokratycznych. Muzeum jako świątynia sztuki nieść miało edukacyjną wizję sztuki, widzianej oczami arystokraty, i rozsiewać nauki moralne w społeczeństwie. W swojej teorii Raczyński opierał się na estetyce Kanta, wiążąc piękno z pojęciami smaku i wzniosłości. Jego wizja muzeum tożsama jest także z poglądami Chateaubrianda i Goethego. Por. OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1984; BÜTTNER 1993; DOBRZYCKA 1976; GRAUER 2004, s. 24 i n.; TOMCZAK 2014; oraz teksty zebrane w tomie: LABUDA, MENCHEL, SUCHOCKI 2011.

⁹² W Rogalinie malował pejzaże i widoki Michał Gorstkin Wywiórski. Przebywał tu również Jacek Malczewski, który pisał w 1893 r. do Karola Lanckorońskiego: „Pobyt tutaj bardzo miły dla mnie, bo pejzaż przypomina mnie strony rodzinne Królestwa, a swoboda zupełna. Maluję więc po całych dniach pejzaże”. Poz. XXXIV w: PASZKIEWICZ 1990.

⁹³ LESZCZYŃSKA 2011a.

⁹⁴ Jest to o tyle interesujące, że Atanazy Raczyński właściwie nigdy nie uznał Edwarda Aleksandra za pełnoprawnego syna Rogera Raczyńskiego. Atanazy spierał się ze swoim bratan-

Aleksandra miejscem wszelkich przemian w sztuce europejskiej przełomu wieków był Paryż i 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 znamienita, że właściciel Rogalina planował budowę galerii w czasie, kiedy w otwartym w 1904 r. w Poznaniu muzeum im. Cesarza Fryderyka udostępniono przywieziony z Berlina zbiór obrazów Atanazego hr. Raczyńskiego⁹⁵.

Otwarcie dla publiczności kolekcji rogalińskiej również powieliło schemat działania Atanazego, a usytuowanie galerii względem pałacu wyraźnie podkreślało własność zbioru i jego nierozzerwalność z siedzibą rodową. Owo połączenie galerii z przestrzenią prywatną stanowi kolejne podobieństwo między koncepcją Edwarda Aleksandra a Atanazego Raczyńskiego. W wybudowanym w latach 1842–1844 pałacu Atanazego Raczyńskiego w Berlinie znajdowały się cztery kondygnacje, z czego pierwszą zajmowały apartamenty właściciela, zaś trzecią – dostępna dla publiczności galeria. W tym wypadku bliskość strefy mieszkalnej właściciela i przestrzeni przeznaczonej na jego kolekcję była jeszcze bardziej bezpośrednio podkreślona. Organizowanie w obrębie pałacu przestrzeni ekspozycyjnej wiązało pałac Atanazego z praktyką popularną od połowy XVIII wieku w Anglii⁹⁶ i często podejmowaną przez znanych kolekcjonerów pierwszej połowy XIX wieku. W kontekście przestrzeni rogalińskiej warto zauważyć, że do głównego budynku pałacu Atanazego przylegały z obu stron arkadowe galerie, łączące gmach pałacu z dwoma budynkami przeznaczonymi na pracownie dla artystów⁹⁷. W przestrzeni pałacu jego właściciel przyjmował role mieszkańca, kolekcjonera i mecenasa.

W przypadku Galerii Rogalińskiej te role zmieniały się wyraźniej. Galeria-muzeum połączona była z budynkiem mieszkalnym korytarzem-łącznikiem (il. 68). Oficyna południowa, do której przylega korytarz-łącznik była prawdo-

kiem Rogerem, krytykując większość jego działań. Nigdy nie zaakceptował również jego decyzji o uznaniu syna ze związku pozamałżeńskiego.

⁹⁵ MICHAŁOWSKI 2004, s. 118–119.

⁹⁶ Wówczas już w trakcie projektowania pałacu, willi czy zamku zakładano, że staną się one miejscem złożenia kolekcji dzieł sztuki i jako takie będą także oglądane przez zwiedzających. Nierzadko obok pokoi o charakterze wyłącznie mieszkalnym i prywatnym projektowano więc pomieszczenia przeznaczone na zbiory. Przykładowo w Strawberry Hill Horacego Walpole'a galerię, tzw. zbrojownię i tzw. Pokój Holbeina, przeznaczono na pomieszczenia osobliwości, rzeźb, starej broni itp. Por. PIENKOS 2005, s. 58.

⁹⁷ DOBRZYCKA, MICHAŁOWSKI 2004, s. 21. Na temat kontaktów A. Raczyńskiego z artystami por. również: BOESTEN-STENGEL 2011; MICHAŁOWSKI 2011; TOMCZAK 2011, 2013.



Il. 68. Rogalin – łącznik między galerią a skrzydłem południowym pałacu, stan obecny

podobnie za czasów Edwarda Aleksandra Raczyńskiego przeznaczona na pokoje dla artystów, którzy odwiedzali Rogalin⁹⁸.

Przejsię więc korytarzem było symboliczną zmianą roli – z właściciela i mieszkańca pałacu Raczyński stawał się kolekcjonerem eksponującym i pokazującym swoje zbiory publiczności⁹⁹.

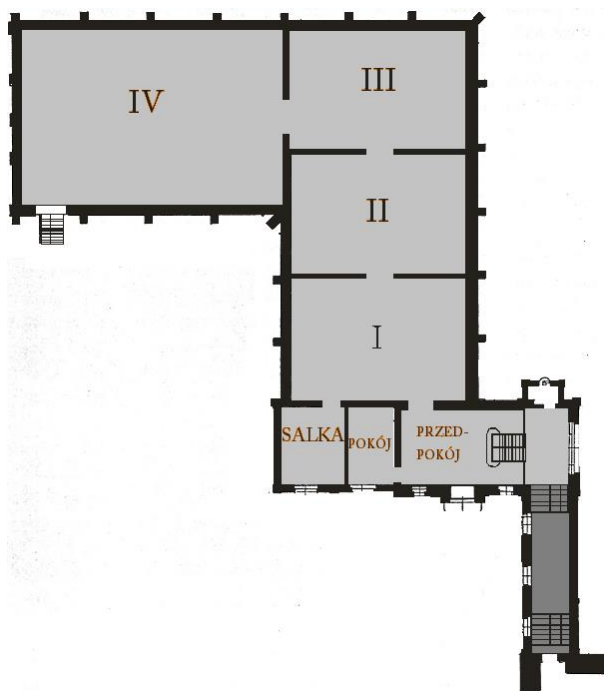
Udostępnianie galerii przebiegało oczywiście na zasadach ustalonych przez kolekcjonera, a ekspozycja zgromadzonych zbiorów miała odzwierciedlać jego przemyślenia na temat sztuki. Przestrzeń galerii możemy podzielić na trzy części (il. 69): przedpokój połączony schodami z korytarzem-łącznikiem, prowadzącym do pałacu; przestrzeń trzech identycznych pod względem rozmiarów sal (I¹⁰⁰–III) w układzie amfiladowym oraz wyodrębniona

⁹⁸ Na podstawie zachowanych rysunków Z. Hendla, architekta nadzorującego przebudowę pałacu pod koniec XIX wieku, można założyć, że dwa pokoje w przyziemiu oficyny południowej pełniły funkcję sypialni i pracowni. Rysunki w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK-III-PL-4118).

⁹⁹ Por. również KŁUDKIEWICZ 2010.

¹⁰⁰ Do sali I przylegały dwie małe salki sąsiadujące z nią oraz z przedpokojem.

w bryle budowli sala ostatnia – IV (wielka)¹⁰¹. Budynek z podanymi podziałami wewnętrznymi wybudowano dla konkretnej, istniejącej już w swoim głównym zarysie, kolekcji¹⁰². Jego wnętrza więc, jak możemy zakładać, z góry były „dopasowane” przez Raczyńskiego do rozmieszczenia ustalonych zbiorów, a schemat poruszania się po galerii nabiera znaczenia jako zaplanowany przez jej właściciela sposób zwiedzania.



Il. 69. Rzut galerii obrazów w Rogalinie wraz z korytarzem-łącznikiem

(kolor jasnoszary – przestrzeń ekspozycyjna: klatka schodowa, przedpokój, sale I–IV, salka, pokój; kolor ciemnoszary – korytarz łączący budynek galerii z południowym skrzydłem pałacu)

¹⁰¹ Budynek galerii, jej wnętrza oraz układ poszczególnych sal, dokładnie opisuje SZELAĞ 2003.

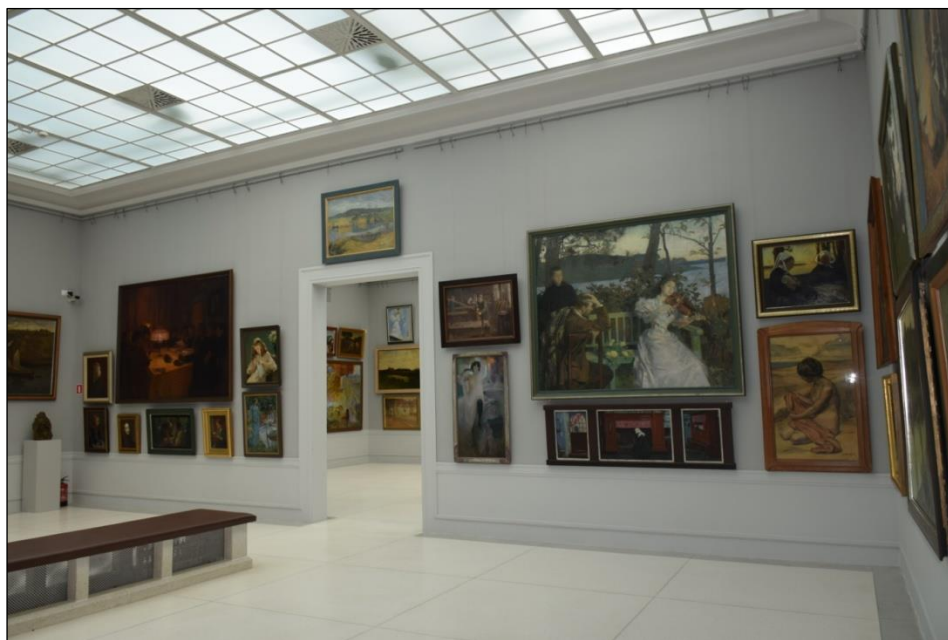
¹⁰² Do czasu wybudowania galerii, zbiory Raczyńskiego zdobiły wnętrza domu hrabiostwa Raczyńskich przy ul. Szpitalnej w Krakowie (por. niewydane wspomnienia *Najpierwsza zimowa kuracja* z *Zakopanego* Janiny Adamowej z Puttkamerów Żółtowskiej, maszynopis w Bibliotece Narodowej, sygn. akc. 016796, t. 2, s. 135: „Mieszkamy na drugim piętrze domu na Szpitalnej [...]. Te pokoje pełne sztychów i obrazów”) i rogałińskiego pałacu (por. zachowane fotografie wnętrza z końca XIX wieku, AP w Krakowie, Oddział I na Wawelu Archiwum Potockich z Krzeszowic, AKPot 3410–19, AKPot 3410–43 oraz K. M. Górski, *Notatki z podróży Rogalin. Rockenau*, 7 sierpnia 1905 – 5 czerwca 1906 r., Biblioteka Jagiellońska, sygn. 7708 I, który obejrzał obrazy w zamieszkałych apartamentach, dawnej bibliotece, pokoju nad oficyną, saloniku i zbrojowni).

W przedsionku i w korytarzu-łączniku kolekcjoner umieścił obrazy polskich artystów. Następnie, przechodząc przez sale rozmieszczone w porządku amfiladowym, widz po kolei oglądał malarstwo europejskie, by na końcu swojej wędrówki dojść do głównej sali malarstwa polskiego, której ścianę szczytową zajmował obraz Jana Matejki „Dziewica Orleańska”. Kierunek zwiedzania i przechodzenia z sali do sali był jednocześnie kierunkiem rozwoju zbiorów kolekcjonera: od malarstwa europejskiego (zwłaszcza największego w tym zbiorze malarstwa francuskiego zajmującego sale I–II (il. 70), przez salę III (il. 71), mieszczącą zbiory malarstwa innych nacji, po salę ostatnią (il. 72) – punkt kulminacyjny kolekcji – salę malarstwa polskiego. Dwa małe pomieszczenia przylegające do przedpokoju i sali I (nazywane „małą salką” i „pokojem”¹⁰³) mieściły również obrazy polskie i kilka dzieł zagranicznych.

Przedsionek z niewielką liczbą obrazów polskich był jak przedsmak tego, co widz miał obejrzeć w ostatniej sali. Znalazły się tu przede wszystkim obrazy rodzajowe, pejzaże oraz kilka portretów. Dzieła takich artystów, jak Julian Fałat, Leon Wyczółkowski i Olga Boznańska zostały rozdzielone między przedsionek a ostatnią salę galerii. Wyraźnie w porównaniu ekspozycji tych dwóch pomieszczeń wyróżnia się brak obrazów symbolicznych w przedsionku. Wejście do galerii i jej pierwsza przestrzeń, tj. przedsionek, wprowadzały widza w tematykę gatunków dominujących w całym budynku, a jednocześnie „lekkich” i „łatwych w odbiorze”.

To, co łączy zgromadzone prace i co można zaobserwować, przechodząc przez poszczególne sale Galerii Rogalińskiej, to wspomniany już wyraz zainteresowania Raczyńskiego malarstwem wysoko ocenianym przez oficjalne instytucje oraz nagradzanym. Ekspozycja wskazanych prac jest także efektem osobistego doświadczenia Raczyńskiego. Bywalec wystaw paryskich salonów

¹⁰³ Pod takim nazwami występują w przewodnikach Galerii Rogalińskiej, wydanych w dwudziestoleciu międzywojennym. Por. *Przewodnik galerii obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie*, brak daty i brak miejsca wydania. Druga edycja: PRZEWODNIK 1938. Między przewodnikami występuje istotna różnica w liczbie wymienionych dzieł. W przewodniku b. d. jest 466 obrazów, w przewodniku z 1938 r. – 386. Trudno ustalić, dokąd przeniósł część obrazów kolejny właściciel pałacu, majątku i galerii w Rogalinie, Roger Adam Raczyński. Prawdopodobnie znajdowały się one w krakowskiej kamienicy Raczyńskich przy ul. Szpitalnej oraz w siedzibie wojewody poznańskiego (Roger sprawował tę funkcję w latach 1929–1934). Janina Adamowa z Puttkamerów Żółtowska opisywała swoją wizytę w galerii w Rogalinie w 1934 r.: „Kiedy się zapytałam, co się stało z obrazami wiszącymi na województwie i na Szpitalnej Zosia [Zofia z Tyszkiewiczów Czartoryska – wnuczka Róży Raczyńskiej, córka Elżbiety z Krasieńskich Tyszkiewiczowej] odpowiedziała, że są popakowane w skrzynie i że potrzeba by dobudować dwie sale, żeby je wszystkie pomieścić”, cyt. za: ŻÓŁTOWSKA J., [b. d.] s. 137. W przewodniku z 1938 r. nie uwzględniono już „pokoju” jako miejsca ekspozycji kilkunastu prac. Dlatego w niniejszym opracowaniu opieram się na pierwszym przewodniku, wydanym prawdopodobnie tuż po śmierci Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego.



Il. 70. Galeria w Rogalinie – sala II, stan obecny



Il. 71. Galeria Rogalińska – sala III, stan obecny

tworzy we własnej galerii kolekcję nawiązującą do nich, rozwieszając obrazy na całej ścianie. Na wysokości wzroku przeciętnego widza zawieszono obrazy szczególnie istotne w kolekcji Raczyńskiego – nagrodzone najwyższymi medalami na wystawach, czego przykładem jest obraz „Konie kłane przez muchy” P. A. Besnarda w I sali. Obrazy mniejszych formatów wisiały wyżej, zaś pas wysokości ściany bezpośrednio najbliższej widza zajmowały płótna większych formatów¹⁰⁴. Ekspozycja zakupionych dzieł odwołuje się tym samym do miejsca ich nabycia i ich pochodzenia. Wręczany przy wejściu skromny przewodnik, wydany przez kolekcjonera potwierdzał to odwołanie¹⁰⁵.

Miejsce szczególne, jak wskazano powyżej, zajmuje „Dziewica Orleańska” Jana Matejki. Zanim Raczyński nabył obraz, miał on już swoją burzliwą historię, której najistotniejszym elementem w tym punkcie jest sam zamysł malarza – przekazania obrazu narodowi francuskiemu. Zamiar artysty się nie powiódł, ale Matejkowska „Joanna d’Arc” znalazła miejsce specjalne w koncepcji kolekcjonera. Jest ona zamknięciem całej kolekcji Raczyńskiego – punktem dojścia i punktem łączącym poprzez swój temat (zacerpnięty z historii Francji) i swoją historię (zamiar jej podarowania narodowi francuskiemu) – tak licznie i aktywnie zakupywane przez Raczyńskiego malarstwo francuskie z malarstwem polskim.

Jak sytuje się w takim razie pozycja „Joanny d’Arc” w salonowym kolekcjonerstwie Raczyńskiego i wyznawanej przez niego ciągłości sztuki? Matejkowska kompozycja została wystawiona na Salonie Champs-Élysées poza konkursem w 1887 r. i nie cieszyła się uznaniem krytyków¹⁰⁶. Matejkę jed-

¹⁰⁴ Te ogólne uwagi dotyczą dzisiejszej ekspozycji galeryjnej, która jest rekonstrukcją stanu galerii za życia jej twórcy, a opiera się na szczątkowych dokumentach fotograficznych oraz dwóch wskazanych już przewodnikach.

¹⁰⁵ *Przewodnik galerii obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie* jest niewielką, kilkustronicową książeczką. Każda z sal galerii opisana jest w ten sam lakoniczny sposób – nagłówek z określeniem galeryjnego pomieszczenia, poniżej w trzech kolumnach: numery, artyści i tytuły dzieł. Nie tylko brakuje tekstu wstępnego, ale w ogóle jakiegokolwiek słowa pochodzącego od kolekcjonera. Swoją prostotą i oszczędnością przypomina katalogi wydawane przy okazji wystaw europejskich z przełomu XIX i XX wieku. Por. np. CATALOGUE SNBA 1899; CATALOGUE SDAF 1900. W podobny sposób został również zaprojektowany katalog wystawy zorganizowanej na otwarcie nowego gmachu krakowskiego TPSP w 1901 r. Zmianę tę skomentował na łamach krakowskiego „Czasu” K. M. Górski tymi słowami: „Gdyby się katalog obecnej wystawy trzymał alfabetycznego porządku, byłoby najwłaściwiej i najprościej mówić kolejno o wszystkich dziełach tego samego człowieka. Cały artysta bywa jeszcze ciekawszy od różnorodnych objawów swej duszy. Ale katalog uwzględnia stronę geograficzną, rozmieszczenie dzieł. Zawiera tyle rozdziałów, ile jest sal w nowym gmachu. Trzeba się więc do spisu zastosować, przenieść do nas zwyczaj francuskich dziennikarskich krytyk i rozpocząć wędrówkę po salach wystawy”. Por. GÓRSKI 1901ab.

¹⁰⁶ Por. ZGÓRNIAK 1998, 2003.

nakże znano we francuskim świecie sztuki – wystawiał tam obrazy od 1865 r. O ile jego pierwsze płótna przyjmowano z zainteresowaniem, o tyle kolejne z coraz większą niechęcią i ostrą krytyką, czego kulminacyjnym punktem jest właśnie przyjęcie „Joanny d’Arc”. Pod koniec lat 80. rzeczywiście malarstwo Matejki mogło być jako takie postrzegane, podczas gdy 20 lat wcześniej wpiśywało się w gusta krytyki paryskiej. „Dziewicę Orleańską” wystawiono w momencie poprzedzającym pojawienie się tzw. nowych symbolistów, w tym „la bande noire”. Nie ulega wątpliwości, że niechętnie uwagi francuskich krytyków w stosunku do obrazu Matejki wynikały ze „staromodności” polskiego artysty, z uznania jego dzieła za „zachowawcze”, nienadążające za zmianami w sztuce.



Il. 72. Galeria Rogalińska – sala IV, stan obecny

W tym wypadku Raczyński nie podąża za głosami oceniających w Paryżu, obraz Matejki w jego kolekcji zajmuje miejsce honorowe i wyjątkowe. Niedoceniony w Paryżu uzyskuje laury na „salonie” Raczyńskiego. Podkreślmy, że jest to jedyny obraz w galerii Raczyńskiego o tematyce historycznej i przypomnijmy, że takie tematy na salonach przełomu wieków w zasadzie się nie pojawiają. Raczyński jednakże oddaje hołd mistrzowi, umieszczając jego

dzieło w miejscu kluczowym, w punkcie dojścia w galerii. Równie dobrze obraz Matejki może być potraktowany jako punkt wyjściowy polskiej sztuki – dzieło artysty stanowiącego wzór dla swoich polskich uczniów i źródło malarstwa, które na oczach kolekcjonera przeżywało swój złoty okres. Twórczość Matejki była bądź wzorem, bądź antywzorem dla liczного pokolenia jego uczniów, reprezentowanych także w kolekcji rogalińskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że w wizji rozwoju sztuki Matejko zajmuje konkretną pozycję, poprzedzającą wydarzenia rozgrywające się w sztuce na przełomie XIX i XX wieku.

Upatrywanie w malarstwie Jana Matejki źródeł dla tendencji w sztuce przełomu wieków wiąże się z poglądami estetycznymi kolekcjonera. Ich rekonstrukcję oprzeć można na omówionej ekspozycji oraz na znajomości krytyki i sytuacji w Paryżu około 1900 r. Umiejscawiając „Dziewicę Orleańską” w honorowym miejscu galerii, Raczyński postępuje w podobny sposób, jak cytowani krytycy francuscy, szukający korzeni symbolistów lat 90. w połowie XIX wieku. Wpływ wystaw paryskich, a zwłaszcza konstrukcji paryskiej Wystawy Powszechnej, wydaje się oczywisty. Potrzeba zakorzenienia współczesnej sztuki w historii mogła również wiązać się z poglądami estetycznymi, przyswojonymi przez kolekcjonera podczas edukacji domowej.

Istotnymi postaciami w tym kontekście są pierwsi nauczyciele – ojciec Roger Raczyński¹⁰⁷ oraz Stefan Pawlicki¹⁰⁸. Obydwaj byli filozofami, studiującymi filozofię niemiecką, a ojciec Edwarda Aleksandra pisał również traktaty filozoficzne. Swoją pasją zaraził zatrudnionego do nauki syna guwernera, Stefana Pawlickiego¹⁰⁹, późniejszego profesora i kierownika katedry filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, który pod wpływem Rogera zmienił dziedzinę projektowanego doktoratu i zajął się filozofią¹¹⁰. Niewątpliwie lata młodości upływały Edwardowi Aleksandrowi na poszerzaniu wiedzy języko-

¹⁰⁷ KWILECKI 1998, s. 269–273.

¹⁰⁸ Stefan Zachariasz Pawlicki (1839–1916) ukończył gimnazjum w Ostrowie Wlkp. Studiował filologię klasyczną, a następnie filozofię we Wrocławiu, gdzie w 1865 r. obronił pracę doktorską na temat filozofii Schopenhauera. Później wykładał w Szkole Głównej w Warszawie, a w 1872 r. przyjął święcenia kapłańskie w Rzymie, gdzie obronił doktorat z teologii. W 1882 r. powrócił do Polski i objął katedrę filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Był jednym z prekursorów badań nad niemiecką filozofią tego czasu. Na podstawie: BIERNACZYK 2003.

¹⁰⁹ Na temat pobytu S. Pawlickiego w Rogalinie por. KŁUDKIEWICZ 2012.

¹¹⁰ Z zapisków pozostawionych przez S. Pawlickiego można wywnioskować, jak wielki był ów wpływ: „Najwięcej z osób otaczających mnie wpływa na rozwój umysłu mego p. R. [...] Dobry z niego filolog, a lepszy jeszcze filozof, polityk i literat, słowem człowiek wszechstronnie wykształcony. Wiele z myśli moich następujących zawdzięczać lub jemu wprost lub pod jego wpływem powstać”. Cyt. za: MYLIK 2005, s. 36. S. Pawlicki zadeedykował Rogerowi Raczyńskiemu swoją dysertację. Na temat poglądów filozoficznych Pawlickiego por. PRZYMUSIAŁA 1975.

wej, zwłaszcza z zakresu języków starożytnych, oraz na przysłuchiwaniu się dysputom ojca i guwernera. Trudno określić, na ile ten okres wpłynął na dalsze życie młodego Raczyńskiego, niemniej jednak możemy założyć, że w owym czasie nieobce mu były poglądy filozoficzne, omawiane w jego otoczeniu.

Przebywając w Rogalinie, Pawlicki zaczął studiować pisma filozofów niemieckich, o czym pisał w swoich listach, i podawał, że od listopada 1862 r. zamierza rozpocząć „gruntowne studium Kanta, po czym i Hegel utonie w mych objęciach”¹¹¹. W związku z powyższym, można założyć, że Edward Aleksander Raczyński zetknął się już w młodym wieku w mniejszym lub większym stopniu z filozofią niemiecką, zwłaszcza G. W. F. Hegla, która mogła być źródłem ewolucyjnego podejścia do dziejów sztuki, jakie objawiało się w oficjalnej krytyce tego czasu, jak i Galerii Rogalińskiej¹¹².

Z poglądów Hegla wyłożonych w jego *Wykładach o estetyce* rysuje się wizja współczesności, sprzyjającej indywidualnościom w sztuce¹¹³. Filozof wskazywał jednak, że potrzeba wiedzy o sztuce jest jeszcze silniejsza. Jak podkreślał, jest to potrzeba naukowego podejścia do sztuki¹¹⁴. Rozważania Hegla na temat estetyki są związane z głównym przedmiotem jego zainteresowaniem – duchem absolutnym.

Systemowość filozofii Hegla znajduje więc swoje odzwierciedlenie w jego teoriach estetycznych. A ponieważ każda postać bytu stanowi dla niego ogniwo w rozwoju Absolutu, każda ze szkół malarskich znajduje się na określonym szczeblu historycznego rozwoju.

Tak np. galerie obrazów – pisał Hegel – jeśli nie mamy już przedtem o każdym eksponacie wiadomości dotyczących kraju, czasu powstania, szkoły oraz osoby mistrza, przedstawiają po największej części bezładny, żadną myślą nie uporządkowany chaos, w którym niepodobna się zorientować. Dlatego też ekspozycją najbardziej celową dla studiowania malarstwa i racjonalnego rozkoszowania się nim jest ekspozycja historyczna¹¹⁵.

Hegel podkreśla również wyraźnie, że „historyczny rozwój malarstwa ma olbrzymie znaczenie nie tylko dla studiowania malarstwa, lecz także dla ba-

¹¹¹ MYLIK 2005, s. 37.

¹¹² Na temat estetyki Hegla i jego poglądów o dziejach sztuki, por. ostatnie opracowania: BIANCHI 2003; teksty w tomie GETHMANN-SIEFERT, COLLENBERG-PLOTNIKOV 2008; COLLENBERG-PLOTNIKOV 2008; WEISSER-LOHMANN 2008; CANTILLO 2008; VIEL-LARD-BARON 2008; KWON 2008; GUIBERT LAFAYE 2003; PRANGE 2004; SHAPIRO 2003.

¹¹³ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 1977.

¹¹⁴ HEGEL 1964, s. 26.

¹¹⁵ HEGEL 1967, s. 127. Na temat wpływu tych rozważań Hegla pod koniec XIX i w XX wieku, por. również: POPCZYK 2008, s. 172–175.

dań i prac naukowych”¹¹⁶. Odpowiednia ekspozycja muzealna może więc pomóc widzowi w zdobyciu wiedzy naukowej na temat sztuki, a to, zgodnie z teorią Hegla, gwarantuje w czasach nowoczesnych przeżycie estetyczne.

Ekspozycja w Galerii Rogalińskiej oferowała widzowi przegląd zjawisk w sztuce europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku. Ostatnia sala z „Dziewicą Orleańską” składała zaś hołd historii, dostarczając zwiedzającemu przeżycia prawie mistycznego, jeśli założymy, że obraz Matejki zajmował ścianę ołtarzową tej przypałacowej kaplicy.

Kolekcja rogalińska była zwartą koncepcją kolekcjonera, wcielaną w życie także w sposobie jej ekspozycji. Dla Raczyńskiego kolekcja stanowiła całość, ujednolicony zbiór artystycznych wyrobów podporządkowany konkretnej wizji. Z takim pomysłem związana była chęć stworzenia charakterystycznego zespołu malarstwa europejskiego przełomu XIX i XX wieku – malarstwa reprezentacyjnego, ale według konkretnej jednostki – kolekcjonera arystokraty, będącego wynikiem jego doświadczeń, przede wszystkim z Paryża i z Krakowa.

¹¹⁶ HEGEL 1967, s. 127.



KOLEKCJONERSTWO ARYSTOKRATÓW

Arystokracja Polska w Wielkopolsce

*Quelle accumulation de titres, quelle échelle ascendante en fait de grandeurs
dans notre siècle de liberté et d'égalité !!!
(Jakie nagromadzenie tytułów, jak rośnie skala wielkości
w naszym stuleciu wolności i równości!!!)*

Atanazy hr. Raczyński¹

1.1. Wprowadzenie

Pięć opisanych w części I kolekcji należało do przedstawicieli rodów, którym przysługiwały dziedziczne tytuły arystokratyczne. Przynależność do arystokracji pociągała za sobą obowiązki i wymagania, które wyróżniały tę grupę w społeczeństwie nie tylko poziomem życia, ale często postawą mecenasa kultury. Arystokraci wspierali artystów, interesowali się sztuką, a w swoich rezydencjach przechowywali, zbierane od pokoleń, dzieła artystyczne. Bez zrozumienia specyfiki grupy społecznej, jaką była arystokracja, rekonstrukcja ich zainteresowań kolekcjonerskich jest niepełna.

Należy przy tym zaznaczyć, że wyczerpującą analizę kolekcjonerstwa arystokracji utrudnia brak opracowań, odnoszących się do działalności i funkcjonowania arystokracji jako odrębnej grupy w społeczeństwie. Prowadzone w polskiej historiografii badania na temat życia i światopoglądu szlachty w XIX wieku², a następnie ziemiaństwa³ i jego kul-

¹ *Dzienniki*, t. 11, k. 198.

² Badania te koncentrują się przede wszystkim na drobnej, zubożałej i średniozamożnej szlachcie. Podstawowym opracowaniem na ten temat jest nadal książka Jerzego Jedlickiego (JEDLICKI 1968). Por. również: JEDLICKI 1979. Syntetyczny opis badań nad stanem szlacheckim w XIX wieku dał Krzysztof Ślusarek (ŚLUSAREK 2006).

³ Są to liczne badania nad ziemiaństwem, rozumianym jako warstwa społeczna, do której przynależeli ogólnie posiadacze majątków ziemskich pochodzenia szlacheckiego, jak i mieszczanie, dzierżawcy, oficjaliści. Arystokracja pojawia się w kręgu zainteresowania badaczy okazjonalnie jako wyjątkowa i wyróżniająca się grupa w obrębie ziemiaństwa. Por. LESKIEWI-

tury⁴ nie odslaniają specyfiki funkcjonowania wyróżniającej się tytułem i aspiracjami grupy w jej obrębie. Specyfika owa polega przede wszystkim na tym, że wraz z otrzymaniem tytułu następowało wejście do grupy społecznej o ogólnoeuropejskim zasięgu. Być może właśnie ten fakt, odslaniający konsekwencje czasem bezpośrednie i rodzinne, a czasem ledwie dostrzegalne z arystokracją innych państw wstrzymuje historyków od gruntownych badań na temat funkcjonowania polskiej arystokracji w okresie zaborów⁵. Innymi słowy, arystokracja polska, oprócz niewątpliwie łączącego ją polskiego pochodzenia i patriotyzmu, powiązana była również niewidzialną nicią z dziedzicami równoprawnych tytułów rodowych w innych państwach Starego Kontynentu. Wiązały się z tym również jej związki, czasami postrzegane przez rodaków jako zdrada narodowa⁶, z koronowanymi głowami panującymi w państwach zaborczych. W syntetycznym spojrzeniu na polską XIX-wieczną arystokrację nie mogłoby zabraknąć porównania, analogii, podkreślenia różnic z życiem utytułowanych rodów europejskich w tym samym czasie. W odróżnieniu bowiem od innych warstw społeczeństwa, arystokrację niezależnie od narodowego pochodzenia łączy wspólna tożsamość, obyczaje, sposób życia, związki pokrewieństwa i małżeństwa oraz ideały o zasięgu ponadnarodowym⁷. Zasygnalizowany w tym miejscu dotkliwy brak opracowania

CZOWA 1985. Zainteresowanie polskim ziemiaństwem doprowadziło również do publikacji poświęconych jej funkcjonowaniu w Wielkopolsce: MOLIŃSKI 1999b; KWILECKI 1998, 2001, 2004, 2010; SZAFER 2005.

⁴ KOSOWSKA, JAWORSKI 1995; TAZBIR 1983; BOGUCKA 2008, s. 247–252; KO-WECKA 1984; por. również rozdziały poświęcone kulturze i zainteresowaniom artystycznym ziemiaństwa wielkopolskiego wymienionych powyżej pozycji: KWILECKI 1998, s. 51–111; 2004, s. 102–206.

⁵ Te rozterki funkcjonujące w codziennym życiu polskiej arystokracji omawianego okresu dostrzegali historycy opracowujący pamiętniki arystokratów. Francuski historyk Philippe Ariès we wstępie do książki Marii Czapskiej, wspominającej historię swojego rodu, napisał: „Jak pogodzić ze sobą kosmopolityzm kultury i polski patriotyzm? Otóż w czasach, o których pisze Czapska, nie musiało być między nimi sprzeczności. [...] Ogólnie rzecz biorąc, na co dzień używało się francuskiego i było się dobrym polskim patriotą – albo wiernym poddanym cara”. Por. ARIÈS 1989, s. 14–15.

⁶ Na temat pojęcia zdrady w XIX wieku por. MICIŃSKA 1998, s. 61–71 (rozdz. 11 „Zdrajca-karmazyn”), s. 73–96 (rozdz. 12 „Zdrajca-ugodowiec”). Por. również: WRZESIŃSKI 2009; CZUBATY 2005.

⁷ Do wąskiej grupy skromnych opracowań, wyróżniających arystokrację jako osobną grupę społeczną w XIX wieku, zaliczam prace: ZIELIŃSKA 1997; ZAJĄCZKOWSKI 1993b, s. 99–109; 1993a, s. 56–67; RUDNICKI 1996, s. 15–16. W wymienionych powyżej publikacjach o XIX-wiecznym ziemiaństwie pojawiają się informacje na temat arystokratów, jednakże bez szczegółowej charakterystyki tej grupy (KWILECKI 1998, s. 20, 26). Interesujących informacji dostarcza artykuł: WIECH 2003. Kilka ważnych obserwacji (choć niepotwierdzonych badaniami źródłowymi) znalazło się w opracowaniach popularnonaukowych: SCHRIMER

poświęconego XIX-wiecznej arystokracji polskiej postaram się w niewielkim stopniu wypełnić w tym rozdziale, przynajmniej w stosunku do ziemi wielkopolskiej.

1.2. Geneza wielkopolskich rodów arystokratycznych

Na wstępie rozważań należy wyraźnie zaznaczyć wyjątkową cechę polskich rodów arystokratycznych w Wielkopolsce, a mianowicie ich stosunkowo krótki arystokratyczny rodowód⁸. Na przełomie XVIII i XIX wieku państwa zaborcze (Austria, Prusy, w mniejszym stopniu Rosja) nadały dużą liczbę tytułów arystokratycznych polskim rodom szlacheckim. Wydaje się jednak, że w porównaniu z innymi zaborami, w Wielkopolsce tytuły otrzymały rodziny, które dopiero w drugiej połowie XVIII wieku zaczęły wyróżniać się najpierw na terenie regionu, później Rzeczypospolitej. W okresie przedrozbiorowym w Wielkopolsce w zasadzie nie istniała, wyjąwszy stosunkowo młody ród Sułkowskich, magnateria, a aspiracje przynależności do tej grupy społecznej wykazywali jedynie niektórzy przedstawiciele rodów wielkopolskich za panowania Stanisława Augusta. W odróżnieniu od Rosji i Austrii, których władcy bardzo często potwierdzali tytuły hrabiowskie i książęce nadane polskim rodom w XVI i XVII wieku⁹, w Prusach mocą nadania tytułu następował awans ze stanu szlacheckiego do arystokracji.

2012 oraz ŁOZIŃSCY 2013. Należy również zaznaczyć, że dotychczas najlepiej opracowano zagadnienie funkcjonowania arystokracji w Galicji. Por. RYCHLIKOWA 1986. S. Górzyński z kolei opisuje rody arystokratyczne w Galicji, badając stosunki pokrewieństwa i powinowactwa między nimi oraz ich starania o uzyskanie tytułu na przełomie XVIII i XIX wieku. Por. GÓRZYŃSKI 2009.

⁸ Pomimo że od początku XVI wieku możnowładcze rody polskie przyjmowały tytuły arystokratyczne od obcych władców (przede wszystkim tytuły książęce nadawane przez cesarza), to tradycyjnie polska szlachta odnosiła się do tego niechętnie, widząc w tym zagrożenie uświęconej przywilejami i prawem równości. Stosunek do tytułów uległ nieco zmianie za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, kiedy sejm zatwierdził tytuły kilkudziesięciu osób. Por. BERNATOWICZ 2011, s. 25–33.

⁹ Na przełomie XVIII i XIX wieku potwierdzono tytuły książęce nadane polskim rodom przez cesarza bądź tytuły kniaziów Wielkiego Księstwa Litewskiego, zatwierdzone w Rzeczypospolitej na Unii Lubelskiej w 1569 r. W Austrii potwierdzono tytuły: Czartoryskich (1785 r., tytuł kniazia Wielkiego Księstwa Litewskiego), Jabłonowskich (1820 r., potwierdzenie tytułu z 1744 r.), Lubomirskich (1786 r., potwierdzenie tytułu z 1647 r.), Radziwiłłów (tytuł z 1547 r., potwierdzony w 1569 r., w Galicji potwierdzony w 1784 r.), Sanguszków (1785 r., tytuł kniazia Wielkiego Księstwa Litewskiego), Sapiehów (tytuł z 1768 r., potwierdzony w 1840 r.); w Rosji: Czetwertyńskich (1848 r., tytuł kniazia Wielkiego Księstwa Litewskiego), Mirskich (1861 r.), Ogińskich (1868 r., tytuł kniazia Wielkiego Księstwa Litewskiego). Przykłady potwierdzeń tytułów hrabiowskich: Dunin-Borkowscy (tytuł nadany w 1547 r. przez cesarstwo rzymskie,

Królowie Prus pierwsze tytuły hrabiowskie nadali Polakom w latach 80. XVIII wieku. Pierwsze tytuły przyznane przez króla Fryderyka II otrzymali: Michał Potulicki (1780 r.) i Ignacy Poniński (1782 r.)¹⁰. Następnie król Fryderyk Wilhelm II nadał dziedziczny tytuł hrabiowski m.in. Ksaweremu Działyńskiemu¹¹. Jego następca Fryderyk Wilhelm III obdarzył dziedzicznymi tytułami hrabiowskimi kilkunastu przedstawicieli wielkopolskich rodów szlacheckich na przełomie XVIII i XIX wieku. Wśród nich byli m.in.: Łukasz Bniński i Kazimierz Raczyński, którzy otrzymali takie tytuły w 1798 r. W 1816 r. król Prus nadał kolejne tytuły Aleksandrowi, Florianowi i Józefowi Bnińskim, a w następnym roku potwierdził tytuł Józefa Mielżyńskiego¹².

Nadanie tytułu arystokratycznego było ze strony króla pruskiego próbą włączenia wybranych polskich rodów w aktywną działalność w pruskim systemie państwowym, opartym na stanie szlacheckim¹³. Od połowy XVIII wieku w polityce wewnętrznej Królestwa Pruskiego decydującą rolę odgrywała szlachta pruska i brandenburska. Jej przedstawiciele piastowali stanowiska w administracji państwowej i w armii, a najważniejsze z nich obejmowali arystokraci. Szlachta korzystała z licznych przywilejów, zagwarantowanych przez władzę, w zamian odwdzięczając się postawą wier-

potwierdzony w 1881 r.), Dębicy (tytuł nadany przez Królestwo Szwecji w 1589 r., potwierdzony w 1826 r.), Komorowscy (tytuł węgierski z 1469 r., potwierdzony w 1793 r.), Krasiccy (tytuł cesarski z 1631 r., potwierdzony w 1786 r.), Krasińscy (tytuł nadany „linii starszej” w 1775 r.), Lanckorońscy (tytuł cesarski z 1355 r., potwierdzony w 1783 r.), Miączyńscy (tytuł cesarski z 1683 r., potwierdzony w 1803 r.), Tarnowscy (tytuł cesarski z 1547 r., potwierdzony w 1785 r.), Wielopolscy (tytuł cesarski z 1656 r., potwierdzony w 1788 r., od 1729 r. Wielopolscy z linii pińczowskiej posługiwali się również papieskim tytułem margrabiów na Mirowie, przejętym po Gonzaga-Myszkowskich), Zamoyscy (tytuł II gałęzi rodu przyznany w 1778 r.) w Rosji, Chodkiewicz (tytuł nadany w 1568 r., potwierdzony w 1819 r.), Branicy herbu Korczak (w 1839 r. uznano tytuł bez przedstawienia dokumentów), Krasińscy – linia młodsza herbu Ślepowron (potwierdzenie tytułu nadanego przez Napoleona w latach 1819, 1837, 1847). Por. DUNIN-BORKOWSKI 1908, s. 2–3, 172–187; ZIELIŃSKA 1997, s. 117; LEN-CZEWSKI 1995–1996, s. 85–222.

¹⁰ Por. DUNIN-BORKOWSKI 1908, s. 172–187.

¹¹ Ibidem. Następnie tytuły hrabiowskie otrzymali: w 1786 r. Grudzińscy, w 1787 r. tytuły dostali Gurowscy, Skórzewscy, Grabowscy-Goetzendorf.

¹² MOLIK 1999b, s. 26, 31. Por. również DUNIN-BORKOWSKI 1908. Od końca XVIII wieku do połowy XIX wieku królowie pruscy nadali tytuły hrabiowskie następującym rodом polskim: Czapskim (1804 r.), Dąbskim (1826 r.), Grabowskim (lata 1816, 1836, 1840), Husarzewskim (1814 r.), Krasińskim (lata 1798, 1806), Kręskim (1843 r.), Kwileckim (1816 r.), Łubieńskim (1798 r.), Mycielskim (1822 r.), Ostrowskim (1798 r.), Potworowskim (1816 r.), Sołknickim (1817 r.), Szembekom (1816 r.), Szolterskim (1798 r.), Wołowiczom (1798 r.), Radolińskim (1836 r.), Żółtowskim (1840 r.). W 1798 r. król Prus nadał również tytuł księżęcy rodzinie Druckich-Lubeckich.

¹³ SZULTKA 2010. Por. również historyczny zarys wzrostu znaczenia szlachty w Prusach, w: MELTON 2007.

ności¹⁴. Po III rozbiórze Polski, król Prus starał się, obdarowując tytułami arystokratycznymi wybranych polskich szlachciców, zbudować zaplecze dla swoich rządów w Wielkopolsce i uzyskać dla nich ważne poparcie. Wskazuje na to również liczba nadań. Do połowy XIX wieku przyznano kilkanaście tytułów arystokratycznych polskim rodom, w drugiej połowie stulecia zdarzyło się to kilka razy¹⁵.

Wybór Fryderyka Wilhelma III padł na wyróżniające się jeszcze w przedrozbiorowej Wielkopolsce rodziny szlacheckie. Druga połowa XVIII wieku przyniosła bowiem zmiany na lokalnej arenie znaczących rodów. W ciągu XVIII wieku wymarły bądź straciły na znaczeniu takie rodziny, jak Czarnkowscy, Radomiccy, Opalińscy, Leszczyńscy. W drugiej połowie XVIII wieku z kolei wzbogacili się przedstawiciele dotychczasowej średniozamożnej szlachty¹⁶, m.in.: Bnińscy, Mielżyńscy, Działyńscy (pochodzący z ziemi dobrzyńskiej) i Raczyńscy (pochodzący z ziemi wieluńskiej).

W każdym z tych rodów wyróżniał się przedstawiciel, żyjący w drugiej połowie XVIII wieku i ambitnie dążący do najwyższych tytułów i stanowisk państwowych, co gwarantowało jego następcom dostęp do przodującego w Wielkopolsce grona szlachciców. Dążenie do urzędów państwowych, również tych nieprzynoszących dochodów, a jedynie tytuł urzędniczy, było charakterystyczną cechą przedrozbiorowej szlachty i magnaterii polskiej. Wobec braku systemu i hierarchii tytulatury szlacheckiej, jak wskazuje T. Zielińska, tytuły urzędnicze gwarantowały prestiż i spełniały w Polsce rolę, jaką w innych krajach pełnił system tytułów rodowych¹⁷. Toteż po utracie niepodległości rządy państw zaborczych, nadając tytuły rodowe, wybierały te polskie

¹⁴ Do głównych przywilejów stanu szlacheckiego w Prusach należały: monopol oficerski, gwarancje pierwszeństwa i uprzywilejowanie w służbie państwowej, monopol posiadania dóbr rycerskich, niemal nieograniczona władza w swych dobrach ziemskich. Por. SZULTKA 2010, s. 601. Sytuacja polskiej szlachty pod rządami pruskimi różniła się nieco od szlachty pruskiej. Oficjalnie do 1830 r. gwarantowano Polakom takie same prawa, jak szlachcie pruskiej. Szlachta polska również miała monopol na obrót ziemią. W pierwszej połowie XIX wieku polscy właściciele dóbr ziemskich przeważali w sejmie prowincjonalnym i sejmikach powiatowych. Do 1830 r. również administracja powiatowa opanowana była przez szlachciców polskich. Dostępnym był również sąd państwowy w Wielkopolsce. Po zaostrzeniu polityki państwa pruskiego wobec polskiej szlachty na skutek powstania listopadowego udział Polaków w samorządzie prowincjonalnym oraz administracji lokalnej znacznie zmalał. Por. KUCHARCZYK 2010; KOZŁOWSKI J. 2000, s. 11–18, 25–58; BUZEK 1909, s. 47–51.

¹⁵ W połowie XIX wieku tytuły hrabiowskie otrzymali: Czarnecy (lata 1854, 1857), Dąbscy (1855 r.), Taczanowscy (1857 r.), Węsierscy (1860 r.), Czapski (1869 r.). W kolejnych latach przyznano jedynie książęcy tytuł Radolińskim (1888 r.) i hrabiowski Korzbok-Łąckim (1893 r.). Por. również DUNIN-BORKOWSKI 1908, s. 2–3, 172–187.

¹⁶ MOLIŃSKI 1999b, s. 67.

¹⁷ ZIELIŃSKA 1997, s. 16.

rody, których przedstawiciele pełnili wysokie funkcje urzędnicze¹⁸. Aby wskazać, co kierowało królem Prus przy wyborze polskich rodów, pokrótce scharakteryzuję dokonania i stanowiska, jakie zajmowali przodkowie kolekcjonerów.

Ksawery Działyński (1756–1819), dziadek Jana, został senatorem Rzeczypospolitej, popierał politykę Stanisława Augusta Poniatowskiego, a w 1783 r. otrzymał Order Świętego Stanisława i Order Orła Białego¹⁹. Jednak w 1786 r. pospieszył do Królewca na koronację nowego króla Prus i jako właściciel dóbr na Kujawach złożył mu hołd. Uzyskał wówczas, oprócz tytułu hrabiowskiego, tytuł szambelana dworu królewskiego²⁰. Konstanty Bniński (1730–1810), dziadek Ignacego Bnińskiego, również blisko związany ze stronnictwem ostatniego króla Polski, był w czasach Rzeczypospolitej kasztelanem elbląskim, chełmińskim, marszałkiem Trybunału Koronnego, a za zasługi uhonorowano go Orderem Świętego Stanisława i Orderem Orła Białego²¹. Maciej Mielżyński (1733–1793), dziadek Seweryna, piastował urząd starosty radziejowskiego, podkomorzego wschowskiego i wałeckiego, był też pułkownikiem wojsk koronnych²². Kazimierz Raczyński (1739–1824), przodek Edwarda Aleksandra, stronnik króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, od 1778 r. zajmował starostwo generalne Wielkopolski i należał też do Rady Nieustającej. W 1783 r. objął jedną z najważniejszych funkcji państwowych w Rzeczypospolitej – marszałka nadwornego koronnego²³.

¹⁸ W Austrii nadanie tytułu regulował patent o Stanach Krajowych, wydany przez Marię Teresę w 1775 r. W paragrafie 2. tego aktu wyraźnie wskazano, że o tytuł arystokratyczny może ubiegać się szlachta zajmująca (bądź której przodkowie zajmowali) urzędy koronne, urzędy wojewodów, palatynów, kasztelanów oraz starostów generalnych. Por. GÓRZYŃSKI 2009, s. 25. W Rosji i w Prusach nadanie tytułu wynikało wyłącznie z woli i decyzji panującego, niemniej jednak ich wybory dowodziły, że kierowali się również zasadą przyznawania tytułów tym rodom, których przedstawiciele piastowali wysokie urzędy w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej.

¹⁹ DWORZACZEK 2006, s. 34; SERWAŃSKI 2011.

²⁰ Oprócz tytułu hrabiowskiego, Ksawery Działyński uzyskał wówczas również tytuł szambelana dworu królewskiego.

²¹ WĘDZKI 2004, s. 201–202.

²² SKORACZEWSKI 1910, s. 351–352.

²³ MOLIŃSKI 1999a, s. 16–18. Do tej grupy możemy również zaliczyć księcia Aleksandra Sułkowskiego (1695–1762), twórcę fortuny książąt Sułkowskich (ZIELIŃSKA 1977a, s. 136–137) i jego syna Augusta Kazimierza Sułkowskiego (1729–1786), pierwszego marszałka Rady Nieustającej i wiceprzewodniczącego Komisji Edukacyjnej (DROZDOWSKI 1999), który uzyskał cesarski tytuł książęcy już w 1754 r., a także Franciszka hr. Skórzewskiego (1716–1773), generała lejtnanta wojsk koronnych, blisko związanego z dworem króla Prus (NOWICKI 1998, s. 9–30; 2002, s. 17–42); Franciszka Antoniego Kwileckiego (1725–1794), starostę wschowskiego, marszałka Trybunału Koronnego, kasztelana kaliskiego (KWILECKI 2010, s. 132), Józefa Mycielskiego (1733–1789), starostę konińskiego, wojewodę inowrocławskiego (KWILECKI 2004, s. 468–470).

Jak wynika z powyższego, postacie te odegrały ważną rolę w historii swoich rodów. Przede wszystkim miały aspiracje wejścia do najwyższych kręgów politycznych przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, zdobycia wysokich urzędów państwowych oraz zbudowania fortun, które miały zapewnić środki przyszłym pokoleniom ich rodzin. Krótko mówiąc, miały więc aspiracje dostąpienia do kręgu polskiej magnaterii. Ich postawa wyznaczyła następcom wysoką pozycję w Wielkopolsce, choć historia pozbawiła ich możliwości kariery i dostępu do najważniejszych polskich tytułów urzędniczych. Przyjęcie tytułu arystokratycznego stanowiło potwierdzenie pozycji i wypełnienie ambicji przodków.

Utrata niepodległości Rzeczypospolitej nie tylko uniemożliwiła arystokracjom karierę w jej aparacie państwowym, ale była również jednym z dwóch czynników wpływających na sytuację życiową polskich arystokratów w XIX wieku. Drugą okolicznością okazało się przekształcenie mentalności całej arystokracji europejskiej w XIX wieku na skutek rewolucji francuskiej²⁴. Zamknięta dotąd grupa społeczna, jaką stanowiła arystokracja europejska, zaczęła ulegać zmianom, związanym z rewolucją przemysłową i przemianami ustrojowymi w państwach europejskich. W kolejnych podrozdziałach przedstawiam sytuację życiową i światopogląd arystokratów polskich w Wielkopolsce, mając na uwadze te dwa czynniki.

1.3. Majątki i sytuacja finansowa arystokratów w Wielkopolsce

Podstawowym źródłem dochodu arystokracji europejskiej od stuleci była ziemia, także w XIX wieku arystokracja nadal czerpała większość swoich

²⁴ Sytuacja arystokratów w poszczególnych państwach różniła się od siebie, ale można ogólnikowo spostrzec, że zależała od sytuacji politycznej (co skutkowało możliwością bądź niemożliwością udziału arystokratów w życiu publicznym) oraz od sytuacji gospodarczej (a więc możliwości bądź niechęci przedstawienia się arystokratów na nowy sposób bogacenia, związany z gospodarką kapitalistyczną). Pod względem społecznym, arystokracja utrzymała swój wysoki status w społeczeństwie, zachowując dystans i odseparowanie od innych jego przedstawicieli (PLATT 2001; SCOTT 2007). Na temat zmian w mentalności arystokracji francuskiej w czasie i po okresie rewolucji francuskiej por. zbiór tekstów w: BOURDIN 2010. Zob. także książkę, w której autor porównuje arystokrację Niemiec, Anglii i Rosji w XIX wieku: LIEVEN 1992. Na temat arystokracji we Francji por.: BARTHELEMY 1859; BARTILLAT 1988, 1991; DAUMARD 1988; TUDESQ 1988; POSTEL-VINAY 1988; PLESSIS 1988; PINAUD 1988; SERMAN 1988. Na temat arystokracji w Niemczech zob.: DIPPER 1988; WEBER 1988. Na temat arystokracji w monarchii Habsburgów zob.: VOCELKA 1988; HORN MELTON 2007; EVANS 2007; KRUEGER 2008. Na temat arystokracji angielskiej zob.: THOMPSON 1988; BECKETT 1986, 1988; CANNADINE 1994. Na temat arystokracji we Włoszech zob.: COPPINI 1988; DEROSAS 1988; ROMANO 1988; RUMI 1988; CARDOZA 1988.

dochodów z posiadłości ziemskich²⁵. Wraz z XIX-wiecznym rozwojem przemysłu właściciele majątków w całej Europie stanęli przed koniecznością dokonywania w nich zmian i wprowadzania nowoczesnych metod rolnictwa²⁶. Pod tym względem arystokracja w Wielkopolsce raczej nadążała za nowymi wymogami i wymaganiami rynku²⁷. Co prawda, stan majątkowy niektórych rodzin przejściowo komplikował się, najpierw na skutek popowstaniowych konfiskat majątkowych, a potem z powodu reformy uwłaszczeniowej²⁸, ale większość z nich po krótszym lub dłuższym upływie czasu potrafiła poradzić sobie z nową sytuacją. Oprócz ziemi, arystokraci czerpali również znaczne zyski ze sprzedaży drewna z własnych lasów.

Do polskich właścicieli największych wielkopolskich majątków w drugiej połowie XIX wieku należeli: Atanazy hr. Raczyński (14 982 ha), Ferdynand ks. Radziwiłł (14 397 ha), Stanisław hr. Bniński z Biezdrowa (9654 ha), Józef hr. Mielżyński z Iwna (8859 ha), Teodor hr. Mycielski (8639 ha), Leon hr. Skórzewski z Lubostronia (8101 ha), August Antoni ks. Sułkowski (7697 ha), Leon hr. Mielżyński z Pawłowic (7125 ha)²⁹.

W tym samym czasie znaczne majątki ziemskie w Wielkopolsce posiadali również arystokraci niemieccy. Należał do nich przede wszystkim książę Maksymilian Karol von Thurn und Taxis, którego klucz krotoszyński (tzw. Księstwo Krotoszyńskie) liczył 24 065 ha³⁰. Na kolejnych miejscach plasowali się: hr. Adelbert von der Schulenburg (12 709 ha), hr. Wilhelm von Hochberg (10 161 ha), ks. Kalikst Biron von Curland (8802 ha), hr. Maria Eugenia von Moltke (5627 ha), ks. Henryk Reuss XIII (6370 ha), ks. Ernst von Sachsen-Altenburg (5627 ha), hr. Otto zu Stolberg-Wenigerode (4151 ha)³¹.

²⁵ Por. MILLER 1993, s. 11–19. Na temat przywiązania arystokratów angielskich do ziemi i posiadłości na wsi por. GIROUARD 1985, s. 22–27.

²⁶ Por. DAUMARD 1988, s. 92–93; BECKETT 1986, s. 43–90, 178–183.

²⁷ Por. KOWAL 1993; MOLIK 1999b, s. 60; MOLIK 2004.

²⁸ Por. ZIELIŃSKA 1997, s. 24.

²⁹ Podane wyliczenia opierają się na opracowaniu: WYKAZ 1872. A. Mężyński, opisując sytuację finansową Działyńskich, wskazał, że należy je traktować szacunkowo, gdyż przynajmniej w stosunku do Kórnik wyliczenia administratorów nieznacznie się różniły (MĘŻYŃSKI 1987, s. 66). Zaznaczam również, że podaję tutaj własność ziemską wybranych rodów jedynie na terenie Wielkopolski, tymczasem część z nich posiadała również majątki pod innymi zaborami. Por. również TRZECIAKOWSKI 1960, s. 9–10.

³⁰ Na podstawie ustaleń po kongresie wiedeńskim między królem Prus a domem książęcym von Thurn und Taxis na Ratyzbonie, książęta z tego rodu utracili monopol pocztowy na prawym brzegu Renu. W ramach rekompensaty król Fryderyk Wilhelm III odstąpił im jako dziedziczne lenno Księstwo Krotoszyńskie (domeny krotoszyńska, odolanowska, rozdrażewska i orpi-szewska). Por. HADRYCH 1996, s. 178.

³¹ Na podstawie: WYKAZ 1872; HARNIER 1971, s. 69–70. Por. również KOZŁOWSKI 1976, s. 15–30.

Właściciele opisanych w niniejszym opracowaniu kolekcji byli posiadaczami średniej wielkości majątków. W 1872 r. hr. Jan Działyński miał 7236 ha ziemi, w tym 3584 ha lasów³² (nie licząc Gołuchowa³³, który jeszcze co prawda w tym roku oficjalnie należał do Działyńskiego, ale *de facto* przeszedł już we władanie jego żony). Ignacy Bniński posiadał majątek o powierzchni 7581 ha (w tym około 1,3 tys. ha zajmowały lasy)³⁴. Edward Aleksander hr. Raczyński był właścicielem 6355 ha (w tym 1412 ha lasów)³⁵. Do hrabiostwa Mielżyńskich należało 5141 ha (w tym 2063 ha lasów)³⁶. Izabella z Czartoryskich Działyńska przed objęciem Gołuchowa posiadała w Wielkopolsce dwa majątki – Konojad i Sapienko – o powierzchni 1230 ha ziemi³⁷.

Nowe możliwości inwestowania pieniędzy, jakie przyniosło XIX stulecie (giełda, akcje przedsiębiorstw, udział w kompaniach kolejowych), arystokracja przyjmowała bardzo ostrożnie³⁸, a wręcz niechętnie³⁹. W drugiej połowie tego wieku coraz częściej pojawiają się jednak próby inwestowania funduszy w nowe możliwości bogacenia. Początkowo były one bardzo często związane z kapitałem państwowym (spółki i państwowe kompanie kolejowe), który arystokraci traktowali jako gwarancję bezpieczeństwa finansowego przedsię-

³² WYKAZ 1872, s. 111, 137, 143, 147, 149. Były to: Kórnik, Januszewo, Kijewo, Zimino.

³³ Majątek gołuchowski na podstawie ww. spisu zajmował 826,66 ha.

³⁴ WYKAZ 1872, s. 161. W 1884 r. dobra Ignacego Bnińskiego liczyły 6206 ha. Por. KWI-LECKI 2004, s. 314.

³⁵ WYKAZ 1872, s. 27, 135, 137. Były to: Jeżewo, Rogalin, Psarskie, Wojnowice.

³⁶ W tym Miłosław i Kembłowo Seweryna Mielżyńskiego i zapisany na jego żonę, Franciszkę Mielżyńską, folwark Chrustowo, WYKAZ 1872, s. 177.

³⁷ WYKAZ 1872, s. 73, 75. Izabella Czartoryska wносиła w posagu 600 tys. franków (ok. 170 tys. talarów), połowę w akcjach Banku Francuskiego; za pozostałą sumę kupiono majątki Konojad i Sapienko w Wielkopolsce.

³⁸ Niektórzy badacze wskazują, że przed rewolucją przemysłową arystokraci odgrywali znaczącą rolę w przemyśle w Anglii (tkactwo), Francji (finansowanie manufaktur w różnych gałęziach przemysłu) i Niemczech (przemysł metalurgiczny). Zaś w początkach XIX wieku arystokracja w mniejszym stopniu interesowała się zmianami w gospodarce. Por. LIEVEN 1992, s. 119–133. Jedynie w Anglii można było na początku XIX wieku zaobserwować inwestycje arystokratów w kopalnie i produkcję żelaza. Por. BECKETT 1986, s. 236–237.

³⁹ J. Działyński z oburzeniem obserwował, jak jego małżonka, wzorem swojej babki Anny Sapiężyny, poszerza swój majątek, grając na giełdzie. Por. Listy J. Działyńskiego do Józefa Ruszejki, BK 07449, k. 158–164. Ironicznie również komentował postawę księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, który „na dowód jej [księżniczki Izabelli] wielkiego praktycznego rozumu opowiada, iż sama daje instrukcje agentom wekslowym na bursie i najszczęśliwiej gra w papiery! To zaprawdę nie do pojęcia, chybaby Jenerał [Władysław Zamoyski] zmyślał [...]” (list J. Działyńskiego do J. Klaczki z 30 grudnia 1856 r., BK 07356, k. 453). Finanse książąt Czartoryskich w Paryżu i odważne decyzje o zakupie akcji i grze na giełdzie, podejmowane przez Annę Sapiężynę, opisuje J. Pezda. Por. PEZDA 2003, s. 70–92.

wzięcia⁴⁰. Wielkopolska specyfika – krzewienie ideałów „pracy u podstaw”, prowadziła miejscowych arystokratów do czynnego angażowania się, zakładania i przewodniczenia nowym jednostkom gospodarczym, których celem było zaktywizowanie ludności zamieszkującej prowincję poznańską⁴¹. Nazwiska arystokratów odnajdziemy wśród udziałowców Ziemstwa Kredytowego⁴², Bazaru⁴³, pierwszych banków akcyjnych: banku Tellus⁴⁴ i Banku Rolniczo-Przemysłowego Kwilecki, Potocki i Sp.⁴⁵

Szczegółowe zrekonstruowanie dochodów poszczególnych arystokratów w Wielkopolsce nie jest możliwe. Na podstawie dostępnych źródeł można jedynie w przybliżeniu ocenić ich sytuację finansową.

W połowie XIX wieku czołówka arystokratów z najwyższym rocznym dochodem prezentowała się następująco: hr. Atanazy Raczyński (30 tys. talarów), hr. Tytus Działyński (28 tys. talarów), książę August Antoni Sułkowski (25 tys. talarów), książę Antoni Radziwiłł (25 tys. talarów), następnie hrabowie: Ignacy Bniński, Leon Mielżyński, Teodor Mycielski, Leon Skórzewski – po 20 tys. talarów⁴⁶.

Małżonkowie Działyńscy mieli zakontraktowaną w intercyzie odrębność majątkową⁴⁷. Zgodnie z danymi z umowy przedślubnej, roczny dochód Izabelli w 1857 r. wynosił 5 tys. talarów, a Jana 2,5 tys. talarów⁴⁸. Zne są wartości majątków Działyńskich po ich śmierci. Po śmierci Izabelli hr. Działyńskiej wartość jej majątku ustalono u notariusza na dzień 22 maja 1900 r. na 5 015 503 marek niemieckich (1 671 834 dawnych talarów pruskich)⁴⁹,

⁴⁰ Przede wszystkim we Francji, por. DAUMARD 1988, s. 93; PINAUD 1988, s. 393. W pierwszej połowie XIX wieku wśród arystokracji francuskiej panowało przekonanie, że nie przystoi jej angażowanie się w nowe kapitalistyczne przedsiębiorstwa. Daumard podaje przykład: kiedy gen. de Ségur zdecydował się pokierować kompanią kolejową Orleanów, wybuchł mały skandal, a arystokraci zarzucili mu przyjęcie stanowiska nieodpowiadającego jego urodzeniu.

⁴¹ Por. TRZECIAKOWSKI 1999.

⁴² Por. TRZECIAKOWSKI 1973, s. 75–79.

⁴³ Założycielami Bazaru byli m.in. Maciej Mielżyński, Potworowscy, Adolf Bniński, Por. SKAŁKOWSKI 1938, s. 1–2.

⁴⁴ USTAWA 1863.

⁴⁵ BITTNER-NOWAK, 1997, s. 24–25.

⁴⁶ MOLIK 1980.

⁴⁷ Por. MEŻYŃSKI 1987, s. 53.

⁴⁸ Po objęciu spadku po ojcu w 1861 r., Jan osiągał 10 tys. talarów rocznego dochodu, ale sumę tę obciążały jeszcze zobowiązania wobec matki.

⁴⁹ W 1873 r. talary pruskie zastąpiono ujednoliconą w całym cesarstwie marką. W niniejszym rozdziale przyjęto zasadę podawania wartości marki w stosunku do talara po takim kursie, jaki zachował się w źródłach (a więc w takim, jakim obliczali go sami arystokraci bądź ich prawnicy). W przypadku braku przeliczeń źródłowych na podstawie danych z: SŁOWNIK GEOGRAFICZNY 1880, s. 17.

z czego na 728 101 marek (242 700 talarów) oszacowano kolekcje dzieł sztuki i wyposażenie zamku w Gołuchowie. Do hrabiny należał ponadto Hôtel Lambert i majątek w akcjach i obligacjach⁵⁰. Po śmierci Jana Działyńskiego podliczono wartość jego majątku. Dochód roczny oszacowano na 109 tys. marek (ok. 36 tys. talarów), natomiast wartość długów i zobowiązań wynosiła rocznie 86 450 marek (28,8 tys. talarów)⁵¹.

Dochód z majątku miłosławskiego w latach 1839/1840 i 1840/1841 wyniósł odpowiednio 5 tys. i 5,4 tys. talarów, przy czym sumy te jeszcze wówczas dzielono między dwóch braci: Ignacego i Seweryna⁵². Ten ostatni uzyskał całkowitą własność majątku w 1843 r., na mocy umowy z pełnomocnikiem brata za sumę 88 250 talarów. Po śmierci hrabiostwa Mielżyńskich ich aktywa majątkowe oszacowano na 1 821 000 marek (ok. 607 tys. talarów), długi i zobowiązania wynosiły 1 686 417 marek (ok. 562 150 talarów)⁵³.

Zachowało się niewiele danych na temat sytuacji finansowej hrabiostwa Bnińskich. W literaturze utrwaliła się informacja, że Ignacy Bniński wyłożył w 1873 r. bajońską sumę 800 tys. talarów, pokrywając koszty bankructwa banku Tellus, którego był współudziałowcem⁵⁴. Sytuacja finansowa I. Bnińskiego musiała być jednak całkiem dobra, skoro był on w stanie ponieść ciężar tak dużej spłaty, a także: rok przed bankructwem Tellusa kupić majątek Dąbki, wybudować tam obszerny dwór, a w dziesięć lat po bankructwie rozpocząć przebudowę pałacu w Samostrzelu, przy którym założono wówczas piękny ogród i park. Szybkie podźwignięcie się z bankructwa Tellusa tłumaczy się w zachowanej literaturze z epoki różnorodnie: pomocą finansową rodziny i innych rodzin ziemiańskich, wspomnianą już pomocą kanclerza Ottona von Bismarcka, zaciągnięciem znacznych pożyczek, oszczędnością i mozolną pracą rodziny Bnińskich. Dodać do tego należy umiejętne gospodarowanie majątkiem rolnym poprzez dopasowanie się do wymogów rynku⁵⁵, inwestycje w przemysł rolniczy⁵⁶ oraz sprzedaż drewna⁵⁷.

⁵⁰ Materiały dotyczące spadku po Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu, sygn. BPP 845.

⁵¹ Por. Akta pogrzebowe po śmierci Jana Działyńskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 850.

⁵² SKORACZEWSKI 1910, s. 375.

⁵³ Por. Materiały dotyczące działalności Karola Mielżyńskiego (młodszego brata Józefa Mielżyńskiego, bezpośredniego spadkobiercy Seweryna i Franciszki Mielżyńskich) z lat 1871–1900, Dział Rękopisów BRacz, sygn. 2919.

⁵⁴ WĘDZKI 2004, s. 206. Szczegółowo historię banku Tellus opisuje: KARWOWSKI 1919, s. 260–263. Historię Tellusa przypomniał: MACYRA 1997.

⁵⁵ Jak wskazuje W. Molik, do lat 70. bardzo opłacalne było w Wielkopolsce owczarstwo. Kiedy ceny na wełnę gwałtownie zaczęły spadać, na skutek sprowadzania do Europy taniej wełny australijskiej, właściciele gospodarstw przerzucili się na chów bydła (MOLIK 1999b, s. 49; por. również KOWAL 1993). Z braku archiwum majątku Bnińskich, można oprzeć się na źród-

W dużym uproszczeniu można więc założyć, że sytuacja majątkowa kolekcjonerów prezentowała się różnie. Na podstawie wskazanych dokumentów spadkowych przypuszczalnie bardzo wysokie dochody osiągała Izabella z Czartoryskich hr. Działyńska. Większość jej funduszy ulokowano we Francji i dopiero wraz z objęciem Gołuchowa hrabina zainteresowała się majątkiem ziemskim⁵⁸. Ignacy hr. Bniński opierał swoją fortunę na dochodach ze znacznej posiadłości ziemskiej, choć jak wspomniano wyżej, próbował również inwestować fundusze w działalność banku.

Wydaje się, że mniej więcej na tym samym poziomie prezentowały się dochody właścicieli Rogalina, Kórnika i Miłosławia. Edward Aleksander hr. Raczyński doprowadził co prawda w latach swojej młodości rodzinny majątek na skraj bankructwa, ale po ślubie z Różą z Potockich, a zwłaszcza dzięki pomocy rodziny żony, jego sytuacja finansowa polepszyła się⁵⁹. Póź-

dlach prasowych. Na podstawie ogłoszeń w prasie lokalnej, daje się zaobserwować, że właściciel Samostrzela podążał za tymi zmianami. Ogłoszenia dominium Samostrzel z lat 1865–1867 dotyczą sprzedaży owiec („Nadwiślanin” z 21 czerwca 1865 r., „Gazeta Toruńska” z 19 maja 1867 r.), z lat 70. sprzedaży bydła („Gazeta Toruńska” z 26 września 1875 r.). Reprodukcie ogłoszeń zamieścił w swojej książce: KUFFEL 2012, s. 227–237.

⁵⁶ W majątku Samostrzel znajdowały się: gorzelnia (założona w latach 50. XIX wieku), suszarnia ziemniaków, tartak, udziały w cukrowni w Wałczu. Dobra wchodzące w skład dominium Samostrzel połączone były kolejką. Informacje na podstawie: ogłoszeń („Gazeta Toruńska” z 12 stycznia 1902 r.), FIEDLER 1923, s. 88, 92, 95.

⁵⁷ Mogę jedynie spekulować, że ogromny wzrost inwestycji w koleje w latach 70. XIX wieku w Niemczech i popyt na drewno wykorzystywane w podkładach kolejowych mógł również stać się jednym ze źródeł dochodów w Samostrzelu (por. CZAPLIŃSKI, GALOS, KORTA 1990, s. 540–551, rozdz. „Stosunki gospodarcze w Rzeszy bismarckowskiej”). Pamiętać również należy, że arystokraci bardzo często uciekali się do sprzedaży znacznej ilości drewna ze swoich lasów, gdy potrzebowali dużych środków finansowych. Nie wiadomo, czy zrobił tak Ignacy Bniński dla poratowania swoich finansów. Podkreślić jednak należy, że Bniński posiadał tartak (jako jeden z niewielu arystokratów w Wielkopolsce obok Skórzewskich w Czarniejewie i Lubostroniu, Raczyńskich w Obrzycku, Mielżyńskich w Iwnie, Radziwiłłów w Antoninie) i oprócz sprzedaży surowego drewna, czerpał również zyski ze sprzedaży tego surowca, poddanego wstępnej obróbce.

⁵⁸ Majątek gołuchowski przez większość czasu nie przynosił czystego dochodu właścicielce. W podsumowaniu za 1896 r. wyliczono: „rozchód 118 750 marek, dochód 85 800 marek, deficyt 32 950 marek”; za rok 1897: „dochód 128 685 marek, rozchód 104 923 marek”. Por. BPP Gołuchów. Rozliczenia, BPP 934.

⁵⁹ Jak wspominał syn kolekcjonera, Edward Bernard: „Z pomocą pośpieszyła mu ciotka, późniejsza teściowa Adamowa Potocka [...] zaapelowała do swoich braci bardzo zamożnych Branickich, zebrała u nich kwotę potrzebną dla zaspokojenia najpilniejszych potrzeb i z tą odsieczą wyprawiła do Rogalina swego syna Artura [Potockiego z Krzeszowic]”, RACZYŃSKI 2003, s. 182. Róża z Potockich wniosła w posagu 250 tys. guldenów (167 tys. talarów). Od śmierci pierwszego męża Władysława Krasieńskiego dysponowała również dożywotnią rentą w wysokości 10 tys. rubli (ok. 32,4 tys. talarów). Por. RACZYŃSKI 1969, s. 154. Dla zaspokojenia swojej pasji kolekcjonerskiej Edward Aleksander Raczyński „obywał się bez dostatków tak

niej Raczyński brał również pożyczki pod hipotekę majątku rogańskiego. W 1893 r. pożyczył w ten sposób 50 tys. marek, a w 1920 r. zadłużył się w Poznańskim Towarzystwie Kredytowym na kwotę 343,5 tys. marek polskich⁶⁰. Pożyczki ojca spłacił w końcu jego syn Roger.

Jan hr. Działyński nadszarpnął zdecydowanie swoje dochody w ostatnich latach życia wydatkami związanymi z edytorstwem i poszerzaniem Biblioteki Kórnickiej. Pożyczał wówczas pieniądze od żony i od matki. Zaciągał również pożyczki w bankach i Nowym Ziemstwie Kredytowym. W 1875 r. stan zadłużenia jego majątków w Ziemstwie wynosił 164,6 tys. talarów, a w chwili śmierci hrabiego stan całego zadłużenia wykazywał sumę 249 401 talarów⁶¹.

Seweryn hr. Mielżyński poniósł duże wydatki w latach 1870–1873. Wiązały się one z przebudową pałacu w Miłosławiu (dobudowanie skrzydła galerii), zakupem kolekcji barona Rastawieckiego⁶² i kamienicy w Poznaniu na siedzibę TPN. Te znaczne wydatki możliwe były dzięki spieniężeniu majątku żony w Prusach Zachodnich (Wabcz)⁶³.

Z powyższych danych wynika, że większe niż poczynione wydatki na dzieła sztuki i zakupy kolekcjonerskie wykraczały poza możliwości finansowe przynajmniej części wielkopolskich arystokratów. W takich sytuacjach najczęściej zaciągali oni pożyczki pod hipotekę bądź sprzedawali część swoich włości. Duże inwestycje nierzadko finansowali, sprzedając znaczną ilość drewna ze swoich lasów⁶⁴.

1.4. Styl życia, obyczaje i ideały arystokratów

Arystokracja najwyżej ceniła takie wartości, jak: nazwisko, kult przodków i gloryfikacja pamięci o rodzinie, honor, wierność w poczuciu przynależności

drogich naonczas naszym ziemianom: strzelb zagranicznych, pięknych koni i zaprzęgów, a później samochodów”, cyt. za: RACZYŃSKI 2003, s. 201.

⁶⁰ Por. Dokumenty majątkowe Edwarda, Róży i Rogera Raczyńskich, BRacz, rkps. 2668, k. 1–2, 8–15, 22, 24, 26.

⁶¹ Szczegółowo kolejne pożyczki zaciągane przez Jana Działyńskiego opisuje jego biograf, MĘŻYŃSKI 1987, s. 293–294.

⁶² W zamian za nabycie kolekcji, Mielżyński zobowiązał się wypłacać baronowi Rastawieckiemu do śmierci 3 tys. rubli rocznie (co stanowiło w przybliżeniu 3240 talarów), a następnie jego żonie 1 tys. rubli (1079 talarów).

⁶³ Franciszka Mielżyńska posiadała dwa majątki w Prusach Zachodnich – Wabcz i Ryńsk. W swoim testamencie rozporządzała majątkiem Ryńsk, a więc najprawdopodobniej Mielżyńscy sprzedali dobra Wabcz. Por. Testament Franciszki z Wilkszyckich Mielżyńskiej, BRacz, sygn. 4137.

⁶⁴ F. Skoraczewski na temat przebudowy pałacu w Miłosławiu w latach 40., pisał: „Hr. Mielżyński sprzedawszy znów kawał lasu, zaczął swój gmach mieszkalny odnawiać”. SKORACZEWSKI 1910, s. 382.

do swojej grupy⁶⁵ oraz patriotyzm⁶⁶. Ten ostatni najpierw wiązał się z poddaniem władcy i pełnej szacunku i wierności postawie wobec niego, natomiast wraz z rozwojem nowoczesnego społeczeństwa w ciągu XIX wieku, a przede wszystkim reformami ustrojowymi i demokratyzacją, objawiał się poświęceniem w służbie dla kraju⁶⁷.

Na ziemiach polskich sytuacja była wyjątkowa i to nie tylko z racji utraty niepodległości. Z powodu istnienia w okresie przedrozbiorowym specyficznego tworu, jakim była Rzeczpospolita szlachecka, polska magnateria (przekształcona następnie w arystokrację) nie czuła się zobligowana do szczególnej wierności równemu jej królowi. Po utracie niepodległości sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Zamiast „służby wobec państwa”, która dla arystokracji europejskiej była oczywistą powinnością i obowiązkiem, polscy arystokraci mogli jedynie kultywować postawę wierności nieistniejącej „ojczyźnie” i „narodowi”⁶⁸. W ich imię zresztą, decydując się na walkę powstańczą, byli w stanie poświęcić własne życie. W historii każdego z interesujących nas rodów arystokratycznych i przywołanych w I części pracy biografii kolekcjonerów, zapisane zostały epizody powstańcze i czynny udział młodych przedstawicieli ich rodzin w walkach, bądź finansowe wspomaganie działalności konspiracyjnej i narodowowyzwoleńczej. Brak możliwości kariery państwowej w niepodległej ojczyźnie większość arystokratów polskich wypełniała działalnością społeczną, dobroczynną i mecenasowską. Były to aktywności, które arystokraci rozwijali w regionie, na terenie swoich majątków czy w domostwach.

Dom zajmował uprzywilejowane miejsce w życiu arystokratycznej rodziny. Domem dla arystokratów była siedziba rodowa, miejsce wyjątkowe, z założenia dziedziczone przez kolejnych następców. Miejsce, z którym wiązała się historia rodu i jego dzieje. W XIX wieku idealna siedziba rodowa składała się z odnowionego, przebudowanego bądź powiększonego zamku lub pałacu, otoczonego parkiem, z usytuowaną na jego terenie oranżerią. Coraz większą rolę odgrywało umieszczenie blisko siedziby nowoczesnych za-

⁶⁵ Przynależność ta zakładała również endogamiczny charakter małżeństw, zawieranych w obrębie grupy. Na temat małżeństw polskiej arystokracji, por. SZWARC 2004, s. 93–94.

⁶⁶ Ogólna definicja arystokracji jako grupy społecznej, por. WASSON 2006, s. 8–17.

⁶⁷ Była to cecha ogólna europejskiej arystokracji. Na temat patriotyzmu arystokracji francuskiej, por. DAUMARD 1988, s. 100–101; arystokracji angielskiej – BECKETT 1986, s. 403–467.

⁶⁸ Na temat definicji, a w zasadzie trudności ze skonstruowaniem przywołanych tu dwóch pojęć: „ojczyzna” i „naród”, por. JEDLIŃSKI 1988; WALICKI 2009, s. 183–238 (rozdz. „Naród i terytorium narodowe w misjonistycznych ideologiach polskiego romantyzmu”), 239–262 (rozdz. „Mesjanistyczne koncepcje narodu i późniejsze losy tej tradycji”); JANION 2007, s. 257–300 (rozdz. „Polonia powielona”). Por. również nowe opracowanie, oparte na teoriach XX-wiecznej humanistyki (m.in. psychoanalizy J. Lacana, studiów postkolonialnych, pismach A. Badiou): SOWA 2011, s. 351–430 (rozdz. „Pustka, którą nazwano narodem”).

budowań folwarcznych, od połowy wieku coraz częściej rozbudowywanych i ulepszanych⁶⁹. Siedziba rodowa pełniła funkcję miejsca domowego spokoju, które ozdabiano, dekorowano i rozbudowywano zgodnie z gustem i panującymi modami. Tradycyjnie również, począwszy od czasów nowożytnych, była ona miejscem przechowywania gromadzonych dzieł sztuki, książek, drogo-cennych przedmiotów.

Przebywanie w posiadłości rodowej nakładało na arystokratów również obowiązki o charakterze lokalnym. Na zachodzie Europy należała do nich aktywność w samorządzie regionalnym i udział w wyborach do władz lokalnych⁷⁰. Na ziemiach polskich, a zwłaszcza pod zaborem pruskim, możliwość działalności w regionalnych jednostkach administracji państwowej oraz w samorządzie terytorialnym była utrudniona z dwóch powodów. Po pierwsze, zgodnie z polityką prowadzoną przez władze pruskie, stanowiska w administracji państwowej w urzędach regencji w Poznaniu i w Bydgoszczy oraz w urzędach landrackich (powiatowych) zajmowali od 1830 r. wyłącznie Niemcy⁷¹. Po drugie, jednostki samorządu terytorialnego na terenie Wielkopolski ściśle podlegały władzy urzędników państwowych⁷². Najważniejsze z nich, sejmiki powiatowe, nie dość, że dysponowały niewielkimi kompeten-

⁶⁹ Por. POSTEL-VINAY 1988, s. 200–201; MUSSAT 1981, s. 99–108. Warto w tym kontekście przywołać korespondencję między małżonkami Działyńskimi, prowadzoną w latach przebudowy przez Izabellę zamku w Gołuchowie. Tyle samo uwagi, jeśli nie więcej, poświęcali oni na zagospodarowanie parku, hodowlę ptactwa, zwierząt i unowocześnianie folwarku, co na ozdabianie i upiększanie samej siedziby. Por. listy z lat 70. małżonków Działyńskich, BCz 7406 II.

⁷⁰ DAUMARD 1988, s. 92–93. W Anglii przykładowo oprócz wymienionych powyżej aktywności lokalnych, arystokraci byli również odpowiedzialni za stan dróg, a w ciągu stulecia angażowali się czynnie w rozwój regionalnego przemysłu. Por. BECKETT 1986, s. 282.

⁷¹ KOZŁOWSKI 2000, s. 35–40. Ogólne informacje na temat organizacji administracji w Wielkopolsce pod zaborem pruskim: KALLAS 1999, s. 250–256.

⁷² J. Baszkiewicz opisał funkcjonowanie samorządu pruskiego tymi słowami: „Sprawnie natomiast działał samorząd pruski, ale konstrukcję miał wielce osobliwą. Tylko powołany w okresie przedkonstytucyjnym (1808) samorząd miejski dawał organom wybieralnym (radom miejskim z wyboru ludności, magistratom z wyboru rad) rozległe kompetencje administracyjne, z wyłączeniem spraw policyjno-sądowych i z zastrzeżeniem drobiazgowego nadzoru władz rządowych. Dopiero w okresie konstytucyjnym stworzono samorządy na szczeblu gmin, powiatów, rejencji i prowincji. Przyjęto jednak zasadę, że administrację lokalną muszą sprawować urzędnicy fachowi, natomiast organy z wyboru są jedynie po to, by – na niższych szczeblach – wywierać wpływ na obsadę stanowisk szefów administracji (naczelników gmin, landratów), a także po to, by pomagać urzędnikom zawodowym oraz (w ograniczonym zakresie) by ich kontrolować. Wpływ pruskich junkrów na owe organy z wyboru i, jednocześnie, rola warstwy junkierskiej w administracji rządowej wiele ułatwiały harmonijne współdziałanie tych pierwszych z tą drugą”. BASZKIEWICZ 1998, s. 322. System ten sprawnie funkcjonował w Prusach, ale w Wielkopolsce z racji zajmowania stanowisk w administracji państwowej przede wszystkim przez Niemców, nie prowadził do harmonijnej współpracy między samorządem a administracją, a wręcz przeciwnie – był źródłem napięć.

cjami, to ich najistotniejsze decyzje musiały uzyskać zgodę regencji⁷³. Arystokraci, jako właściciele ziemscy, mieli zapewnione miejsce w sejmikach powiatowych⁷⁴, ale z moich badań w odniesieniu do pięciu rodów związanych z Wielkopolską, wynika, że bardzo rzadko z tego przywileju korzystali. Powodem ich niechęci i braku zainteresowania mogła być faktyczna słabość tych jednostek i ich podległość pruskiej administracji państwowej. Należy również pamiętać, że najpierw magnateria w epoce przedrozbiorowej, a później arystokracja w XIX wieku, były zainteresowane przede wszystkim najwyższymi i kluczowymi stanowiskami w administracji państwowej, także na szczeblu regionalnym. Jeśli pod zaborem pruskim w drugiej połowie XIX wieku zarezerwowane były one dla Niemców, polscy arystokraci, nie przejawiając chęci zajmowania stanowisk niższych, rezygnowali z kariery w tym sektorze.

Arystokraci w Wielkopolsce nie angażowali się więc w działalność samorządu terytorialnego, ale ich aktywność na polu regionalnym była bardzo widoczna. Objawiała się ona przede wszystkim w działalności dobroczynnej, wspieraniu regionalnych towarzystw naukowych i czynnym udziale w ich pracach, w fundacjach kościelnych i opiece nad parafiami. Arystokraci wielkopolscy nie szczędzili pieniędzy na wzbogacenie życia kulturalnego regionu wielkopolskiego⁷⁵. Udostępniali swoje miejskie domy na wystawy. Pałac Działyńskich był miejscem wykładów, wystaw i koncertów⁷⁶. Raczyńscy używali pomieszczenia w swoim poznańskim pałacu (będącym również siedzibą ufundowanej przez nich biblioteki publicznej) Towarzystwu Przyjaciół

⁷³ Wszystkie decyzje w sprawach podatków lokalnych (jednostki samorządu terytorialnego uzyskały prawo do ustalania tych obciążeń w 1840 r.) wymagały zgody regencji. W 1889 r. ustanowiono organy wykonawcze sejmików powiatowych (wydziały powiatowe). Ich członków jednakże powoływał Naczelnny Prezes Prowincji, a więc główny urzędnik administracji państwowej, wyznaczony przez władze centralne w Berlinie. Por. KONECZNY 1924, s. 284–294.

⁷⁴ Funkcjonowanie sejmików powiatowych regulowała ustawa z 1829 r. Sejmiki składały się z: „członków dziedzicznych stanu pierwszego; z właścicieli tzw. dóbr rycerskich w obrębie powiatu; z deputowanych miejskich wybranych po jednym z każdego miasta przez połączone do tego głosowania rady miejskie magistraty; wreszcie z trzech deputowanych od gmin wiejskich powiatu”, KONECZNY 1924, s. 285. W 1872 r. wprowadzono w Niemczech nową ordynację wyborczą do jednostek samorządu terytorialnego (w której właściciele ziemscy stracili uprzywilejowaną pozycję), jednak jej uregulowania na terenie Prowincji Poznańskiej weszły w życie dopiero w 1904 r. Por. KONECZNY 1924. Arystokraci nie byli również zainteresowani zasiadaniem w organach administracji samorządowej w Poznaniu (Radzie Muncypalnej lub na stanowisku nadburmistrza i burmistrza). Por. WIESIOŁOWSKI 2003.

⁷⁵ KWILECKI 2004, s. 102–153.

⁷⁶ M. Motty pisał o sali czerwonej w pałacu: „Sala ta była i jest niemal publiczną, ponieważ tak Działyńscy, jak niemniej terażniejszy jej właściciel pan Zamoyski zawsze jej chętnie używali, ilekroć dla jakiego publicznego przedsięwzięcia trzeba było stosownego pomieszczenia”. Cyt. za: MOTTY 1999, s. 36. Por. również SPIS WYSTAWY 1866.

Nauk⁷⁷. Seweryn Mielżyński zakupił dla tego ostatniego stowarzyszenia kamienicę⁷⁸. Arystokraci wielkopolscy czynnie wspierali działalność tej jednostki⁷⁹, jak również innych poznańskich inicjatyw kulturalnych⁸⁰. Na początku XX wieku niektórzy z nich zaangażowali się także w powstanie poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych⁸¹.

Do tego rodzaju działań lokalnych zaliczyć należy ponadto roztaczanie opieki nad artystami i wspieranie ich rozwoju artystycznego. Dzięki pomocy finansowej S. Mielżyńskiego ostatnie lata życia w godziwych warunkach przeżyli malarz poznański Fabian Sarnecki⁸² i Leon Kapliński, który znalazł schronienie i dom w Miłosławiu. Zachowana korespondencja arystokratów pełna jest prośb o finansowe wsparcie projektów kulturalnych, propozycji zakupów obiektów zabytkowych czy dzieł współczesnych, co świadczy o tym, jak silne w społeczeństwie było przekonanie o obowiązkach, nałożonych na arystokrację⁸³.

Działalność lokalna była jedną z wielu aktywności, jakie podejmowali arystokraci. Część z nich wybierała karierę w strukturach państwowych na szczeblu centralnym. Niezbędnym warunkiem do objęcia urzędu państwowego stało się w XIX wieku wykształcenie wyższe⁸⁴. Rozumieli to również arystokraci wielkopolscy, coraz częściej wysyłający swoich synów na studia. Co prawda już na początku XIX wieku młodzi arystokraci wyjeżdżali na studia za granicę, ale rzadko kiedy rezultatem ich edukacji było uzyskanie dyplomu⁸⁵. W ciągu XIX stulecia arystokraci wielkopolscy powszechnie koń-

⁷⁷ WOJTKOWSKI 1928, s. 360–363.

⁷⁸ Ibidem, s. 285. Na temat fundacji arystokracji wielkopolskiej w Poznaniu, por. również: PRACZYK 2011.

⁷⁹ Por. GĄSIOROWSKI A. 1982.

⁸⁰ Na przykład S. Mielżyński wsparł finansowo organizację szkoły modelowania i rysunku w 1865 r. przy Poznańskim Towarzystwie Politechnicznym. Por. MODERSKA 1961, s. 132.

⁸¹ Powstanie tej jednostki wymagało dużego wkładu finansowego, przeznaczonego w znacznej mierze na budowę nowego salonu przy dzisiejszym pl. Wolności. Czterech arystokratów w tym celu żyrowało pożyczkę w wysokości 30 tys. marek. Byli to Olgierd Czartoryski ze Starego Sielca, Adam Antoni Czartoryski z Dubina – Wielkiego Boru, Władysław Kościelski z Miłosławia, Franciszek Kwilecki z Dobrojewy. Por. KWILECKI 2004, s. 132.

⁸² MODERSKA 1961, s. 133.

⁸³ Por. korespondencję Jana i Tytusa Działyńskich w Bibliotece Kórnickiej PAN czy korespondencję Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej i Josephine Rousset w Bibliotece XX Czartoryskich w Krakowie. Przykładowo również korespondencję Jana Działyńskiego z Ignacym J. Kraszewskim w sprawie znalezienia nabywcy dla kolekcji sztychów pisarza, gdy ten ostatni znalazł się w niekorzystnym położeniu. Por. Korespondencja I. J. Kraszewskiego w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 6498 IV.

⁸⁴ TUDESQ 1988, s. 131. Na temat kształcenia arystokracji we Francji, por. SAINT-MARTIN 1988; LIEVEN 1992, s. 161–180.

⁸⁵ Jak pisał W. Molik: „W środowiskach tych [ziemiańskich – przyp. aut.] uważano jednak zarazem, że najlepsze przygotowanie do przyszłej działalności publicznej umożliwia dłuższy

czyli studia, na co wpływ miały również zmiany prawne w Prusach. Warunkiem objęcia jakiegokolwiek urzędu w pruskiej administracji państwowej było zdanie matury. Z tego powodu Tytus Działyński posłał w latach 40. syna do Gimnazjum Marii Magdaleny w Poznaniu⁸⁶. Podobnie czynili inni arystokraci⁸⁷, a wśród nich szczególnie wyróżniał się Ignacy hr. Bniński, odbierając staranne wykształcenie wyższe.

Zdobyte kwalifikacje umożliwiały arystokratom europejskim karierę państwową, przy czym wybierali oni pracę parlamentarną, dyplomatyczną bądź wojskową. Na ziemiach polskich sytuacja w tym względzie była różnorodna. Zmiany ustrojowe w monarchii Habsburgów i Królestwie Pruskim po Wiośnie Ludów umożliwiły Polakom udział w pracach parlamentarnych w Wiedniu⁸⁸ i Berlinie⁸⁹. Arystokraci z Wielkopolski zasiadali w sejmie pruskim od 1850 r., a od 1854 r. angażowali się w prace Koła Polskiego w Berlinie. Ich działalność parlamentarna szczególnie widoczna była w latach 80. i 90. XIX wieku, kiedy to większość z nich należała do grona posłów ugodowców w parlamencie berlińskim⁹⁰. Oprócz zasiadającego od 1854 r. w pruskiej Izbie Panów Ignacego hr. Bnińskiego, w pracach Izby Deputowanych uczestniczyli Seweryn hr. Mielżyński (kadencja 1859–1861) i Jan hr. Działyński (kadencje: 1862, 1862–1863)⁹¹. Edward Aleksander hr. Raczyński był posłem w sejmie galicyjskim (kadencja: 1889–1895).

Na ogół arystokraci byli zwolennikami ideologii konserwatywnej, która narodziła się w pierwszej połowie stulecia jako odpowiedź na rewolucję francuską i sprzeciw wobec wszelkich ruchów rewolucyjnych. Arystokraci polscy podzielali zdanie teoretyków nowej ideologii (Karola Ludwika von Hallera, Józefa de Maistre) co do utrzymania przywilejów stanowych w społeczeństwie, gwarantujących istnienie dotychczasowych podziałów społecznych⁹². Te przekonania nie raz były wystawione na próbę w obliczu XIX-wiecznych zrywów narodowowyzwoleńczych, które zawsze miały charakter wystąpień przeciwko obowiązującym prawom. Wówczas jednak nad przekonaniami

pobyt w niemieckich ośrodkach uniwersyteckich, gdzie panują warunki pozwalające na poznanie instytucji i systemu politycznego państwa zaborczego". Cyt. za: MOLIK 1989, s. 57.

⁸⁶ POTOCKI 1980, s. 25.

⁸⁷ Arystokraci wielkopolscy często wybierali dla swoich synów poznańskie Gimnazjum Marii Magdaleny. Ukończyli je: Roman Adam ks. Czartoryski (1859), Zygmunt ks. Czartoryski (1875), Franciszek hr. Kwilecki (1854), Józef hr. Mielżyński (1843), Leon Fryderyk hr. Skórzewski (1864), wielu przedstawicieli rodu hr. Żółtowskich. Por. BIAŁOŁOCKI 1995, s. 32–33, 76, 88, 118, 148–149.

⁸⁸ KALEMBKA 2001.

⁸⁹ Por. PŁYGAWKO 2011; MOLIK 1994; OKONIEWSKA 1994.

⁹⁰ TRZECIAKOWSKI 1960; TRZECIAKOWSKI 1972; ŁYSON 2012.

⁹¹ TRZECIAKOWSKI 2008, s. 483–484.

⁹² ŻYWCZYŃSKI 1996, s. 209–213.

konserwatywnymi patriotyzm brał górę w imię walki o niepodległość. Ale po 1863 r. zdecydowana większość polskiej arystokracji popierała ideologię konserwatywną, a tym samym optowała za utrzymaniem podziałów społecznych, przodującej roli szlachty w społeczeństwie oraz silnego przywiązania do religii katolickiej⁹³.

Kariera w dyplomacji, zarezerwowana tradycyjnie od wieków dla magnaterii w Polsce i arystokracji w innych państwach europejskich, w XIX wieku była celem niewielu arystokratów z Wielkopolski. Służba dyplomatyczna wiązała się z osiągnięciem wysokiej pozycji na pruskim dworze królewskim, a powołanie do niej było wyrazem zaufania, jakim władca obdarzał kandydata. Dyplomatami w służbie króla pruskiego zostawali więc tylko bardzo nieliczni polscy arystokraci, utrzymujący bliskie stosunki z domem panującym w Prusach. Prawie zawsze byli oni niechętnie traktowani przez Polaków i już w XIX wieku panowało przekonanie o tym, że ulegają bądź ulegli „zniemczeniu”. Przykładem arystokratów polskich, rozwijających karierę w dyplomacji pruskiej, byli: Atanazy hr. Raczyński (minister króla pruskiego w Lizbonie i Madrycie)⁹⁴, Hugon hr. Radoliński (1840–1914) (dyplomata na placówkach we Florencji, Stuttgarcie, Paryżu, Madrycie, Dreźnie, Konstantynopolu, Petersburgu i Paryżu)⁹⁵ i Bogdan hr. Hutten-Czapski (1851–1937) (tajny wysłannik cesarza Wilhelma I do Włoch, Francji, Rosji i Rumunii)⁹⁶.

Również niezbędnym warunkiem kariery wojskowej arystokraty z terenów Królestwa Prus było utrzymywanie bliskich stosunków rodu z dworem królewskim w Berlinie. W państwie pruskim od czasów Fryderyka II najważniejsze funkcje w wojsku zarezerwowano dla arystokratów, cieszących się szczególnym zaufaniem króla i wyróżniających się postawą wierności wobec monarchy. Z polskich rodów taki status uzyskali Radziwiłłowie. Spokrewnieni z Hohenzollernami nierzadko dla swoich synów wybierali karierę w wojsku. Syn Antoniego ks. Radziwiłła, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego w latach 1815–1830, Fryderyk Wilhelm ks. Radziwiłł (1797–1870) był generałem piechoty, gubernatorem wojskowym Brandenburgii, pierwszym generalnym inspektorem twierdz. Jego młodszy brat Bogusław Radziwiłł (1809–1873) ukończył służbę wojskową w stopniu kapitana, a od 1870 r. mógł posługiwać się tytułem generała majora⁹⁷.

⁹³ Por. KRÓL 1985.

⁹⁴ Na ten temat por. HOLSTE 2011.

⁹⁵ KĄSINOWSKA 2012, s. 169–182.

⁹⁶ B. Hutten-Czapski wysyłany był z poufnyymi misjami dyplomatycznymi przez cesarza Wilhelma I, pełnił również na dworze berlińskim rolę eksperta ds. stosunków watykańskich oraz sprawował funkcję doradcą przy kanclerzach Bülowie i Bethmann-Hollwegu. Swoją karierę opisał we wspomnieniach: HUTTEN-CZAPSKI 1936. Biografia B. Hutten-Czapskiego: GRYSIŃSKA-JARMOŁA 2011.

⁹⁷ KWILECKI 2004, s. 398–405; ZIELIŃSKA 1996, s. 36–37.

Brak takiego poparcia, jakim przykładowo ze strony panującego dworu cieszyli się Radziwiłłowie, uniemożliwiało, a przynajmniej bardzo utrudniało karierę oficerską innym polskim arystokratom. Dobitym przykładem są perypetie Jana hr. Działyńskiego w wojsku pruskim. Młody dziedzic Kórnika od początku traktowany był przez zwierzchników podejrzliwie i został w końcu przeniesiony do rezerwy pod pretekstem podejrzeń o rozprowadzanie wśród żołnierzy zakazanych polskich książek⁹⁸. Nie ulegało wątpliwości, że w pruskim systemie wojskowym, polscy arystokraci mogli osiągnąć najwyższe stopnie jedynie przy poparciu dworu królewskiego.

Możliwość kariery w dyplomacji i wojsku nie mogły cieszyć się więc zainteresowaniem polskich arystokratów. Zdecydowana większość z nich próbowała swoich sił w pracach parlamentarnych, a uprawianie polityki regularnie sprowadzało arystokratów do większych miast⁹⁹. Oprócz posiadania siedziby rodowej, umiejscowionej na terenie rodzinnego majątku, arystokracja dysponowała (albo przynajmniej wynajmowała) również pałacem w mieście. Miasta oferowały arystokratom rozrywki, możliwości spotkań w swoim gronie i zabawy sezonowe. Kiedy przebywanie mężczyzn w dużych miastach wiązało się z ich aktywnością polityczną, kobiety wypełniały swoje obowiązki towarzyskie oraz angażowały się w działalność dobroczynną¹⁰⁰.

Wielkopolscy arystokraci oprócz majątności na wsi, posiadali również bądź wynajmowali nieruchomości w miastach.

Raczyńscy, oprócz pałacu w Rogalinie, posiadali: do 1826 r. pałac miejski w Warszawie¹⁰¹, a do 1819 r. kamienicę przy rynku poznańskim¹⁰². W 1829 r. Edward Raczyński ukończył budowę gmachu biblioteki, w którym znajdowa-

⁹⁸ Władze pułku, w którym pełnił służbę Działyński, przeprowadziły śledztwo w tej sprawie, ale nie udało się udowodnić, że książka *O prawdach żywotnych narodu polskiego* H. Kamińskiego była własnością Jana. Por. MĘŻYŃSKI 1987, s. 26–34.

⁹⁹ WASSON 2006, s. 84.

¹⁰⁰ Na temat rozwoju towarzystw dobroczynnych na terenie Wielkopolski w drugiej połowie XIX wieku, por. SZAFER 2000.

¹⁰¹ Świadomą działalność zmierzającą do zaakcentowania splendoru rodu, ale również zamiłowanie do dworskiego życia należy przypisać Kazimierzowi Raczyńskiemu (1739–1824), fundatorowi pałacu w Rogalinie, który po osiągnięciu wysokich stanowisk i pozycji w Wielkopolsce, został marszałkiem nadwornym i przeniósł się do Warszawy. W 1780 r. posiadał pałac w Rogalinie, kamienicę przy rynku w Poznaniu i pałac przy ul. Długiej w stolicy (obecnie siedziba Archiwum Głównego Akt Dawnych). Ten stan posiadania rodziny Raczyńskich zmienił się po podziale rodzinnego majątku między braćmi Edwardem i Atanazym. Poznańska kamienica została sprzedana prawdopodobnie w 1816 r., w 1829 r. Edward Raczyński ukończył budowę pałacu, pełniącego również funkcję biblioteki publicznej w Poznaniu. Natomiast Atanazy Raczyński sprzedał w 1826 r. pałac w Warszawie, a w 1827 r. nabył parcelę w Poznaniu. Por. RACZYŃSKI 2003, s. 71; PIETRASZAK 2011.

¹⁰² LESZCZYŃSKA 2003.

ło się do 1870 r. mieszkanie rodziny Raczyńskich¹⁰³. Nie korzystał jednak z niego Edward Aleksander Raczyński, który dzielił czas między Kraków, Lwów, Rogalin i Paryż. W Krakowie jego rodzina spędzała zimy – najpierw w pałacu Potockich Pod Baranami¹⁰⁴, później we własnej kamienicy przy ul. Szpitalnej. Raczyński w latach 1889–1895 regularnie odwiedzał Lwów, gdzie jako poseł z okręgu nowotarskiego brał udział w obradach sejmiku galicyjskiego¹⁰⁵. Zatrzymywał się tam w Hotelu Francuskim¹⁰⁶. W czasie corocznego majowego pobytu w Paryżu początkowo mieszkał w domu kuzyna swojej żony Róży, Ksawerego Władysława hr. Branickiego¹⁰⁷. Najprawdopodobniej później zatrzymywał się w hotelach. Od 1909 r. Raczyńscy dysponowali również pałacem w Warszawie. Syn Róży z pierwszego małżeństwa, Adam hr. Krasiński, ordynat na Opiniogórze, zapisał jej i swojemu przyrodniemu bratu Edwardowi Bernardowi Raczyńskiemu pałac Krasińskich na Krakowskim Przedmieściu, który służył Raczyńskim do 1939 r.¹⁰⁸

Działyńscy oprócz rodowego zamku Kórnik, posiadali pałac w Poznaniu; jednak bardzo rzadko spędzali w nim dłuższy czas i z pewnością nie traktowali go jak miejsce pobytu zimowego. Jan Działyński, zaangażowany w działalność edukacyjną i wydawniczą w Paryżu, również po upływie okresu przymusowej emigracji popowstaniowej, spędzał zimy wraz z żoną w stolicy

¹⁰³ Raczyńscy przegrali w 1896 r. proces z władzami miasta o prawa do zajmowania lokalu mieszkalnego w budynku biblioteki. Szczegółowo historię gmachu opisuje: ŻUCHOWSKI 2010.

¹⁰⁴ Pałac był własnością rodu Potockich, z którego wywodziła się druga żona Edwarda Aleksandra – Róża. Róża została wychowana w krakowskiej siedzibie rodzinnej. Tryb życia Potockich uzależniony był od pór roku – zimy spędzali w Krakowie, lata w Krzeszowicach. Funkcjonowanie rodziny matki opisywał Edward Bernard Raczyński w książce jej poświęconej: „Lata spędzone w domu rodzicielskim wspominała zawsze jako szczęśliwe. Ich zwykły tryb przeplatały wyjazdy za granicę lub wyprawy do wujów Branickich na Ukrainę. [...] Ale i Krzeszowice pomimo nalotu cudzoziemczyzny zachowały cechy rezydencji staropolskiej. Służby było dużo, dobieranej administracyjnie i raczej przypadkowo, traktowanej życzliwiej i prościej niż to miało miejsce w zamkach niemieckiego Hochadel czy angielskich diuków”. Cyt. za: RACZYŃSKI 1969, s. 109.

¹⁰⁵ Raczyński został wybrany na posła z IV kurii 64. okręgu Nowy Targ na VI kadencję Sejmu Krajowego Galicji. Por. GRODZISKI 1993, s. 191.

¹⁰⁶ Z Hotelu Francuskiego we Lwowie w 1895 r. wysłał dwa listy do S. Tomkowicza. Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 1992, k. 4–7.

¹⁰⁷ Była to kamienica przy ul. Penthievre 22. E. A. Raczyński wysłał z tego adresu list do S. Tomkowicza 9 maja 1895 r. (Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 1992, k. 8–9). Musiała to być jednak jego ostatnia wizyta w paryskim domu Branickich, gdyż 26 czerwca 1895 r. Ksawery i Jadwiga Branickcy sprzedali budynek i ostatecznie przenieśli się do Montrésor.

¹⁰⁸ Sprawę dziedziczenia po Adamie hr. Krasińskim opisuje K. Ajewski, badający dzieje zbiorów ordynacji Krasińskich. Podaje on również, że Raczyńscy zamieszkiwali w pałacu Krasińskich już od 1887 r. Przypuszczalnie rodzina wykorzystywała lokal w czasie krótkich pobytów w stolicy. AJEWSKI 2004, s. 186–187.

Francji¹⁰⁹. Jego małżonka Izabella z Czartoryskich była właścicielką zamku w Gołuchowie, ale pozostawała również dziedziczką paryskiej miejskiej siedziby Czartoryskich – Hôtel Lambert, w którym kwitło życie towarzyskie emigracji paryskiej¹¹⁰.

Seweryn Mielżyński był właścicielem pałacu w Miłosławiu od 1835 r., kiedy to przeprowadzono ostateczny podział majątku po jego ojcu Józefie Mielżyńskim. Wiadomo, że wówczas ustalono również podział poznańskiej kamienicy Mielżyńskich przy ul. Na Grobli¹¹¹. Najprawdopodobniej rodzina sprzedawała ten dom, a wdowa Franciszka z Niemojewskich Mielżyńska, jak podaje M. Motty¹¹², nabyła kamienicę przy ul. Wilhelmowskiej od dra Wolfa. Sama zajmowała pierwsze piętro domu, zaś na parterze mieszkał jej syn Maciej hr. Mielżyński. Nic nie wskazuje na to, aby jego młodszy brat Seweryn spędzał dłuższy okres w roku w Poznaniu. Seweryn Mielżyński w ciągu roku regularnie odwiedzał Monachium i Genewę. W Genewie zatrzymywał się u zaprzyjaźnionej rodziny Thomgeux, a w Monachium najprawdopodobniej w hotelu, natomiast jego żona Franciszka spędzała letnie pory na kuracjach w Niemczech.

Ignacy Bniński dzielił czas między Samostrzel, Poznań i Berlin. Nie wiadomo jednak, gdzie się zatrzymywał w Poznaniu i w Berlinie. W Poznaniu przebywał często przede wszystkim w latach 70., kiedy zaangażował się w powołanie do życia i udział w działalności banku Tellus¹¹³. Najprawdopo-

¹⁰⁹ Jan Działyński w jednym z listów do żony opisał plany na najbliższy rok w ten sposób: „Wypadałoby być tutaj [tzn. w Kórniku – przyp. aut.] przez jesień, potem ze dwa miesiące w Paryżu, a potem zwiedzić wschodnie brzegi Włoch, nową koleją do Brindisi, Konstantynopol, Ateny, Azję Mniejszą, Sydon, Tyr i Jerozolimę. Następnie widzieć morze Czarne, przez kanał Sueski aż do Indyi jechać, jeśli czas pozwoli tak aby wrócić przez Dunaj, do Wiednia i do kraju w marcu przed kwietniem”. List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z 1872 r., BCz 7406 II. Na temat podziału roku w rodzinach ziemiańskich i arystokratycznych por. również: ŁOZIŃSKA 2011, s. 72–77.

¹¹⁰ Izabella z Czartoryskich Działyńska, przebywając w Paryżu, prowadziła salon towarzyski w Hôtel Lambert. W organizowanych balach i przyjęciach w siedzibie Czartoryskich brali udział zarówno Polacy, jak i Francuzi. I. Kosiłowski pisał w 1873 r.: „W Hôtelu Lambert za najświetniejszych czasów nie było, jak starzy powiadają, tak wspaniałych i wystawnych balów jak teraz. W ostatnią środę naliczono aż 800 osób a wszystko z gwiazdami i wielkimi wstęgami: powiadają, że publiczność francuska niezmiernie z nich rada, dlatego szczególnie, że na tym neutralnym gruncie mogą się spotkać znakomitości wszystkich stronnictw i w istocie byli i legitymiści i Orleany i republikanie i Cesarstwa zwolennicy”. List I. Kosiłowskiego do S. Gałęzowskiego z 18 lutego 1873 r., BPP, akc. 2499.

¹¹¹ SKORACZEWSKI 1910, s. 371. Układ zawarty przez Mielżyńskich zakładał, że majątek po Józefie Mielżyńskim dziedziczą jego synowie Seweryn i Ignacy oraz pięcioro dzieci trzeciego syna Macieja (Maciej zrzekł się prawa do dziedziczenia z obawy przed popowstaniową konfiskatą mienia).

¹¹² MOTTY 1999, s. 96–97.

¹¹³ Por. USTAWA 1863; KWILECKI 2004, s. 314.

dobniej, jak większość przyjeżdżających do Poznania ziemian i arystokratów, zatrzymywał się w jednym z trzech hoteli: Bazarze, Hotelu Europejskim lub Hotelu Francuskim¹¹⁴, od lat 70. Hotelu Drezdeńskim¹¹⁵. Od 1854 r. Bniński regularnie przebywał w Berlinie, gdzie uczestniczył w obradach Izby Panów. Nie wiadomo, czy mieszkał wówczas w hotelach, czy wynajmował mieszkanie.

Niepisany, acz istotnym obowiązkiem arystokracji było prowadzenie w mieście salonu towarzyskiego¹¹⁶. Na ziemiach polskich najwięcej salonów arystokratycznych działało w Krakowie¹¹⁷. Zachęcała do tego panująca w mieście intelektualna atmosfera, konserwatywne środowisko naukowe skupione wokół stronnictwa stańczyków¹¹⁸, a w końcu XIX wieku artystyczne ożywienie. Arystokracja miała w Krakowie ugruntowaną pozycję społeczną¹¹⁹. W Poznaniu drugiej połowy XIX wieku notuje się upadek arystokra-

¹¹⁴ Por. doniesienia prasowe z lat 60. XIX wieku. W rubryce „Przybyli do Poznania” w „Dzienniku Poznańskim” wymienia się jeszcze oprócz wskazanych hoteli – „Pod Czarnym Orłem” oraz „Hotel Tilsnera”. Zatrzymywała się tam jednak drobna szlachta i mieszczaństwo. Arystokraci najczęściej wybierali Bazar i Hotel Francuski (w latach 70. funkcjonujący również pod nazwą „Luzińskiego Grand Hotel du France”).

¹¹⁵ Od lat 70. funkcjonował również popularny wśród ziemiaństwa Hotel Rzymski.

¹¹⁶ Najwięcej utytułowanych gości przyciągały salony wielkich miast europejskich – Paryża i Wiednia. W Niemczech istniało wiele ośrodków miejskich o charakterze bardziej prowincjonalnych centrów – Monachium, Królewiec, Wrocław. Do 1900 r. Berlin nie pełnił raczej funkcji głównego ośrodka miejskiego dla niemieckiej arystokracji – zdecydowanie bardziej preferowała ona Wiedeń. Nawet przyjeżdżając do Berlina w związku ze swoimi obowiązkami parlamentarnymi, arystokraci woleli zatrzymać się w hotelach i nie inwestowali w nieruchomości w tym mieście. Por. LIEVEN 1992, s. 145.

¹¹⁷ Dominację arystokracji w życiu gospodarczym, kulturalnym i politycznym Krakowa i Galicji opisał J. Purchla. Przytoczył on m.in. słowa K. Wyki: „z niedawnego ogniska konspiratorów [Kraków – przyp. aut.] zamienia się po roku 1850 w wielki salon arystokratyczny” (PURCHLA 1992, s. 46). Autor dowodzi, że rodziny arystokratyczne w Galicji miały uprzywilejowaną pozycję ekonomiczną do wybuchu I wojny światowej. Nie tylko posiadali ogromne majątki, ale inwestowali w kopalnie i huty, finansowali budowę linii kolejowych, kontrolowali banki i towarzystwa kredytowe, utrzymywali konserwatywne czasopisma (np. Potoccy finansowali krakowski „Czas”) i sponsorowali wiele innych przedsięwzięć. Por. PURCHLA 1992, s. 48.

¹¹⁸ Uznaje się, że ziemian i arystokratów przyciągało do Krakowa liczne duchowieństwo i konserwatywność elit miasta. W okresie autonomii galicyjskiej do Krakowa przenosili się arystokraci nie tylko z Galicji, ale również z ziem innych zaborów. Oblicza się, że ok. 1880 r. w Krakowie na stałe przebywało ponad 200 rodzin ziemiańskich. Por. MAŁECKI 2003, s. 20.

¹¹⁹ Atmosferę miasta rekonstruuje GABRYŚ 2006. Na s. 51 podaje: „arystokracja urządziła wiele balów, wszystkie chętnie były wspominane, wymieniane, ale i tak musiały podobnie lub tak samo wyglądać. To samo towarzystwo spotykało się pod Jagnięciem u Potockich, u Zdzisławów Tarnowskich na Sławkowskiej, u Ludwików Morstinów na Stolarskiej, u Edwardów Raczyńskich na Szpitalnej, u Pawłów Popielów na św. Jana, u Szembeków z Poręby na Kanoniczej, u Karolów Lanckorońskich w pałacyku Mańkowskich na Zygmunta Augusta i tak dalej, i tak dalej”. Por. również: OPAKCI 2010.

tycznych salonów towarzyskich¹²⁰. W stolicy Wielkopolski, która uznawana była, już przez współczesnych, za ognisko życia ziemiańskiego, arystokraci nie prowadzili otwartych domów. J. Żółtowski we wspomnieniach zaznacza, że „znaczenie Poznania jako środowiska kulturalnego umniejszała jeszcze okoliczność, że tylko bardzo nieliczne rodziny wielkopańskie lub ziemiańskie zamieszkiwały go przez dłuższe okresy choćby zimowe”¹²¹. Znamiennym przykładem jest również postępowanie hrabiostwa Radolińskich z Jarocina. W latach 40. XIX wieku Władysław Radoliński zdecydował się wybudować okazały pałac w Poznaniu i niedużą siedzibę w rodowym majątku w Jarocinie. W 1844 r. rozpoczęto budowę trzykondygnacyjnej budowli według planu Friedricha Augusta Stülera, usytuowanej przy reprezentacyjnym placu Wilhelma, a już w 1845 r. Radoliński rozpoczął starania o jej sprzedaż¹²². I choć szczegółowe powody tej decyzji nie są znane, należy zastanowić się, czy to właśnie nie podupadająca rola Poznania w życiu arystokracji wielkopolskiej nie zadecydowała o rezygnacji z utrzymywania tak monumentalnej siedziby w stolicy Prowincji i przesunięciu środków na wystawienie znacznego pałacu na wsi¹²³.

W obliczu upadku salonów arystokratycznych w Poznaniu, arystokraci zimy spędzali poza Wielkopolską. Mielżyńscy i Bnińscy poszukiwali wrażeń za granicą, najczęściej w Niemczech (Berlin i Monachium). Trudno jednakże zrekonstruować ich pobyt w tych miastach pod względem towarzyskim. Małżonkowie Działyńscy zimą regularnie przebywali w Paryżu, prowadząc tam otwarty salon i przyjmując gości w Hôtel Lambert. Raczyńscy prowadzili znany w Krakowie salon w swoim domu przy ul. Szpitalnej¹²⁴.

Prowadzenie dwóch domów: wiejskiego i miejskiego, utrzymanie ich na wysokim poziomie bądź częste podróże i zatrzymywanie się w hotelach wymagało dużego nakładu środków. Choć arystokracja wielkopolska funkcjonowała zgodnie z przyjętymi w tej warstwie społecznej obyczajami, to nie-rzadko sprostanie wymogom arystokratycznego trybu życia przekraczało jej możliwości finansowe.

¹²⁰ TRZECIAKOWSCY 1982, s. 394–395.

¹²¹ Por. ŻÓŁTOWSKI 1990, s. 22.

¹²² KĄSINOWSKA 2012, s. 81–84.

¹²³ Ibidem, s. 98. Kąsinowska podaje, że w latach 1844–1847 Radoliński zrezygnował z pałacu w Poznaniu i z budowy niewielkiego pałacyku w Jarocinie, natomiast w 1848 r. rozpoczął wznoszenie monumentalnego neogotyckiego pałacu w Jarocinie – nowej siedziby rodowej. Budowa trwała z przerwami do 1865 r.

¹²⁴ Gościli w nim regularnie: Stanisław hr. Tarnowski, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Tomkowicz, Jerzy Mycielski, o. Stefan Pawlicki, Konstanty M. Górski, Marian Sokołowski, Jacek Małczewski, Władysław Żeleński, redaktorzy „Czasu”, Emeryk Hutten-Czapski, Władysław Zamojski, August Cieszkowski (młodszy), Adam Czartoryski i wielu innych. Por. MORAWSKI K. M. 1932, s. 45–46.

Pozwalając sobie na dalekie i kosztowne podróże czy zakupy, arystokraci nierzadko oszczędzali w życiu codziennym¹²⁵. Wielu z nich znalazło się nieraz na granicy bankructwa, bądź dla spełnienia zbytkownych potrzeb sprzedawało nieruchomości¹²⁶ albo obciążało ich hipotekę¹²⁷. W XIX stuleciu rywalizowały ze sobą dwie postawy arystokratyczne: bogatego i pracowitego pana, dbającego o rodzinną fortunę¹²⁸, oraz rozrzutnego lekkoducha, trwoniącego majątek na przyjemności¹²⁹. Ta ostatnia postawa spotykała się z negatywną oceną innych arystokratów. Szczególnie piętnowano osoby, które doprowadziły do sytuacji skrajnej, czyli konieczności sprzedaży posiadłości ziemskiej i siedziby rodowej. Podstawą działania arystokratów było bowiem takie życie i gospodarowanie majątkiem, które zapewni przyszłość kolejnym pokoleniom.

1.5. Kwestia dziedzictwa rodowego

Dbanie o trwałość rodu, jego siedzibę oraz zapewnienie pamięci o jego dokonaniach były jednym z najważniejszych celów życiowych arystokratów. Mają-

¹²⁵ Na temat życia codziennego w pałacu poznańskim Działyńskich i w mniejszym stopniu na zamku kórnickim por. MOLIK 2003ab; BĄTKIEWICZ 2011b. Ignacy Bniński po upadku spółki Tellus, której był jednym z głównych udziałowców, „jedynie przez bardzo dobre gospodarowanie i surowe wieloletnie, niejednokrotnie drastyczne oszczędności zdołał odrobić utraczone kapitały i zachować Samostrzel nadal w polskich rękach. [...] w ratowaniu zagrożonego majątku samostrzelskiego czynnie współdziałała z mężem jego żona Emilia, wprowadzając również radykalne ograniczenia w wydatkach”. Por. KWILECKI 2004, s. 314.

¹²⁶ Przykładem niech będzie wspomniana już sprzedaż przez S. Mielżyńskiego majątku Wabcz w Prusach Zachodnich dla sfinansowania zakupu kolekcji Rastawieckiego i kamienicy dla TPN-u.

¹²⁷ Jan Działyński w czasie emigracji zadłużał się przede wszystkim u rodziny, zaciągając pożyczki u matki Celiny Działyńskiej (która umorzyła mu dług po powrocie do kraju), szwagra Władysława Zamoyskiego (po jego śmierci spłacał dług siostrze Jadwidze) oraz małżonki, Izabelli z Czartoryskich, a pod koniec życia obciążył hipotekę majątku kórnickiego u kilku bankierów poznańskich na znaczne kwoty. Por. MĘŻYŃSKI 1987, s. 169.

¹²⁸ MOLIK 2005. Ta postawa również prowadziła do ograniczenia do minimum potrzeb własnych na rzecz wyteżonej służby dla dobra ogółu, czego przykładem były życiorysy Klaudynty z Działyńskich Potockiej oraz Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej (por. ZIELIŃSKA 1997, s. 29; ZAMOYSKA 1961; ADAMCZYK 2000).

¹²⁹ W Wielkopolsce takimi negatywnymi bohaterami byli: Antoni ks. Sułkowski z Rydzyny, którego długi doprowadziły do sprzedaży rodowej ordynacji rządowi niemieckiemu (por. BOROWIAK 2008), Aleksander hr. Mielżyński (1813–1885), właściciel Baszkowa, Kobylina i Zdun, roztrwonił rodzinny majątek (KWILECKI 2010, s. 17), czy Krzysztof hr. Mielżyński (1888–1927) z Pawłowic, który doprowadził rodzinny majątek na skraj bankructwa (DOERFFER 1998, s. 16–17).

tek i siedzibę rodową tradycyjnie przekazywano pierworodnemu synowi. Postąpił tak Edward Aleksander hr. Raczyński, który zostawił Rogalin swojemu synowi Rogerowi Adamowi hr. Raczyńskiemu (1889–1945). Roger wydawał się być odpowiednim kandydatem nie tylko ze względu na zdolności w zarządzaniu majątkiem i gospodarstwem ziemskim¹³⁰, ale również odziedziczywszy po ojcu zamiłowania artystyczne¹³¹, mógł zapewnić należytą opiekę Gallerii Rogalińskiej. Roger Adam Raczyński wypełnił pokładane w nim nadzieje należycie, zarówno pod względem gospodarowania majątkiem, jak i udostępniania ojcowskiej kolekcji malarstwa publiczności.

Troska o przyszłość majątku rodowego i siedziby często skłaniała arystokratów do starania się o założenie ordynacji rodowej, bardzo popularnej wśród arystokracji instytucji prawnej¹³², zapewniającej niepodzielność majątku, ale przede wszystkim splendor rodu.

Zgodnie z najpełniejszą definicją ordynacji autorstwa K. Sójki-Zielińskiej, ordynacja to

instytucja prawna powstająca skutkiem czynności prawnej fundatora, zawierającej postanowienie, że dany majątek ziemski ma pozostać trwale przy pewnej rodzinie, ma być niezbywalny, niepodzielny i przechodzić na następców wedle z góry określonego porządku sukcesji z reguły agnaticznej i jednostkowej¹³³.

Założenie ordynacji rodowej spełniało dwie funkcje – ekonomiczną i prestiżową. Pod względem ekonomicznym istotną cechą ordynacji była gwarancja niepodzielności majątku ordynackiego oraz zakaz obciążania jego hipoteką.

¹³⁰ Roger Adam hr. Raczyński ukończył studia rolnicze w Lipsku, a od 1923 r. zajmował się zarządzaniem Rogalinem, Jeżewem oraz zakupionym przez siebie Łęgiem nad Wartą (niedaleko Jeżewa). SZKLARSKA-LOHMANNOWA 1986.

¹³¹ Roger w 1911 r. rozpoczął studia malarskie w Monachium. Do 1914 r. czas dzielił między Lipsk (gdzie kończył studia rolnicze) i Monachium (gdzie studiował na Akademii Monachijskiej). SZKLARSKA-LOHMANNOWA 1986, s. 661. W zbiorach MNP znajdują się dwa obrazy przypisywane Rogerowi Adamowi hr. Raczyńskiemu: „Autoportret” i „Wnętrze mieszkania”. SUCHOCKA 2005, s. 196.

¹³² Oprócz ordynacji funkcjonowały w prawodawstwie części państw europejskich (przede wszystkim w Prusach) fundacje rodzinne. Były to rozporządzenia, które trwale przeznaczały dochody z określonych gruntów lub kapitałów na rzecz danej rodziny. Instytucja ta do tego stopnia przypominała ordynację, że w praktyce funkcjonowania trudno było je rozróżnić. SÓJKA-ZIELIŃSKA 1962, s. 22–23. Należy również pamiętać, że w Prusach jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku funkcjonowały lenna, które dopiero w drugiej połowie stulecia zaczęto zamieniać na ordynacje rodowe. Księstwo Krotoszyńskie rodziny Thurn und Taxis, wspomniane w niniejszym rozdziale, początkowo zostało nadane jako lenno. Później zmieniono jego prawny status na ordynację.

¹³³ SÓJKA-ZIELIŃSKA 1962, s. 7.

teki długami. Wydaje się jednak, że od chwili pojawienia się tej instytucji na ziemiach polskich w XVI wieku, najważniejszym celem ordynacji było nadanie splendoru rodowi, który ją założył, i potwierdzenie jego trwałości (zgodnie z formułą statutową ordynacji) „na wieczne czasy”¹³⁴. Tytuł ordynata był określeniem bardzo prestiżowym i pożądanym przez arystokratów.

Liczba ordynacji rodowych na ziemiach polskich w XIX wieku znacznie wzrosła, przy czym najwięcej ordynacji (w prawie niemieckim „fideikomisów”) powstało pod zaborem pruskim¹³⁵. Na ogólną liczbę 43 ordynacji w prowincji poznańskiej 18 należało do rodzin o polskich korzeniach¹³⁶. W tej liczbie znalazło się 14 fideikomisów rodów arystokratów¹³⁷: hr. Kwileckich na Kobylnikach, ks. Sułkowskich na Rydzynie, hr. Korzbok-Łąckich na Lwówku, ks. Radziwiłłów na Przygodzicach, hr. Taczanowskich na Taczanowie, hr. Potockich na Dakowych Mokrych i Będlewie¹³⁸, ks. Czartoryskich na Gołuchowie, hr. Kwileckich na Wróblewie, hr. Raczyńskich na Obrzycku, hr. Skórzewskich na Próchnowie, hr. Bnińskich na Dąbkach, hr. Skórzewskich na Czarniejewie, ks. Radolińskich na Jarocinie¹³⁹, hr. Hutten-Czapskich na Smogulcu. Z wyjątkiem ordynacji Sułkowskich (powstałej jeszcze

¹³⁴ ZIELIŃSKA 1977b, s. 27. Por. również MELEŃ 1929; KOŚCIŃSKI 1906.

¹³⁵ Na temat ordynacji rodowych pod zaborem austriackim por. DROŻDŻ-SZCZYBURA 1998. Na temat powstawania ordynacji pod zaborem rosyjskim por. NARKOWICZ 2007.

¹³⁶ Podaję te liczby za autorem niemieckim, Leo Wegenerem. Przy czym należy zaznaczyć, że wymienił on 16 ordynacji polskich, gdyż ordynacje Hutten-Czapskich i Radolińskich zaliczył do ordynacji niemieckich. Pomijając w tym miejscu zagadnienie „zniemczenia” polskich rodów arystokratycznych pod zaborem pruskim (które podejmuję w kolejnym podrozdziale), podkreślam, że takie zakwalifikowanie było potrzebne Wegenerowi dla potrzeb propagandowych, tj. podkreślenia tego, że niemieckie ordynacje zajmowały większy obszar niż polskie. Niemieckie majoraty (z radolińskim i hutten-czapskim) zajmowały w prowincji poznańskiej 90 807 ha, zaś polskie 77 768 ha. Włączenie ordynacji na Jarocinie (Radolińskich) i na Smogulcu (Hutten-Czapskich) do obszaru majoratów polskich sprawiłoby, że obszar zajmowany przez Polaków byłby równy temu zajmowanemu przez Niemców. Warto przede wszystkim podkreślić, że rzeczywiście liczba ordynacji polskich i zajmowany przez nie obszar były znaczne. O ile ordynacja jarocińska po 1883 r. (zmiana nazwiska przez właściciela z Radoliński na von Radolin) może rzeczywiście być uznana za niemiecką, to wydaje mi się, że fideikomis smogulecki należy traktować jak ordynację polską. O postawie jej twórcy, dyplomaty cesarza niemieckiego, Bogdana hr. Hutten-Czapskiego piszę dalej. Por. WEGENER 1903, s. 306.

¹³⁷ Pozostałe należały do ziemian: Niegolewskich w Niegolewie, Łąckich na Posadowie (tytuł hrabiowski otrzymała linia na Lwówku), Twardowskich w Szczuczynie.

¹³⁸ Bolesław herbu Pilawa Potocki, właściciel Dakowych i Będlewa otrzymał papieski tytuł hrabiowski w 1889 r.

¹³⁹ Ordynacja jarocińska została założona w 1866 r. i przynajmniej do czasu zmiany nazwiska Hugona Radolińskiego na „von Radolin” w 1883 r. można ją uznać za ordynację polskiego rodu, choć sympatie proniemieckie w rodzinie Radolińskich były bardzo silne od pierwszej poł. XIX w., o czym piszę szerzej w kolejnym podrozdziale.

w Rzeczypospolitej w 1783 r.) i ordynacji obrzyckiej Raczyńskich (1825), pozostałe powstały w drugiej połowie XIX wieku.

Tak duża liczba ordynacji w prowincji poznańskiej związana była z polityką państwa pruskiego, później niemieckiego. Od połowy XIX wieku w Prusach na skutek silnego nacisku Izby Panów, wprowadzono szereg uregulowań zapewniających ordynatom większą samodzielność prawną i ekonomiczną¹⁴⁰. W dyskusjach toczących się w sejmie pruskim reprezentanci ugrupowań konserwatywnych dowodzili wyższości dóbr ordynackich nad dobrami będącymi w wolnym obrocie¹⁴¹. Pozytywne stanowisko władz wobec zakładania fideikomisów sprawiło, że ich liczba od lat 50. gwałtownie wzrastała. I choć w publicystyce niemieckiej końca XIX wieku i początku XX wieku przestrzegano przed udzielaniem pozwoleń na zakładanie fideikomisów Polakom¹⁴², to wydaje się, że zezwolenia takiego nigdy nie odmawiano arystokratom polskim¹⁴³.

¹⁴⁰ W ukształtowanej w czasach nowożytnych instytucji ordynacji w Europie, ordynat nie mógł podejmować większości czynności prawnych odnoszących się do majątku ordynackiego bez zgody bądź rodziny, bądź państwa (np. w Rzeczypospolitej sprzedaż części majątku wymagała zgody sejmu, wyrażonej w ustawie). W Prusach zgody na dokonywanie szeregu czynności prawnych ordynata musiał udzielić król. Zmiany wprowadzone w drugiej połowie XIX wieku miały umożliwić ordynatom prowadzenie nowoczesnej gospodarki rolnej. Należały do nich: prawo do sprzedaży bez zgody familii niewielkich parceli (1850), prawo do wymiany parceli na inne (1860), przystąpienie do spółek wodnych (1890), prawo do obłożenia majątku rentą zabezpieczającą pożyczkę banku rentowego (1890). Szczegółowo: SÓJKA-ZIELIŃSKA 1962, s. 278–280.

¹⁴¹ Dyskusje i stanowisko konserwatystów w sejmie pruskim przywołuje K. Sójka-Zielińska. Por. SÓJKA-ZIELIŃSKA 1962, s. 264–266. Konserwatyści byli zgodni, że dobra ziemskie należy zabezpieczyć i ochronić przed skutkami rozwoju kapitalistycznego i ich przechodzeniem do rąk „handlarzy i spekulantów”. Wyższość dóbr ordynackich nad tymi, które przeszły „w wolny obrót” polegać miała na kultywowaniu przez ordynatów patriarchalnej troski o stan gospodarki, ojcowskiej troski o poddanych, roztaczaniu opieki nad ubogimi.

¹⁴² Por. WEGENER 1903; WOLFF 1904.

¹⁴³ Zagadnienie funkcjonowania polskich fideikomisów pod zaborem pruskim nie zostało dotąd podjęte w literaturze. Z dotychczas zebranych przeze mnie informacji na temat funkcjonowania arystokracji w Wielkopolsce wynika jednak, że arystokraci występujący o zgodę na utworzenie ordynacji, zazwyczaj ją otrzymywali. Projektując ordynację na Gołuchowie, Izabella z Czartoryskich Działyńska zwracała uwagę na groźbę przewagi w sejmie pruskim stronnictwa liberalnego: „Stosunki polityczne są chwilowo korzystne. Wprawdzie stronnictwa postępowe i liberalne rozpoczęły walkę przeciwko majoratom w roku zeszłym w sejmie pruskim – ale rząd stanął w obronie fideikomisów. Akcja stronnictw postępowych może jednak z czasem, a mianowicie przy zmianie prawodawstwa cywilnego (...) dojść do pewnych rezultatów” (Referat w kwestii utworzenia ordynacji familii ks. Czartoryskich, BPP, sygn. BPP 845, k. 14–37). Wynika z tego, że polscy arystokraci, obserwując uwarunkowania polityczne, nie tyle bali się niemieckiego rządu, ile utraty wpływów stronnictwa konserwatywnego w parlamencie.

Skorzystała z tego Izabella hr. Działyńska, zakładając w 1893 r. ordynację książąt Czartoryskich na Gołuchowie¹⁴⁴. W zachowanym referacie na temat utworzenia ordynacji gołuchowskiej podkreślono aspekt ekonomiczny projektu: „Tworzymy przez ordynację gwarancję, że pewne rodziny historyczne, na których ciążyą obowiązki wyższe, a na które społeczeństwo nasze spogląda jak na przywódców, nie straci ekonomicznej podstawy”¹⁴⁵. Jednak głównym celem hr. Izabelli było zapewnienie trwałości jej kolekcji dzieł sztuki, czemu dała wyraz we wstępie statutu ordynacji:

Na zamku w Gołuchowie w powiecie Pleszewskim umieściłam zbiór dzieł sztuki różnego rodzaju, który zbierałam w długim lat szeregu. Życzeniem jest moim, aby te dzieła sztuki się nie rozproszyły i aby zbiór ten zachował się pełny i cały po wieczne czasy. Spodziewam się, że zbiór powyższy ogółowi pożytek przyniesie, wywołując i podnosząc upodobania do sztuki i zmysł piękna; oglądanie tych zbiorów ma być dostępne dla każdego, pragnącego znaleźć tam źródło pomocnicze do badań naukowych i w zakresie sztuki. Dla tem lepszego zabezpieczenia tych zbiorów przez zachowanie ich w rękach mej rodziny z uwzględnieniem ich pożyteczności dla ogółu [...] ustanawiam Ordynację Xiążąt Czartoryskich na wieczne czasy¹⁴⁶.

Zgodnie z postanowieniami testamentu kolekcjonerki, po jej śmierci w 1899 r., pierwszym ordynatem został jej bratanek, Witold Kazimierz ks. Czartoryski, syn Władysława ks. Czartoryskiego i Marii Amparo hr. de Vista Allegre. Pierwszy ordynat zadbał o to, aby ostatnia wola hr. Działyńskiej została wypełniona i kontynuował jej plany udostępniania zbiorów gołuchowskich publiczności.

O założeniu ordynacji rodowej myślał również Ignacy hr. Bniński. W testamencie zostawił szczegółowe wytyczne na ten temat¹⁴⁷. Ignacy i Emilia z Korzbok-Łąckich mieli troje dzieci: Emilię (1846–1925)¹⁴⁸, Marię (1851–1934) oraz Bolesława (1849–1921). Ignacy w swoim testamencie zapisał majątek w Samostrzelu niezamężnej Marii, zaś majątek w Dąbkach z wybudowanym w 1872 r. dworem, synowi Bolesławowi. Ignacy nakazał rodzeń-

¹⁴⁴ Decyzję o utworzeniu ordynacji Izabella podjęła wspólnie z bratem Władysławem. W lipcu 1884 r. rodzeństwo zadecydowało, że utworzone zostaną dwie ordynacje książąt Czartoryskich: na Sieniawie i na Gołuchowie. Por. NOWAK J. 2000, s. 135.

¹⁴⁵ BPP 845, k. 14.

¹⁴⁶ MAREK 1994, s. 3–4. Autorka podaje błędną informację o tym, że ordynacja gołuchowska była ostatnią, na którą władze pruskie wydały pozwolenie. Po 1893 r. powstały jeszcze ordynacje: Potockich w Dakowach (1897/98), Kwileckich w Kobylnikach (1898/99), Potockich w Będlewie (1897), Bnińskich w Dąbkach (1900). WEGENER 1903, s. 306.

¹⁴⁷ Testament Ignacego Bnińskiego z 1 listopada 1891 r. jest dziś przechowywany w Bibliotece Kórnickiej (Archiwum Mielżyńskich z linii chobienickiej), BK 11272.

¹⁴⁸ Emilia poślubiła w 1866 r. Karola hr. Mielżyńskiego z linii chobienickiej.

stwu założenie w 1900 r. ordynacji na Dąbkach, której pierwszym ordynatem został Bolesław. Konstanty Łukasz (1889–1972), wnuk Ignacego, a syn Bolesława, miał zostać właścicielem Samostrzela dopiero w chwili ukończenia 35 lat. Zakładam jednak, że Samostrzel przewidziano jako jego majątek alo-dialny, a więc niewchodzący w skład dóbr ordynackich i podlegający dziedziczeniu na podstawie obowiązującego prawa.

Z planów Ignacego hr. Bnińskiego wynika więc, że jego rodowa siedziba Samostrzel miała nadal funkcjonować jak majątek ziemski, dziedziczony w rodzinie, ale niewchodzący w skład ordynacji na Dąbkach. Warto wyraźnie zaznaczyć dwa fakty. Po pierwsze, Samostrzel odziedziczyła w pierwszej kolejności córka Maria, a następnie wnuk Konstanty Łukasz. Odsunięty od dziedziczenia tej posiadłości został jedyny syn Bolesław, dla którego ojciec przewidział (a wcześniej zakupił majątek i wybudował pałac) Dąbki. Po drugie, majątek samostrzelski był cztery razy większy niż Dąbki¹⁴⁹, a sama ordynacja założona na Dąbkach zajmowała niewielki obszar w porównaniu z innym ordynacjami polskimi¹⁵⁰. Trudno więc oprzeć się wrażeniu, że Ignacy hr. Bniński wybrał na dziedziczkę pałacu i majątku w Samostrzelu osobę, którą uznawał za godną funkcji opiekunki rodowego gniazda i administratorki znacznych dóbr, natomiast syna obdarował majątkiem mniejszym, ale za to z prestiżowym tytułem ordynata. O powodach takiej decyzji można wnioskować na podstawie zachowanych wspomnień. Maria z Kwileckich Żółtowska zanotowała na temat wprowadzonego na początku XX wieku w Wielkopolsce obowiązku wypełniania deklaracji podatkowej:

Druga deklaracja, która była głośna, była Boba Bnińskiego z Dąbek. Napisał, że żyje z kart, a że dochód jest niepewny i zmienny, deklarować dużo nie może, p. Bob dużo stracił, ojciec mu odebrał to, co poprzednio dał, zostawiając mu tylko małe Dąbki. Samostrzel z folwarkami zapisał córce, znanej jako panna Mania, z tem by bratu nie dawała administrować, a oddała całość synowi Boba, Kotkowi Bnińskiemu¹⁵¹.

Maria hr. Bnińska wypełniła pokładane w niej ojcowskie nadzieje i do śmierci w 1934 r. opiekowała się pałacem, z którego uczyniła centrum kulturalne i towarzyskie międzywojennej Polski. Jej bratanek, Konstanty Łukasz, II ordynat na Dąbkach, przejął we władanie Samostrzel dopiero po jej śmierci.

¹⁴⁹ Samostrzel zajmował 6117 ha, a Dąbki 1470 ha w 1872 r. (WYKAZ 1872, s. 159, 161).

¹⁵⁰ L. Wegener podaje, że ordynacja na Dąbkach miała 1437 ha. Mniejsze były jedynie ordynacje ziemiańskie Niegolewskich i Łąckich na Posadowie. Również większość szlacheckich ordynacji niemieckich nie przekraczała 1,5 tys. ha. Natomiast ordynacje arystokratów zarówno polskich, jak i niemieckich liczyły minimum 2 tys. ha, ale większość z nich zajmowała obszar 3–4 tys. ha. Por. WEGENER 1903.

¹⁵¹ ŻÓŁTOWSKA [b. d.], s. 177.

A więc w tej kwestii rodzina Bnińskich nie zastosowała się do woli Ignacego. Konstanty Łukasz w 1924 r. osiągnął wskazany przez dziadka wiek 35 lat, jednak władzę nad Samostrzelem objął dopiero w 1934 r.

W innej sytuacji znajdowali się arystokraci, którzy nie mieli potomków, a w dalszej rodzinie nie znajdowali kandydata na dziedzica. Wówczas poszukiwano różnych sposobów na to, aby zapewnić: po pierwsze ciągłość rodu (nazwiska), po drugie niepodzielność majątku, po trzecie ciągłość rodowego splendoru. Te trzy pragnienia, choć bliskie sobie, nie zawsze mogły zostać wspólnie urzeczywistnione. Śmierć ostatniego męskiego przedstawiciela rodu przerywała ciągłość nazwiska, ale arystokraci w obliczu takiej sytuacji nierzadko decydowali się podjąć działania, zapewniające przynajmniej pamięć o ich rodzie oraz potwierdzające jego dokonania. Osiągnięcie takiego celu zagwarantować mogło założenie fundacji, a więc przekazanie po śmierci rodowego majątku na cele publiczne¹⁵². Zazwyczaj nazwa fundacji upamiętniała nazwisko bądź siedzibę rodową założycieli.

W Wielkopolsce powstały cztery fundacje z majątków arystokratów. Co prawda założono je dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym, ale plany ich powstania sięgają XIX stulecia. Były to: Fundacja Sułkowskich w Rydzyńnie, Fundacja Smogulecka im. Bogdana hr. Hutten-Czapskiego, Fundacja Potulicka im. Anieli hr. Potulickiej, Fundacja Zakłady Kórnickie.

Założyciel Ordynacji Książąt Sułkowskich w Rydzyńnie, ostatniej ordynacji utworzonej w niepodległej Rzeczypospolitej, August ks. Sułkowski (1729–1786) przewidywał, że po wygaśnięciu wszystkich linii rodu powołanych do dziedziczenia, majątek ordynacji w formie Fundacji Sułkowskich przejmie Komisja Edukacji Narodowej. Po burzliwych losach ordynacji rydzyńskiej za czasów jej ostatniego ordynata Antoniego ks. Sułkowskiego (1844–1909)¹⁵³, przejściu jej majątku przez władze niemieckie, a następnie polskie, ostatecznie można uznać rok 1926 za początek działalności Fundacji Sułkowskich, której naczelnym celem było kształcenie młodzieży polskiej¹⁵⁴. Z kolei w 1928 r. zatwierdzono powstanie fundacji pod nazwą „Fundacja Potulicka im. Anieli Potulickiej”, której założycielka przekazała swój majątek na rzecz

¹⁵² Na temat historii fundacji na ziemiach polskich por. również: KOSIŃSKI 1981.

¹⁵³ Szczegółowo sprawę ordynacji rydzyńskiej na początku XX wieku opisuje przywołany już: BOROWIAK 2008.

¹⁵⁴ Podaję 1926 rok ze względu na datę wpisu tytułu własności nieruchomości na rzecz fundacji w księgach wieczystych Sądu Grodzkiego w Lesznie (2 czerwca 1926 r.). Procedura przejścia przez Fundację majątku rydzyńskiego, który uległ już częściowej parcelacji po tym, jak przeszedł we władanie Skarbu Państwa, trwała jednak zdecydowanie dłużej. Szczegółowo działania zmierzające do powołania do życia Fundacji Sułkowskich w niepodległej Polsce opisano w: FUNDACJA SUŁKOWSKICH 1937.

powstałego w 1918 r. Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie¹⁵⁵. W 1930 r. potwierdzono powołanie, a w 1931 r. zatwierdzono statut Fundacji Smoguleckiej im. Bogdana Hutten-Czapskiego. W tym przypadku bezdzietny fundator cały swój majątek przekazał na rzecz Uniwersytetu Warszawskiego i Politechniki Warszawskiej¹⁵⁶.

Czwartą fundacją, powstałą z majątku arystokratycznego na terenie Wielkopolski była, interesująca nas najbardziej, fundacja Zakłady Kórnickie. Jan hr. Działyński przed śmiercią zdecydował się zapisać cały swój majątek, łącznie z zamkiem kórnickim, biblioteką i zbiorami dzieł sztuki swojemu siostrzeńcowi, Władysławowi hr. Zamoyskiemu (1853–1924), synowi Jadwigi z Działyńskich i gen. Władysława Zamoyskiego. Spadkobierca dobrze znał przekazywaną w rodzinie tradycję o tym, że już Tytus hr. Działyński życzył sobie, aby zamek i majątek kórnicki przekazano w przyszłości narodowi polskiemu¹⁵⁷. Dzieci Tytusa, Jan i Jadwiga, pamiętały o tych planach. Wybierając spadkobiercę, Jan Działyński kierował się przekonaniem, że syn jego siostry urzeczywistni zamiary dziadka. Doszło do tego w 1925 r., kiedy mocą ustawy Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej powołano do życia Fundację Zakłady Kórnickie¹⁵⁸.

W czterech wskazanych wyżej przypadkach ostatni potomkowie rodów arystokratycznych przekazali majątek rodowy, a więc dzieło życia kilku pokoleń rodu, na cele publiczne. Zapewnili w ten sposób trwałość i niepodzielność majątku rodowego, który od tej pory miał służyć społeczeństwu. Należy również podkreślić, że fundacje z założenia miały upamiętniać dokonania ich rodów.

W podobnej sytuacji, jak wskazani twórcy fundacji, znaleźli się małżonkowie hr. Mielżyńscy. Byli bezdzietni, ale poszukiwali godnego następcy w dalszej rodzinie, który przekazałby ich majątek na cele publiczne. Ostatnia wola Seweryna i Franciszki hr. Mielżyńskich dowodzi bowiem, że również im przyświecał cel przekazania swojego majątku na rzecz społeczeństwa, choć

¹⁵⁵ Aniela hr. Potulicka (1861–1932), ostatnia właścicielka rodowych dóbr Potulickich, w Potulicach-Jutrosinie dwa razy (1925, 1927) mocą aktu notarialnego założyła fundację. Ostatecznie powstanie Fundacji zatwierdzono na posiedzeniu Rady Ministrów 14 marca 1928 r. Por. ZIÓŁEK 2008, s. 15–23.

¹⁵⁶ Celem fundacji było dostarczanie środków na popieranie nauki polskiej („nagrody dla obywateli polskich i zapomogi na prace naukowe, wynalazki oraz odkrycia przez nich dokonane, a także na wydawnictwa w języku polskim”). Pałac w Smogulcu miał być miejscem wypoczynku i pracy naukowej profesorów Uniwersytetu Warszawskiego i Politechniki Warszawskiej. Por. Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 30 października 1930 r. o fundacji Smoguleckiej im. Bogdana Hutten-Czapskiego (DzU R.P. nr 76, poz. 596), Zarządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 14 lipca 1931 r. w sprawie zatwierdzenia statutu fundacji smoguleckiej imienia Bogdana Hutten-Czapskiego (M.P. 1931 nr 208, poz. 284).

¹⁵⁷ MEŻYŃSKI 1987, s. 296.

¹⁵⁸ Por. JAWORSKI 2002; BOSACKI 2002.

należy zaznaczyć, że małżonkowie Mielżyńscy nie wykazali należytej staranności, formułując ostatnie dyspozycje majątkowe¹⁵⁹. Najpierw sporządzili wspólnie kodycył, w którym zawarli najistotniejsze ustalenia co do przyszłości ich majątku. Franciszka hr. Mielżyńska zaś, spisując swój testament po śmierci męża, nie wskazała wyraźnie swoich rozporządzeń, lecz odwołała się do zapisu w kodycyłu, a tak skomplikowana konstrukcja prawna, jaką najprawdopodobniej wspólnie stworzyli małżonkowie, nie gwarantowała, że ich życzenia zostaną spełnione.

W testamencie z 20 maja 1873 r. Franciszka hr. Mielżyńska wyznaczyła na głównego spadkobiercę i wykonawcę testamentu Józefa hr. Mielżyńskiego (1824–1900) z Iwna, bratanek hr. Seweryna, syna jego brata, Józefa i Konstancji z Mielżyńskich¹⁶⁰. Natomiast szczegółowe rozporządzenia względem majątku miłosławskiego, zawarte w kodycyłu z 12 lipca 1872 r., sporządzonym przez małżonków, stanowiły, że majątek rodowy zostanie przeznaczony na dwa cele. Po pierwsze Mielżyńscy przekazali Towarzystwu Przyjaciół Nauk poznańską kamienicę i miłosławską galerię obrazów. Po drugie majątek miłosławski miał być przeznaczony na założenie „Akademii Rolniczej imienia Mielżyńskich”. Choć nie zostało to wyrażone w dokumencie dosłownie, to należy założyć, że Franciszka i Seweryn chcieli utworzyć instytucję prawną, zbliżoną do fundacji. Bratanek Seweryna, Józef Mielżyński, miał rozporządzać majątkiem miłosławskim tylko do czasu uregulowania wszystkich długów ciężących na hipotece Miłosławia, a później jego rola miała polegać na powołaniu do życia rzeczowej Akademii.

Józef Mielżyński tylko częściowo spełnił pokładane w nim nadzieje wujostwa. Dopilnował przekazania zakupionej przez Seweryna kamienicy na rzecz TPN-u, przewiózł również miłosławską kolekcję do Poznania i przekazał ją TPN-owi. Korzystając jednak z tego, że sąd orzekający o spadkobiercach po Mielżyńskich uznał ważność testamentu Franciszki, ale nie kodycyłu, Józef nie wypełnił drugiego życzenia Seweryna i Franciszki. Nie powołał do życia Akademii Rolniczej, a majątek miłosławski wraz z pałacem sprzedał Józefowi Kościelskiemu¹⁶¹.

¹⁵⁹ Testament sporządziła Franciszka hr. Mielżyńska, zaznaczając w nim, że jej wola ograniczona jest kodycyłem sporządzonym wraz z mężem 20 września 1871 r. Taka konstrukcja nie funkcjonowała w prawie niemieckim i sąd ustalający spadkobierców po zmarłych nie wziął w ogóle pod uwagę postanowień kodycyłu.

¹⁶⁰ Por. Odpis testamentu Franciszki hr. Mielżyńskiej w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, sygn. 2919. Szczegółowe wytyczne co do przekazania sum pieniężnych oraz osobistych przedmiotów członkom rodziny, służbie i innym wskazanym osobom Franciszka zawarła w liście do Józefa hr. Mielżyńskiego z dnia 16 czerwca 1873 r., przechowywanym w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, sygn. 2918, k. 79–80.

¹⁶¹ Józef Mielżyński po objęciu spadku powołał co prawda do życia Radę Miłosławską, w której w skład oprócz niego weszło trzech ziemian, a która, jak się wydawało miała zarządzać

Skomplikowane uregulowania prawne, jakie podjęli hrabiostwo Mielżyńscy na wypadek śmierci, a przede wszystkim niewyrażona wprost wola powołania do życia fundacji, wynikać mogły również z tego, że do końca swoich dni Seweryn Mielżyński rozważał inne rozwiązania. Zwróćmy uwagę, że w wieku 66 lat zdecydował się na rozbudowę pałacu i założenie dla własnej kolekcji budynku galerii, co trudno pogodzić z chęcią przekazania zbiorów TPN-owi. Być może małżonkowie myśleli o przekazaniu majątku, pałacu i kolekcji jednemu spadkobiercy z rodziny Mielżyńskich z nadzieją, że przejmie on siedzibę rodową i będzie kontynuował udostępnianie Galerii Miłosławskiej publiczności. Wydaje się, że spośród trzech synów Macieja Mielżyńskiego (brata Seweryna), hrabiostwo brało pod uwagę tylko najstarszego z nich, Józefa, zarządzającego majątkiem rodzinnym w Iwnie. Potwierdzają to inne okoliczności.

Józef miał dwóch braci: Jana ożenionego z Anną hr. Kwilecką (małżeństwo było bezdzietne) i Karola ożenionego z Emilią hr. Bnińską, który miał w chwili sporządzania testamentu przez Franciszkę trzech synów i córkę. Hrabiostwo zdecydowali się wybrać Józefa, a wybór ten gwarantował im pewność należytej finansowej opieki nad majątkiem. Józef hr. Mielżyński był jednym z największych właścicieli ziemskich w Wielkopolsce, zaś jego majątek w Iwnie należał do wzorowo zarządzanych gospodarstw polskich w drugiej połowie XIX wieku¹⁶². Wybierając jego osobę, musieli jednak wiedzieć, że hrabia Józef nie wykazywał żadnych zainteresowań artystycznych, a przede wszystkim mieć świadomość, że dochował się on czterech córek, co oznaczało, że po jego śmierci Miłosław przejdzie w ręce innego rodu.

Mając na uwadze taki scenariusz, Seweryn Mielżyński postanowił, że pałac i majątek najpierw przejdzie na własność bratanka, później zaś będzie służył, na zasadach zbliżonych do fundacji, ogółowi. Przypuszczalnie zakładał, że majątek miłosławski będzie upamiętniał w ten sposób nazwisko założycieli. Chęć upamiętnienia rodu Mielżyńskich w Akademii ich imienia nie została urzeczywistniona, jednak dodać należy, że Józef Mielżyński, wypełniając wolę wujostwa co do wspomżenia działalności TPN-u, przyczynił się do założenia Muzeum im. Mielżyńskich (funkcjonującego w Poznaniu w la-

majątkiem do czasu utworzenia Akademii Rolniczej. Jednak już w programie Rady pominięto założenie Akademii. Głównym zajęciem Rady było coroczne wydawanie określonej sumy na stypendia dla młodzieży. Nie wiadomo, czy Józef Mielżyński w ogóle powiadomił Radę Miłosławską o zamiarze sprzedaży majątku. Rada rozwiązała się po jego śmierci w 1900 r. Należy również nadmienić, że Józef Mielżyński sprzedał również odziedziczony po Franciszce majątek Ryńsk w Prusach Zachodnich. Ponieważ majątek kupił Niemiec, Mielżyński był ostro krytykowany w Wielkopolsce. Por. SKORACZEWSKI 1910, s. 406.

¹⁶² Por. GROT 1975.

tach 1874–1922¹⁶³), a tym samym nazwisko rodu zostało upamiętnione w nazwie pierwszego muzeum sztuki w Wielkopolsce.

Dbałość o przyszłość rodu, jego dokonań i jego siedziby była jedną z głównych cech arystokracji. Przekazanie majątku, a także, interesujące mnie najbardziej, przekazanie kolekcji dzieł sztuki odpowiedniej osobie gwarantowało trwałość zbioru, pamięć o jego twórcy, a także opiekę nad nim po jego śmierci. Decyzje podejmowane przez arystokratów były różne, ze względu na różnorodność ich sytuacji życiowych. Edward Aleksander hr. Raczyński przekazał majątek i zbiory synowi, Ignacy hr. Bniński córce i wnukowi. Izabella hr. Działyńska utworzyła ordynację rodową. Jan hr. Działyński liczył na to, że spadkobierca znajdzie taką formę przekazania majątku społeczeństwu, która zapewni zbiorom dalszy byt. Udało się to kolejnemu właścicielowi Kórnika, Władysławowi hr. Zamoyskiemu, który wraz z matką Jadwigą skutecznie powołał do życia fundację. Wydaje się, że podobny zamiar rozważali małżonkowie Mielżyńscy. Ostatecznie zdecydowali się na przekazanie kolekcji Towarzystwu Przyjaciół Nauk.

1.6. Arystokracja w Wielkopolsce – podziały wewnątrz grupy

Dla rodzin związanych przede wszystkim z regionem Wielkopolski, zarówno pod względem ekonomicznym, jak i stosunków towarzyskich, awans do elity stanu szlacheckiego i legitymowanie się tytułem o ponadregionalnym znaczeniu z jednej strony dowartościowywał, ale z drugiej strony niósł ze sobą obowiązki i wymagania podwyższenia poziomu życia. Jak już wskazano, arystokraci wielkopolscy różnie zastosowali się do nowej sytuacji.

Opierając się na podziale W. Dworaczka, przywołanym przez A. Kwileckiego¹⁶⁴, w Wielkopolsce można wyróżnić arystokrację o znaczeniu ogólnokrajowym (a nawet o aspiracjach na skalę europejską) oraz arystokrację prowincjonalną, stanowiącą elitę społeczną jedynie regionu.

Spośród rodzin arystokratycznych, związanych z Wielkopolską, do grupy o znaczeniu europejskim należeli Czartoryscy i Radziwiłłowie. Władysław Czartoryski, brat Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, poślubił najpierw

¹⁶³ Od 1874 r. Muzeum funkcjonowało pod nazwą Muzeum im. Mielżyńskich przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Po utworzeniu w 1919 r. na bazie pruskiego Kaiser-Friedrich Museum (inaczej zwanego Muzeum Prowincji) Muzeum Wielkopolskiego TPN przekazał zbiory Muzeum im. Mielżyńskich do depozytu nowo powstałej instytucji. Pierwsza partia obrazów została przekazana w 1922 r., druga w 1933 r. Por. również katalogi Muzeum im. Mielżyńskich: ERZEPKI 1889; KATALOG GALERYI 1912; DETTLOFF 1916.

¹⁶⁴ Por. KWILECKI 1996.

księżniczkę hiszpańską Marię Amparo, a po jej śmierci, księżniczkę Małgorzatę Orleańską, najstarszą z córek księcia de Nemours, wnuczkę króla Francji, Ludwika Filipa z orleańskiej linii Burbonów¹⁶⁵. Z kolei ks. Antoni Henryk Radziwiłł poślubił po trudnych pertraktacjach Fryderykę Luizę Hohenzollern¹⁶⁶, bratanicę króla Prus Fryderyka II, wchodząc w bliskie związki z panującą w Prusach dynastią. Zaś jego synowie, Wilhelm i Bogusław Fryderyk, poślubili hrabianki z rodu Clary und Aldringen: Matyldę i Leontynę Gabriełę¹⁶⁷.

Z kolei do wyróżnionej przez W. Dworzaczka grupy arystokracji prowincjonalnej należy zaliczyć: Kwileckich, Korzbok-Łąckich, Potulickich, Żółtowskich, Czarneckich, Mycielskich.

Wśród przywołanych w I części pracy rodzin kolekcjonerów do tej pierwszej grupy, oprócz Czartoryskich, należeli Działyńscy i Raczyńscy, aspirował do niej Ignacy hr. Bniński, zaś do drugiej z pewnością zaliczali się Mielżyńscy. Oprócz zajmowanych stanowisk i aspiracji politycznych, czynnikiem decydującym o przynależności do jednej z tych dwóch grup były nierzadko koligacje rodzinne. Przedstawiciele rodu Działyńskich i Raczyńskich już w pierwszej połowie XIX wieku poprzez zawieranie odpowiednich małżeństw z potomkami rodów magnackich o istotnym znaczeniu w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej (Potockimi, Radziwiłłami, Czartoryskimi, Zamoyskimi) awansowali do grona najbardziej znaczących rodów polskich¹⁶⁸.

Tytus Działyński, który w 1825 r. poślubił Celestynę Zamoyską, starannie wybierał małżonków dla swoich dzieci: córkę Elżbietę wydał za Adama Konstantego księcia Czartoryskiego; córkę Jadwigę za jej wuja Władysława hr. Zamoyskiego; córkę Annę za Stanisława hr. Potockiego, córkę Marię za Zygmunta hr. Grudzińskiego. Jego syn Jan ożenił się z Izabellą księżniczką Czartoryską. Edward hr. Raczyński poślubił w 1824 r. Konstancję hr. Potocką, a jego brat Atanazy Annę ks. Radziwiłł. Syn Atanazego, Karol, poślubił Karolinę ks. Oettingen-Wallerstein. Syn Edwarda, Roger (po pierwszym krótkotrwałym małżeństwie z Marią Gotschall), poślubił Konstancję z Lachmanów. Edward Aleksander hr. Raczyński zawarł związek małżeński najpierw z Marią Beatrix hr. Krasieńską, a po jej śmierci, z Różą z hr. Potockich herbu Srebrna Pilawa.

Inaczej postępowali Mielżyńscy i Bnińscy, którzy wiązali się z przedstawicielami wielkopolskiego ziemiaństwa (Szczanieccy) oraz przedstawicielami

¹⁶⁵ Na temat małżonek księcia Władysława por. LENKIEWICZOWA 2000; OBTUŁOWICZ 2013.

¹⁶⁶ W XX wieku opublikowano po polsku wspomnienia księżnej Ludwiki z Hohenzollernów Radziwiłłowej – RADZIWIŁŁOWA 1912.

¹⁶⁷ Por. RADZISZEWSKI 2009.

¹⁶⁸ Por. tablice genealogiczne – ANEKS IV.

rodów również obdarowanych przez króla pruskiego tytułami hrabiowskimi, stanowiących arystokrację prowincjonalną w Wielkopolsce (Kwileccy, Taczanowscy, Mycielscy, Broel-Platerowie). Seweryn Mielżyński pojął za żonę Franciszkę z ziemiańskiej rodziny Wilkszyckich, jego brat Maciej Konstancję hr. Mielżyńską, siostra Aniela Teodora hr. Mycielskiego. Ignacy Bniński ożenił się z Emilią Łącką herbu Korzbok (córką Antoniego Łackiego i Nimfy Szczanieckiej)¹⁶⁹. Ich córka Emilia poślubiła Karola Ignacego hr. Mielżyńskiego, a syn Bolesław Katarzynę hr. Taczanowską.

Analizując stosunki panujące wśród arystokracji wielkopolskiej, można wprowadzić również inny podział, oparty na kontaktach rodzinnych i towarzyskich oraz ocenach i uczuciach, jakie żywili polscy arystokraci wobec innych przedstawicieli ich sfery. Polską arystokrację w Wielkopolsce można więc podzielić na kilka grup, wyróżnionych na podstawie rekonstrukcji kontaktów towarzyskich, a w pewnym stopniu również więzów rodzinnych. Na tej podstawie wyróżniłam: arystokrację podkreślającą swoje polskie pochodzenie; arystokrację utrzymującą bliskie stosunki z pruskim dworem królewskim (później cesarskim) oraz arystokrację zniemczoną.

Największą grupę stanowili arystokraci podkreślający polskie korzenie. Utrzymywali oni ze sobą bliskie kontakty towarzyskie, odwiedzali się i korespondowali ze sobą. Ważnym elementem ich życia towarzyskiego było pielęgnowanie przyjaznych kontaktów z ziemiaństwem. Do arystokratycznych siedzib zapraszano przede wszystkim ziemian, mieszkających po sąsiedzku. W. Molik podaje, że arystokracja „tworzyła zamknięty krąg, utrzymując kontakty towarzyskie we własnym środowisku i dystansując się od ogółu ziemiaństwa”¹⁷⁰. Należy jednak zweryfikować ten pogląd. Moim zdaniem, przynajmniej w Wielkopolsce, arystokracja kultywowała towarzyskie stosunki z przedstawicielami zamożnego i średniozamożnego ziemiaństwa.

Przykładem szerokiej gościnności i kwitnącego życia towarzyskiego, w którym brali udział arystokraci i ziemianie, może być Rokosowo książąt Czartoryskich¹⁷¹. Do Rokosowa ks. Adama Konstantego i jego małżonki Elżbiety z Działyńskich oprócz najbliższych krewnych: Zamoyskich z Paryża, Potockich z Rymanowa, Grudzińskich z Drążgowa, często przyjeżdżali arystokraci: Mycielscy z Wydaw, Mielżyńscy z Pawłowic, Żółtowscy z Drzewiec i Krajewic oraz liczni ziemianie Morawscy z Luboni, Jurkowa i Oporowa, Łubieńscy i Sobańscy. W Jarocinie hr. Radolińskich bywali Raczyńscy, Radziwiłłowie, Bojanowscy, Czarnecy i Mańkowscy.

¹⁶⁹ Linia Korzbok-Łąckich z Lwówka otrzymała w 1893 r. dziedziczny tytuł hrabiowski. KWILECKI 2010, s. 163.

¹⁷⁰ MOLIK 1999b, s. 16.

¹⁷¹ KWILECKI 2004, s. 332.

Mielżyńscy utrzymywali stosunki z Działyńskimi¹⁷² i Bnińskimi. Stosunki między Mielżyńskimi i Bnińskimi miały charakter przede wszystkim rodzinny. Pomiedzy przedstawicielami tych dwóch rodów dochodziło często do małżeństw¹⁷³.

Działyńscy odwiedzali położony niedaleko Rogalin Raczyńskich¹⁷⁴ i Turów Chłapowskich¹⁷⁵. Raczyńscy utrzymywali kontakty towarzyskie przede wszystkim z arystokracją małopolską¹⁷⁶, ale przyjaźnili się również z hr. Cieszkowskimi z Wierzenicy¹⁷⁷, hr. Mycielskimi¹⁷⁸ oraz wielkopolskimi rodzinami ziemiańskimi: Żółtowskimi¹⁷⁹ i Morawskimi z Jurkowa¹⁸⁰. Bnińscy oprócz rodzinnych relacji z Mielżyńskimi, utrzymywali kontakty z ziemiańskimi rodzinami Turnów¹⁸¹ i Stablewskich¹⁸².

Należy również zaznaczyć, że wśród ziemiaństwa polskiego wyróżniała się grupa posiadająca duże, dobrze prosperujące majątki, która pragnęła uzyskać tytuł arystokratyczny. Otrzymali go pod koniec XIX wieku. Zaliczam do

¹⁷² Seweryn Mielżyński i Jan Działyński spotykali się i odwiedzali w swoich posiadłościach. Nierzadko rozmawiali o sztuce i cenach antykwarecznych (Jan donosił o tym w listach do J. Rustejki, BK 07449, k. 76). Seweryn dokonywał renowacji obrazów z Kórnika (BK 07449, k. 131). Jan Działyński podarował właścicielowi Miłosławia portret jego przodka, Franciszka Mielżyńskiego, starosty śremskiego (BK 07449, k. 80).

¹⁷³ Por. ANEKS IV – drzewa genealogiczne rodów Mielżyńskich i Bnińskich. Por. również korespondencja Józefa Mielżyńskiego, Emilii z Bnińskich Mielżyńskiej i Franciszki z Wilkszyckich Mielżyńskiej w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu (sygn. 2918, 2920).

¹⁷⁴ Por. korespondencję Jana Działyńskiego z J. Rustejką. W listach hrabia z Kórnika donosi o stanie zdrowia mieszkańców Rogalina, jak również o swoich odwiedzinach u Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego w Rzymie. BK 07449. Por. również kontakty Klaudyny z Potockich Działyńskiej z Konarzewa z Raczyńskimi i Radziwiłłami. KĄSINOWSKA 2013, s. 105.

¹⁷⁵ Por. Listy J. Działyńskiego do Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej z 1871 r., BCz 7406 II.

¹⁷⁶ Róża z Potockich (herbu Srebrna Pilawa), córka Adama Józefa hr. Potockiego i Katarzyny z Branickich (herbu Korczak) była spokrewniona z wieloma rodami małopolskimi: Załuskimi (por. archiwum rodzinne Załuskich w Bibliotece Raczyńskich, sygn. 2710), Tarnowskimi z Dzikowa (Archiwum Tarnowskich z Dzikowa w AP w Krakowie, sygn. ADzT 535, 1134, 1187), Potockimi z Krzeszowic (Archiwum Potockich z Krzeszowic w AP w Krakowie, sygn. AKPot 549, 573, 583, 610).

¹⁷⁷ Por. korespondencja Augusta Cieszkowskiego (młodsze) w Bibliotece PTPN-u (sygn. 1896/2). August hr. Cieszkowski nie miał dzieci i przed śmiercią adoptował: Edwarda Bernarda hr. Raczyńskiego (któremu przekazał po śmierci Wierzenicę), Felicjana Dembińskiego, Jana hr. Tyszkiewicza i Pawła Żółtowskiego.

¹⁷⁸ Por. korespondencja Jerzego Mycielskiego, Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 8149.

¹⁷⁹ Por. korespondencja Adama Żółtowskiego (BN 10267 t. 4 III), korespondencja Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej (BN 10270 t. 7 III).

¹⁸⁰ Por. wspomnienia: MORAWSKI K. 1998; UMIĄSTOWSKA 1997; MORAWSKI E. [b. d.].

¹⁸¹ Por. Korespondencja Stanisława Turny (15758/II), papiery Turnów (15753/II, 15790/I) w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.

¹⁸² Por. Papiery Stablewskich (15988/II, 15996/I) w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.

nich: Korzbok-Łąckich z Lwówka (pruski tytuł hrabiowski od 1893 r.), Żółtowskich z linii myszkowskiej (tytuł hrabiowski uzyskali w 1917 r. od papieża Benedykta XV)¹⁸³, Turnów (papieski tytuł hrabiowski na początku XX wieku)¹⁸⁴. Arystokraci utrzymywali stosunki zwłaszcza z przedstawicielami tej możnej części ziemiaństwa. Natomiast mniej zamożni ziemianie, jak pisze W. Molik, „nie ukrywali swej niechęci wobec arystokracji, krytykowali jej egoizm, ekskluzywność i kosmopolityzm”¹⁸⁵. Do opinii tego badacza dodam, że owa niechętna postawa wynikała z przedrozbiorowego przekonania o równości stanu szlacheckiego. Arystokraci, potwierdzając bądź przyjmując tytuły rodowe na przełomie XVIII i XIX wieku, zniesli uświęcone dawnymi przywilejami prawo równości. Istotne jest również to, że niechęć części ziemiaństwa do arystokracji potęgował fakt, że tytuły rodowe otrzymała ona od władz państw zaborczych. Przekonanie o przekroczeniu granic szlacheckiej równości przez arystokratów oraz ich podległości władzom zaborczym w zamian za otrzymany tytuł utrwaliło się w XIX-wiecznej literaturze¹⁸⁶.

Natomiast osobną grupę wśród polskich arystokratów stanowili ci, którzy utrzymywali bliskie stosunki z pruskim dworem królewskim. Trudno określić, czy pozostała część arystokracji wyrażała się o nich wyłącznie krytycznie. Nie ulega jednak wątpliwości, że nie spotykano się zbyt często na polu towarzyskim z takimi osobami, a nierzadko opinia o bliskich związkach z pruską dynastią ciążyła nad kilkoma pokoleniami rodziny. W ten sposób traktowano wspomnianych już arystokratów, którzy rozwijali swoje kariery wojskowe i dyplomatyczne na dworze Hohenzollernów, a więc spokrewnionych z królewskim domem pruskim Fryderyka Wilhelma i Bogusława Fryderyka ks. Radziwiłłów, Atanazego hr. Raczyńskiego i Bogdana hr. Hutten-Czapskiego, a także Mariannę i Franciszka hr. Skórzewskich.

Do tej grupy można również zaliczyć Alfonsa hr. Taczanowskiego (1815–1867). Ten bardzo ambitny ziemianin zbliżył się do dworu Fryderyka Wilhelma IV. Król Prus najpierw przyznał mu osobisty tytuł hrabiowski (1854), zezwolił na utworzenie ordynacji na Taczanowie (1856), później (1857) tytuł przeniesiono na spadkobierców. Taczanowski został również odznaczony Orderem Orła Czerwonego, Krzyżem Legii Honorowej, a także pełnił funkcję szambelana królowej Augusty. Zmarł bezpotomnie, a jego spadkobiercą Antoni Taczanowski nie przeprowadził procedury odnowienia przysługującego mu jako ordynatowi tytułu hrabiowskiego¹⁸⁷ (dopiero kolejny ordynat zaczął używać tytułu hrabiowskiego, choć nie starał się o oficjalne odnowienie przy-

¹⁸³ KWILECKI 1998, s. 431–432.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 389–390.

¹⁸⁵ MOLIK 1999b, s. 16.

¹⁸⁶ Por. ŁEPKOWSKI 1862; GĄSIOROWSKI 1913ab; JANKOWSKI [b. d.].

¹⁸⁷ KWILECKI 1998, s. 361–368.

sługującego mu do tego prawa). Żaden z krewnych Alfonsa nie kontynuował jego bliskich stosunków z berlińskim dworem.

Przedstawiciele wielkopolskiej linii rodu Radziwiłłów, której początek wyznaczył rok 1796 – data ślubu Antoniego Henryka ks. Radziwiłła z Luizą Hohenzollern, bratanicą króla Fryderyka II Wielkiego¹⁸⁸ – prawie do końca XIX stulecia utrzymywali bliskie kontakty z dworem berlińskim i spędzali większość roku w Berlinie. Przy Wilhelmstrasse pod numerem 77 znajdował się „Hotel Radziwill”, w którym mieszkali wspomniani już wyżej synowie Antoniego Henryka i Luizy z Hohenzollernów, Bogusław Fryderyk i Fryderyk Wilhelm z żonami i dziećmi. Rozdzielenie rodowego majątku nastąpiło dopiero po ich śmierci w latach 70.¹⁸⁹ Najstarszy syn Bogusława, Ferdynand (1834–1926) sprzedał berliński pałac i odziedziczył ordynację ołycką oraz dobra w Wielkopolsce, z których w 1878 r. powstała ordynacja na Przygodzicach¹⁹⁰. Wraz z objęciem jednej z najstarszych siedzib rodu Radziwiłłów, tj. zamku w Ołyce, wielkopolska gałąź rodziny zainteresowała się dobrami na Wołyniu. Po renowacji ołyckiego zamku w latach 70., w 1882 r. Radziwiłłowie osiedli w zamku przodków na stałe i uczynili z niego swoją główną siedzibę¹⁹¹. W drugiej połowie XIX wieku w swoich majątkach w Wielkopolsce, a zwłaszcza w pałacyku w Antoninie, organizowali głównie polowania¹⁹², dzieląc czas między Berlin, Ołkę i Antonin¹⁹³.

Bardzo bliskie kontakty z Hohenzollernami łączyły na przełomie XVIII i XIX wieku hrabiostwo Skórzewskich z linii łabiszyńskiej. Marianna z Ciecierskich hr. Skórzewska była nawet pomawiana o romans z królem Prus, Fryderykiem II, którego owocem miał być jedyny syn Marianny i gen. Fran-

¹⁸⁸ RADZISZEWSKI 2008b. Por. NOWAKOWSKI 1966; MACKIEWICZ-CAT 2012.

¹⁸⁹ Fryderyk Wilhelm zmarł w 1870 r., a Bogusław w 1873. RADZISZEWSKI 2009, s. 26.

¹⁹⁰ Ordynację nieświeską otrzymał Antoni Wilhelm (1833–1940), najstarszy syn Fryderyka Wilhelma. Na temat ordynacji wielkopolskiej Radziwiłłów na Przygodzicach, por. BUGAJ-TALAR 2006.

¹⁹¹ AFTANAZY 1994, s. 337.

¹⁹² Jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku, za życia księcia-namiestnika Antoniego Radziwiłła, pałacyk w Antoninie spełniał ważną rolę w życiu rodziny. Radziwiłłowie spędzali tu miesiące letnie i jesienne, a zimą mieszkali w swojej berlińskiej siedzibie. Por. RADZISZEWSKI 1997, s. 39. Synowie Antoniego i Luizy Radziwiłłów stronili od Antonina po tym, jak w 1843 r. pobyt w pałacyku zakończył się tragicznie – 6-letnia księżniczka Maria, córka Bogusława Fryderyka i Leontyny z rodu Clary und Aldringen zmarła na dyzenterię. Od tego czasu Radziwiłłowie preferowali spędzanie pory letniej w Teplitz (Cieplice) na Dolnym Śląsku, majątku rodziny Clary und Aldringen. Por. RADZISZEWSKI 2008a.

¹⁹³ Córka księcia Ferdynanda i Pelagii z Sapiechów, Maria Małgorzata z Radziwiłłów Potocka (1875–1962) opisywała życie rodziny: „W Berlinie spędzaliśmy zwykle pięć miesięcy zimowych, po czym jechało się na maj i czerwiec do Antonina, na lipiec i sierpień do Ołki, po czym znów na jesień z powodu rykowiska jeleni, gdyż polowanie to było ulubioną rozrywką moich rodziców”. POTOCKA 1983, s. 81.

ciszka Skórzewskiego – Fryderyk hr. Skórzewski¹⁹⁴. Skórzewscy popierali politykę króla Fryderyka II i utrzymywali bliskie kontakty z dworem berlińskim. Marianna przekazywała informacje na temat nastrojów wśród konfederatów barskich tajemnie radcy F. B. Schönbergowi von Breckenhoffowi. Potomkowie rodu długo jeszcze w ciągu XIX wieku zmagali się ze złośliwymi plotkami na temat ich pochodzenia, piętnem „zdrajców” oraz „czarną legendą” Marianny. W przewyciężeniu negatywnych opinii na pewno nie pomagało im przyjmowanie urzędu szambelana na pruskim dworze królewskim. Zarówno syn Marianny, Fryderyk (którego rodzicami chrzestnymi byli król Fryderyk II i królowa Elżbieta Krystyna), jak i jej wnuk Heliodor, otrzymali i przyjęli tę dworską godność. Kolejni przedstawiciele rodu Skórzewskich angażowali się czynnie w działalność niepodległościową. Synowie Fryderyka Arnold i Heliodor brali udział w powstaniach: Arnold w powstaniu listopadowym, Heliodor w wydarzeniach z 1848 r. Syn Arnolda, Leon hr. Skórzewski, ostatni przedstawiciel linii łabiszyńskiej rodu, zaangażował się w działalność parlamentarną i był jednym z głównych pomysłodawców koncepcji ugodowych w berlińskim Kole Polskim w latach 80.¹⁹⁵

Stosunek do wymienionych arystokratów pozostałych przedstawicieli tej grupy społecznej był ambiwalentny. Skórzewskich i Taczanowskich uznawano za Polaków, a nierzadko ich nazwiska występują wśród założycieli i członków ważnych poznańskich instytucji, jak TPN-u¹⁹⁶ czy Bazaru¹⁹⁷. Bogusława Fryderyka i Wilhelma Radziwiłłów oraz Atanazego Raczyńskiego, rzadko odwiedzających Poznań, uznawano zazwyczaj za „zniemczonych”. Ponadto prześledzenie ich związków rodzinnych pokazuje, że wskazane osoby nie wiązały się z polską arystokracją z Wielkopolski, z wyjątkiem kilku rodzin. Radziwiłłowie często wchodzili w koligacje z rodami niemieckimi. Podobnie, Atanazy hr. Raczyński wybrał dla swojego syna za żonę księżniczkę Karolinę Wilhelminę Oettingen-Wallerstein. Ordynaci Taczanowscy wybierali na żony przedstawicielki ziemiaństwa¹⁹⁸. Podobnie postępowali Skórzewscy, którzy łączyli się z ziemiaństwem lub z takimi polskimi rodami, jak Radziwiłłowie, utrzymującymi bliskie relacje z dworem pruskim¹⁹⁹. Wydaje się również, że

¹⁹⁴ NOWICKI 2002, s. 34. Autor cytuje wypowiedzi polskich publicystów z XIX wieku, ironicznie, a czasem złośliwie komentujących dzieje Marianny Skórzewskiej. Por. również: NOWICKI 1998.

¹⁹⁵ GALOS 1997–1998, s. 370.

¹⁹⁶ Przykładowo, do założycieli TPN-u należał Heliodor hr. Skórzewski. Por. również SPIS TPN 1895.

¹⁹⁷ SKAŁKOWSKI 1938, s. 46.

¹⁹⁸ Por. drzewo genealogiczne rodziny Taczanowskich, w: KWILECKI 2010, s. 324–325.

¹⁹⁹ Por. NOWICKI 1998, 2002. Należy tu również zaznaczyć, że do opieki nad Zygmuntem Skórzewskim, który w wieku 8 lat odziedziczył dwie rodowe ordynacje (na Czarniejewie i na

Taczanowscy i Skórzewscy obracali się pod względem towarzyskim przede wszystkim w wielkopolskich kręgach ziemiańskich.

Być może samo utrzymywanie bliskich kontaktów z dworem berlińskim nie wywoływało jawnej niechęci polskiej arystokracji, jednak jej otwartą krytykę wzbudzało sprzedawanie majątków Niemcom i zatrudnianie niemieckich dzierżawców w swoich dobrach. Z niechęcią polskiej arystokracji i ziemianstwa spotkało się sprzedanie w 1837 r. przez Heliodora Skórzewskiego Margońskiej Wsi bankierowi berlińskiemu Ludwikowi Lessingowi²⁰⁰. Natomiast prawdziwym skandalem zakończyło się sprzedanie przez Władysława Taczanowskiego majątku Choryń księciu Wilhelmowi Ernstowi weimarskiemu, właścicielowi pobliskiego Racota²⁰¹. Taczanowski sprzedał majątek wysłannikowi księcia, choć oficjalną licytację wygrał Mieczysław Chłapowski z Kopaszewa. Antoni Taczanowski, II ordynat na Taczanowie, wykluczył Władysława Taczanowskiego z rodziny.

Przypomnieć również należy opisaną w części I, rozdz. III pracy, wymianę opinii na łamach prasy wielkopolskiej między redakcją „Gońca Wielkopolskiego”, piętnującego Kazimierza hr. Potulickiego, a Ignacym hr. Bnińskim, broniącym pamięci o nim. Przywołana sprawa dowodzi, że w latach 90. XIX wieku, w okresie najintensywniejszej działalności polskich posłów ugodowców w Berlinie (z których większość stanowili arystokraci), ich postępowanie oceniano negatywnie. Wydaje się, że ta grupa arystokratów musiała potwierdzać swoje patriotyczne i polskie przekonania na terenie Wielkopolski²⁰². Popieranie polityki rządu niemieckiego było odbierane równie niechętnie, jak utrzymywanie bliskich kontaktów z dworem w Berlinie.

Ostatnią grupą arystokratów wielkopolskich, którą wyodrębniam, są rody uznawane przez współczesnych za „zniemczone”. Przekonanie o zniemczeniu rodziny oparte było na różnych przesłankach. Czasem potwierdzały je pro-niemieckie sympatie arystokratów z danego rodu, kiedy indziej wydaje się, że było to określenie, które przyłgnęło do rodziny, niezależnie od jej przekonań.

Lubostroń) wyznaczono Bogdana hr. Hutten-Czapskiego. Zygmunt Skórzewski ożenił się z Leontyną z Radziwiłłów, choć godne odnotowania jest, że panna młoda była owocem małżeństwa przez dłuższy czas nieakceptowanego w kręgach arystokratycznych. Jej ojciec Michał Karol ks. Radziwiłł (1870–1955) ożenił się z Rosjanką, córką mistrza ceremonii na carskim dworze, Marią de Bernardaky. Por. WANKE 2008.

²⁰⁰ REZLER 2002, s. 69.

²⁰¹ Wydarzenia rozegrały się w czasie tzw. walki o ziemię w Poznańskim, stąd reakcja prasy i polskiego ziemianstwa była bardzo krytyczna. Por. KWILECKI 2010, s. 319–321.

²⁰² Taką manifestacją patriotyzmu było zorganizowanie przez J. Kościelskiego, nowego właściciela pałacu w Miłosławiu i głównego pomysłodawcy polityki ugodowej Koła Polskiego, hucznych obchodów odsłonięcia ufundowanego przez niego pomnika Juliusza Słowackiego w Miłosławiu 16 września 1899 r.

Nie bez przyczyny za ród ziemczony uchodzili Radolińscy z Jarocina. W pierwszej połowie XIX wieku jego przedstawiciele, Stanisław i Juliusz Radolińscy, nie ukrywali swoich sympatii dla rządu pruskiego. Juliusz Radoliński najpierw zmienił nazwę rodzinnego majątku Borzęciczki na Radenz, a następnie sprzedał majątność książęcej rodzinie Stolberg-Wernigerode²⁰³. Postawa Władysława Radolińskiego, właściciela Jarocina, nie wydaje się tak jednoznaczna²⁰⁴, niemniej jednak jego syn, dyplomata w służbie królów pruskich, a następnie cesarzy II Rzeszy, Hugo hr. Radoliński otrzymał w 1888 r. od cesarza Fryderyka III tytuł książęcy, a wyniesienie do elity wiązało się z zamianą nazwiska rodowego na „von Radolin”²⁰⁵. Hugo Radoliński vel książę von Radolin utrzymywał kontakty i przyjaźnił się głównie z arystokratami niemieckimi²⁰⁶. Jego rodzina spotykała się na stopie towarzyskiej ze spokrewnionymi z nimi Raczyńskimi²⁰⁷, z rodziną książąt Radziwiłłów²⁰⁸, zaś w Wielkopolsce z ziemiańskimi rodzinami Bojanowskich²⁰⁹, Czarnieckich²¹⁰ i Mańkowskich²¹¹. Utrzymywał również kontakty z sąsiadami: Gorzeńskimi, Grabskimi, Jaraczewskimi, Taczanowskimi²¹².

Za rodzinę „ziemczoną” uważano również kurlandzką linię Raczyńskich, której przedstawiciel Zygmunt Edward (1861–1937) w 1899 r. objął po bezdzietnej śmierci Karola, syna Atanazego Raczyńskiego, ordynację obrzycką. Od początku XVIII wieku potomkowie tej linii żenili się z arystokratkami

²⁰³ KĄSINOWSKA 2012, s. 169.

²⁰⁴ Ibidem, s. 164. Autorka opracowania na temat pałacu w Jarocinie wskazuje, że to raczej wuj Stanisław Radoliński wpływał na rodziców Hugona Radolińskiego, aby skutecznie pokierowali jego wychowaniem i karierą, eliminując z edukacji młodego hrabiego język polski.

²⁰⁵ Ibidem, s. 179.

²⁰⁶ Ibidem, s. 170, 173, 193–194. Do przyjaciół Hugona hr. Radolińskiego należeli: William von Redern i Fryderyk von Holstein. Jarocin odwiedził również Karol, książę sasko-weimarski, właściciel Racota, a także książę Fryderyk Wilhelm Hohenzollern, następca cesarskiego tronu.

²⁰⁷ Ibidem, s. 71, 208. Radolińscy przyjaźnili się z Atanazym hr. Raczyńskim. Józefina hr. Radolińska z kolei utrzymywała przyjacielskie kontakty z Konstancją hr. Raczyńską (żoną Rogera Raczyńskiego, syna Edwarda).

²⁰⁸ Maria Małgorzata z Radziwiłłów Potocka wspominała: „W Jarocinie mieszkali Radolińscy. Był tam bardzo ładny, pseudogotycki pałac. I tam bywaaliśmy często. Hr. Hugon Radoliński i jego dwaj stryjowie, Stanisław i Juliusz, byli swego czasu w dobrych stosunkach z moimi dziadkami [Bogusławem Fryderykiem ks. Radziwiłłem i Leontyną Clary et Aldringen – przyp. aut.]”. POTOCKA 1983, s. 98.

²⁰⁹ Bojanowscy uchodzili za rodzinę ziemczoną. Szczegółowo koligacje Bojanowskich z rodami niemieckimi oraz gałęzie tego rodu opisuje: ŻYCHLIŃSKI 1879, s. 1–12.

²¹⁰ Ibidem, s. 165.

²¹¹ Ibidem, s. 166.

²¹² KĄSINOWSKA 2012, s. 138.

niemieckimi, a kolejne pokolenia nie władały językiem polskim²¹³. Zygmunt Edward, III ordynat na Obrzycku wraz z żoną Antoinettą z baronów von Bönninghausen-Budberg, rezydował w pałacu w pobliskiej Zielonejgórze i utrzymywał kontakty z niektórymi rodzinami niemieckimi w Wielkopolsce. Raczyńscy z tej linii nie kontaktowali się w ogóle z rodami polskimi²¹⁴.

W XIX-wiecznej Wielkopolsce panowało również przekonanie o zniemczeniu rodziny hr. Goetzendorf-Grabowskich²¹⁵. Wydaje się, że opierało się ono przede wszystkim na tym, że Jan hr. Goetzendorf-Grabowski z linii główczyńskiej poślubił Niemkę, Augustynę von Brandenstein²¹⁶. Potomkowie tej pary wchodzili jednak w związki małżeńskie z przedstawicielami polskiego ziemiaństwa. Najwyraźniej niechęć do tej rodziny wynikała z małżeństwa z Niemką oraz prowadzenia, piętnowanego przez arystokrację wielkopolską, wystawnego życia, skutkującego bankructwem²¹⁷. Rezultatem ruiny finansowej była sprzedaż zadłużonych majątków Goraj i Krucz księciu pszczyńskiemu Janowi Henrykowi XI von Hochbergowi. Szczególnie to ostatnie zdarzenie musiało utrwalić panujące w Wielkopolsce przekonanie o zniemczeniu rodziny.

W Wielkopolsce znajdowały się również majątki arystokratów niemieckich. Kontakty między arystokracją polską a niemiecką oprócz tych, utrzymywanych przez wymienione „zniemczone” rody, były niewielkie. Należy przy tym podkreślić, że arystokraci niemieccy zakupywali majątki na terenie Wielkopolski najczęściej w drugiej połowie XIX wieku²¹⁸. Od lat 60. król pruski Wilhelm I zachęcał niemieckich arystokratów, zwłaszcza książąt, do nabywania majątków w Prowincji Poznańskiej²¹⁹. Wówczas dobra w Wielkopolsce zakupili książęta zmediatyzowani: Alfred von Coburg-Gotha, Wilhelm-Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, Henryk XIII Reuss, Herman zu Stolberg-Wernigerode, Wilhelm zu Stolberg-Wernigerode, Henryk XIV Reuss, Fryderyk von Anhalt, Ernst von Sachsen-Altenburg, Jan Henryk XI von Hochberg²²⁰.

²¹³ Dokładniej, por. KWILECKI 2004, s. 222–231. Autor przypomina w tekście sylwetkę potomka tej linii Josepha (Józefa) Raczyńskiego (1914–1999), związanego z kulturą polską i mówiącego po polsku.

²¹⁴ Ibidem, s. 226.

²¹⁵ T. Żychliński przytacza różne opinie na ten temat, przy czym sam zauważa, że były one niesłuszne. Por. ŻYCHLIŃSKI 1880, s. 78.

²¹⁶ ŻYCHLIŃSKI 1901, s. 59.

²¹⁷ ŻYCHLIŃSKI 1900, s. 57–58. Józef hr. Goetzendorf-Grabowski, przedstawiciel linii na Łukowie, doprowadził rodzinny majątek do ruiny i w 1858 r. wyprowadził się do Warszawy.

²¹⁸ W Wielkopolsce od stuleci mieszkali niemieckie rodziny szlacheckie. Ich historię przybliżył A. Kwilecki w rozdziale „Pogranicze polsko-niemieckie” (KWILECKI 1998, s. 118–128, 136–143). Nie były to jednakże rody utytułowane.

²¹⁹ HARNIER 1971, s. 68.

²²⁰ Ibidem, s. 68–70.

Zakupione ziemie wchodziły w skład dość rozległych dóbr, którymi arystokraci niemieccy dysponowali również w innych regionach Niemiec, stąd ich obecność na terenie Wielkopolski była dość rzadka.

Posiadacze największego majątku na terenie Wielkopolski, Księstwa Krotoszyńskiego, książęta Thurn und Taxis odwiedzili swoje dobra w latach 1819–1870 zaledwie dwa razy²²¹. Właściciel dóbr Murowana Goślina, książę Ernst I von Sachsen-Altenburg, który od 1853 r. panował w księstwie Sachsen-Altenburg, nigdy nie odwiedził swoich włości w Wielkopolsce²²². Najprawdopodobniej postępował tak również panujący w księstwie Sachsen-Meiningen i posiadający wielkopolskie Czerewo książę Bernard III. Książę Albert von Hatzfeldt-Wildenburg, właściciel Tarchalina, mieszkał w Żmigrodzie na Śląsku. Książęta kurlandzcy Bironowie z linii sycowskiej, właściciele Radomicka i Kluczewa, rezydowali w swojej rodowej siedzibie w Sycowie na Śląsku²²³.

Inaczej rzecz się miała z posiadłościami książąt z Pszczyny. Jan Henryk XI von Hochberg, który kupił w 1873 r. od rodziny Goetzendorf-Grabowskich dobra Goraj, Cieszkowo, Krucz i Dąbie, był jednocześnie księciem pszczyńskim (von Pless). Nic nie wskazuje na to, żeby książę odwiedził swoje ziemie położone na północnym krańcu Prowincji Poznańskiej. W 1910 r. dobra wielkopolskie odziedziczył jego najmłodszy syn hr. Wilhelm Bolko Emanuel (1886–1934). Wybudował zamek i neobarokowy pałac w Goraju oraz drewniany pałac w stylu szwajcarskim w Gniewomierzu i na stałe mieszkał na terenie północnej Wielkopolski²²⁴. Nie wiadomo jednak nic na temat jego kontaktów z arystokracją polską.

W Wielkopolsce rezydował również właściciel Tuchorzy, Orli i Galewa Friedrich baron von Kottwitz, który wykupił z rąk zadłużonych Turnów piękny, wybudowany na przełomie XVIII i XIX wieku dla Augustyna Gorzeńskiego, pałac w Dobrzycy. Niepochlebne komentarze na temat utrzymania tego majątku, jakie rozpowszechniał Adam Turno, ugruntowały negatywne, choć nieuzasadnione²²⁵ opinie o niemieckich właścicielach w Wielkopolsce.

Potwierdzone są natomiast kontakty właściciela Racota, Wilhelma I z dynastii orańskiej, do 1840 r. króla Niderlandów, z polskimi sąsiadami. Po

²²¹ HADRYCH 1996, s. 179.

²²² PAPROCKI 2006, s. 136.

²²³ Informacje na podstawie: WYKAZ 1872; HANDBUCH 1905.

²²⁴ W siedzibie Hochbergów, jak wynika z zachowanych rachunków z antykwariatów głównie berlińskich (APP Majątek Krucz-Goraj, sygn. 1275, 1277), znajdowały się dzieła sztuki. Z zamkowego inwentarza z 1927 r. wynika, że nie były one zaaranżowane w specjalnie na ten cel wyodrębnionej przestrzeni. Prawdopodobnie był to więc zbiór przedmiotów dekorujących wnętrza zamkowe.

²²⁵ Por. KĄSINOWSKA 2007, s. 185–192.

abdykacji w 1840 r., Wilhelm przeniósł się do Prus, mieszkał m.in. w Racocie i odwiedzał gen. Dezyderego Chłapowskiego w Turwi. Na pewno regularnie, dwa razy w roku, odwiedzał swój wielkopolski majątek w Racocie jego kolejny właściciel, książę Bernard Sachsen-Weimar-Eisenach, który przyjeżdżał tu na polowania²²⁶. Udział Polaków w racockich polowaniach trwał do 1912 r., czyli wspomnianej wyżej sprawy sprzedaży Chorynia księciu weimarowskiemu. Po tym szeroko komentowanym w Wielkopolsce wydarzeniu, żaden przedstawiciel polskiego ziemiaństwa ani arystokracji nie wziął już udziału w polowaniach organizowanych u księcia Sachsen-Weimar-Eisenach.

Nawet jeśli polscy i niemieccy arystokraci nie odwiedzali swoich majątków, można założyć, że do spotkań między nimi dochodziło w czasie obrad pruskiej Izby Panów. Zasiadający od lat 50. XIX wieku w tym zgromadzeniu polscy arystokraci: Ignacy hr. Bniński, Albin hr. Belina-Węsierski, Józef hr. Mielżyński, Teodor hr. Mycielski, Kazimierz hr. Potulicki, August ks. Sułkowski, Franciszek hr. Hutten-Czapski, Alfons hr. Taczanowski, Edward hr. Potworowski²²⁷ przynajmniej na polu polityki kontaktowali się z posiadającymi majątki w Wielkopolsce arystokratami niemieckimi. Do grona tych ostatnich, zasiadających w Izbie Panów, należeli: hr. Adelbert von Schulenburg-Filehne (właściciel Wielenia), ks. Heinrich XIII. Reuss zu Köstritz (właściciel Baszkowa) oraz jego syn ks. Heinrich XXVIII. Reuss zu Köstritz (właściciel Otusza i Niepruszewa), hr. Friedrich zu Limburg-Stirum (ordynacja Chlebno)²²⁸, hr. Wilhelm Bolko Emanuel von Hochberg (Krucz, Goraj)²²⁹. Dobrze znany polskim arystokratom musiał być przewodniczący pruskiej Izby Panów od 1872 r.²³⁰, hr. Otto zu Stolberg-Wernigerode, właściciel klucza Radenz (Borzęciczki).

1.7. Podsumowanie

Styl życia łączył arystokrację wielkopolską ze zwyczajami arystokracji europejskiej, zarówno pod względem przyjemności i zwyczajów, jakie przyjęła, jak i obowiązków wobec społeczeństwa, jakie starała się wypełniać. Nie zawsze jej przedstawiciele posiadali tyle środków finansowych, aby sprostać wymo-

²²⁶ WIŚNIEWSKA 2010, s. 64–66.

²²⁷ TRZECIAKOWSKI 2008, s. 484 i n.

²²⁸ Na podstawie: KRÜGER 1885.

²²⁹ Por. dokumenty i korespondencję hr. Hochberga w związku z jego działalnością polityczną w Izbie Panów. APP Majątek Krucz-Goraj, sygn. 1242. W archiwum nie ma żadnego listu od polskiego arystokraty. Znajduje się tam jedna depesza od hr. Raczyńskiego z Obrzycka z 1918 r.

²³⁰ KRÜGER 1885, s. 319.

gom towarzystwa i kultywowanym w ich grupie społecznej zachowaniom, jednak nawet kosztem znacznego zadłużenia majątków, zwłaszcza pod koniec życia (najczęściej przez arystokratów niemających bezpośrednich następców), realizowali wytyczone sobie cele.

Cele owe możemy zaliczyć do szeroko rozumianej działalności patriotycznej, mecenasowskiej czy może bardziej precyzyjnie – działalności na rzecz polskiej wspólnoty regionalnej. W tych kategoriach możemy bowiem traktować rozbudowę rodowej biblioteki i kontynuowanie działalności edytorskiej przez Jana Działyńskiego, a także ostatnie hojne dary przekazane przez Seweryna Mielżyńskiego poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk przed śmiercią. W ten sposób należy również odbierać decyzje, jakie arystokraci podejmowali pod koniec życia. Przekazanie majątków społeczeństwu było dopełnieniem prowadzonej nierzadko przez całe życie działalności. Wiązało się ono również z przywiązaniem arystokratów do ciągłości i trwania rodowej siedziby, osiągnięć rodziny, a przynajmniej rodowego nazwiska. Jeśli brakowało godnych następców do objęcia rodowej schedy i kontynuacji działalności na różnych polach (również kolekcjonerskich), przekazanie wszystkiego społeczeństwu gwarantować miało to, że wysiłek włożony przez pokolenia rodu nie pójdzie na marne, lecz będzie kontynuowany w odpowiednich instytucjach – fundacjach i stowarzyszeniach.

Wybór miejsca prezentowania kolekcji

*Poznań był od kilku lat miastem typowo prowincjonalnym.
Nie było w nim środowiska ani politycznego – jak Warszawa,
ani naukowego – jak Kraków, lub później Wilno.
Był on głównie ogniskiem życia ziemiańskiego, a w epoce, o której mowa,
charakter ten szczególnie się uwydatnił.*

Jan Żółtowski¹

2.1. Wprowadzenie

Kolekcjonerstwo prywatne rozwijające się w Europie nowożytnej zaczęło ulegać przeobrażeniu w XIX wieku. Pojawienie się muzeów publicznych oraz ich ogromny rozwój wpłynął w znacznym stopniu na kolekcjonerów prywatnych, zwłaszcza w – interesującej nas najbardziej – drugiej połowie XIX wieku. Powstanie pierwszych muzeów, początki ich funkcjonowania, najwcześniejsze aranżacje zbiorów, nie byłyby jednak możliwe bez czerpania wzorców z kolekcji prywatnych. Dlatego na przełomie XVIII i XIX wieku podobieństwa między funkcjonowaniem, zarządzaniem i prezentowaniem zbiorów publicznych i prywatnych są uderzające. W ciągu stulecia relacje między kolekcjonerstwem prywatnym a publicznym uległy jednak zmianie.

Proces przekształcenia książęcych i królewskich kolekcji prywatnych w muzea publiczne na przełomie XVIII i XIX wieku, a także rozwój muzeów publicznych w XIX-wiecznej Europie, przyczyniły się do rozpowszechnienia prywatnego kolekcjonerstwa sztuki. Na skalę dotąd niespotykaną dziełami artystycznymi zainteresowała się burżuazja i inteligencja. Zjawiska te rozwijały się równolegle z prężnym rozwojem rynku dzieł sztuki. Rosnąca liczba handlarzy, marszandów, a także rozkwit rynku aukcyjnego ułatwiały zakup dzieł. Kolekcjonerstwo prywatne i publiczne upowszechniało się wówczas przede wszystkim w dużych miastach, które zapewniały kolekcjom publicz-

¹ ŻÓŁTOWSKI 1990, s. 22.

ność oraz gwarantowały zaistnienie w świadomości społecznej. Wybór miasta na miejsce prezentowania zbiorów ułatwiał kolekcjonerowi rozpowszechnienie wiedzy na temat jego kolekcji.

Kolekcjonerzy otworzyli się na potencjalnych zwiedzających. W nowej sytuacji europejscy kolekcjonerzy arystokraci bardzo szybko dostrzegli nowe możliwości, jakie oferuje miasto, udostępnienie zbioru zwiedzającym, zapewnienie mu opieki ekspertów, opracowanie katalogu. Wielu z nich podjęło więc decyzję o przeniesieniu kolekcji dzieł sztuki, tradycyjnie związanej z siedzibą rodową, do pałacu miejskiego. Wielu innych postanowiło udostępnić swoje kolekcje, przechowywane co prawda dotąd w miastach, ale zamknięte dla zwiedzających.

Tendencja do przenoszenia kolekcji z rodowych siedzib wiejskich do miast była przede wszystkim skutkiem otwierania muzeów publicznych w dużych ośrodkach miejskich XIX-wiecznej Europy. Dostępność zbiorów publicznych wpłynęła na to, że kolekcjonerzy arystokraci również deklarowali otwartość swoich kolekcji dla zwiedzających. Kierowała nimi potrzeba pokazania własnych zbiorów, ale również chęć konkurencji ze zbiorami publicznymi. Nie zapominajmy, że główne muzea europejskie, powstałe w końcu XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku, to kolekcje książęcych i królewskich suwerenów, przekazane przez władców ogółowi społeczeństwa. Dla arystokracji postępowanie władców było zawsze wzorem do naśladowania oraz bezpośrednim czynnikiem zachęcającym do podejmowania decyzji na polu kulturalnym. Ponadto w obliczu rosnącej liczby muzeów i rozpowszechnienia kolekcjonerstwa w społeczeństwie, w XIX-wiecznej Europie zaistniała wręcz konieczność pokazania swoich zbiorów publiczności.

Między prywatnymi zbiorami arystokratów w miastach a muzeami publicznymi istniało wiele podobieństw. Dają się one uchwycić przede wszystkim w pierwszej połowie XIX wieku. Ponieważ większość muzeów publicznych powstała w owym czasie z przekształcenia kolekcji książęcych bądź królewskich, w pierwszej połowie XIX stulecia nadal funkcjonowały one w aranżacji „wnętrz pałacowych” czy też „wnętrz domowych”. Muzealna ekspozycja dzieł sztuki starożytnej, rzemiosła artystycznego czy obrazów miała współgrać z otoczeniem i wystrojem pomieszczenia. Podobnie aranżowano wnętrza galerii czy osobnych sal, przeznaczonych w arystokratycznych pałacach na pokazywanie kolekcji.

Ten pierwszy typ ekspozycji muzealnej i prywatnej, który możemy określić jako dekoracyjny, estetyczny, subiektywny, będący pochodną gustu kolekcjonera, ustąpił w drugiej połowie stulecia miejsca ekspozycji naukowej, obiektywnej. Jest to czas, kiedy opiekunami zbiorów muzealnych w prawie wszystkich europejskich muzeach zostają eksperci, przede wszystkim historycy sztuki, ewentualnie badacze mający wiedzę z dziedziny historii sztuki

i ukończone studia w tym zakresie. Obserwowane w Europie około połowy XIX stulecia zmiany w ocenie dzieła sztuki, organizacji muzeów, a przede wszystkim objęcie władzy nad nimi przez historyków sztuki, zachodziły na tle szeroko komentowanych debat i dyskusji nad dziełami artystycznymi. Należały do nich również sławne spory o autentyczność obiektów, które angażowały uwagę niemal całego kontynentu. Najbardziej znanymi były: tzw. spór o Holbeina („Holbein-Streit”)² oraz dyskusja nad autorstwem obrazu „Apollo i Marsjasz” z Luwru, dziś uznawanego za dzieło Parmigianina³. Obydwie dysputy zakończyły się tym, że fachowa wiedza z zakresu historii sztuki zwyciężyła nad wrażeniami estetycznymi, subiektywnymi oraz dość dowolnym, niepotwierdzonym źródłowo, przyznawaniem autorstwa obrazów malarzom, uznawanym za największych mistrzów. Ocenianie dzieł przez historyków sztuki, posługujących się obiektywnym aparatem badawczym, stało się więc w drugiej połowie XIX wieku powszechne.

Pod wpływem rosnącej roli historyków sztuki w konstruowaniu zbiorów muzealnych oraz w opiece nad nimi, zmieniały się również aranżacje zbiorów muzealnych. Konstrukcja i opis katalogów stają się wyrazem wiedzy naukowej. Część kolekcjonerów prywatnych pokazujących swoje zbiory w miastach

² Istnieją dwie wersje obrazu „Madonna des Bürgermeisters Meyer”: jedna autorstwa Hansa Holbeina młodszego, należąca w połowie XIX wieku do księżniczki Małgorzaty von Hessen-Homburg, obecnie w zbiorach Städtisches Kunstinstitut we Frankfurcie; druga do lat 70. XIX wieku również przypisywana Holbeinowi, ostatecznie uznana za kopię autorstwa Bartholomäusa Sarburgha, znajdująca się w Galerii Malarstwa (Gemäldegalerie) w Dreźnie. Alfred Woltmann, autor pierwszej monografii malarza pt. *Holbein und seine Zeit* (1866), uznał drezdeńską Madonnę za dzieło Holbeina i opierał m.in. na tym obrazie swoją teorię o wyższości malarstwa niemieckiego nad włoskim. Woltmann, główny obrońca autorstwa Holbeina, dowodził wyjątkowego mistycyzmu w kompozycji niemieckiego twórcy. W 1871 r. w Dreźnie zebrała się grupa 14 niemieckich historyków sztuki, którzy po długich dyskusjach i sporach orzekli, że Madonna z Drezna jest kopią obrazu Holbeina. Położony nacisk na argumenty naukowe, odejście od wrażeń estetycznych i subiektywnych odczuć, znalazło swoją kontynuację w założeniach i ustaleniach I Kongresu Historii Sztuki w Wiedniu w 1873 r. Por. BÄTSCHMANN 2004.

³ Marszand Morris Moore w 1850 r. kupił na aukcji w Londynie obraz zatytułowany „Apollo i Marsjasz”, przypisany w katalogu aukcyjnym Andrei Mantegna. Po obejrzeniu płótna Moore oświadczył, że jest to dzieło Rafaela. Moore przez kilka lat podróżował po Europie z obrazem, wystawiając go w Paryżu, Rzymie, Mediolanie i angażując się w dyskusje na temat jego autentyczności z malarzem Johannem Davidem Passavant, historykiem sztuki Gustavem Waagenem, malarzem Henri Delaborde, historykiem sztuki Anatolem Gruyerem. Ostatecznie włoski badacz i znawca Giovanni Morelli, opierając się na szczegółowej analizie porównawczej detali z obrazu z innymi dziełami włoskich artystów okresu renesansu, przypisał obraz Parmigianino. Zdania zaangażowanych w dysputę malarzy i historyków sztuki, publikowane na łamach nie tylko specjalistycznych periodyków, ale również prasy codziennej, ukazały wyraźne różnice w uczuciowym, subiektywnym podejściu do dzieł artystów, a obiektywnym, naukowym zdaniem specjalistów z dziedziny historii sztuki. Por. HASKELL 1987.

naśladuje te zmiany, angażuje do opieki nad nimi historyków sztuki, dba o naukowe podejście do kolekcji oraz jej odpowiednie wyeksponowanie. Wpływ zbiorów publicznych na kolekcjonerstwo prywatne jest więc bardzo wyraźny w miastach.

Przeniesienie kolekcji do miasta skutkowało zatem wejściem w relacje z muzeami publicznymi, polegającymi na naśladowaniu ich działalności lub konkurencji z ich zbiorami. Nie wszyscy arystokraci jednak wybrali miasto jako miejsce prezentowania swoich zbiorów. Dla części z nich jedynym uzasadnionym miejscem przechowywania zbiorów dzieł sztuki była nadal rodowa siedziba w majątku ziemskim.

W niniejszym rozdziale z bardzo złożonej problematyki relacji między kolekcjonerstwem prywatnym a publicznym, podejmuję kilka kwestii istotnych z punktu widzenia kolekcji arystokratycznych w Wielkopolsce. Głównym tematem mojego zainteresowania jest wybór miejsca prezentacji arystokratycznych zbiorów – rodowa siedziba wiejska czy pałac miejski. Najpierw nakreślam problem podstawowych relacji między europejskimi kolekcjami prywatnymi a publicznymi, następnie wskazuję, jakich wyborów prezentacji kolekcji dokonywali arystokraci europejscy. Wybrałam przykłady kolekcji arystokratycznych z różnych części Europy, aby wskazać, że zarówno pałac miejski, jak i siedziba rodowa na prowincji były wyborem arystokratów w różnych częściach Starego Kontynentu. Następnie kładę nacisk na specyfikę sytuacji na ziemiach polskich, by na tym tle pokazać kolekcje arystokratów w Wielkopolsce.

2.2. Kolekcje prywatne a kolekcje publiczne w XIX-wiecznej Europie

Udostępnianie zbiorów prywatnych publiczności datuje się w Europie od czasów nowożytnych⁴. Zjawisko to rozwijało się w XVIII wieku w Italii⁵,

⁴ Pierwsze dostępne zbiory artystyczne otwarto w 1589 r. (zbiory Medyceuszy w Galerii Uffizich we Florencji). Por. WAŻBIŃSKI 2006, s. 129–139. Znaczny wzrost zbiorów i ich reorganizacja nastąpiły za czasów Kosmy III Medyceusza na przełomie XVII i XVIII wieku. Z chwilą śmierci ostatniego męskiego przedstawiciela rodu Gian Gastone’a de Medici (1737 r.), jego siostra Anna Maria Luiza, żona elektora Palatynatu Jana Wilhelma, zadbała o niepodzielność zbioru, co zostało sformułowane w dokumencie *Patto di Famiglia*, ratyfikowanym przez nowego Wielkiego Księcia Toskanii, Franciszka Stefana w 1737 r. W artykule III Paktu Rodzinnego księżna przekazywała wszystkie zbiory zebrane przez jej przodków z rodu Medyceuszy pod opiekę kolejnych władców księstwa Toskanii na użytek publiczny. Por. FINDLEN 2012; CILETTI 1997.

⁵ Muzeum Kapitołińskie otwarto w 1734 r. z inicjatywy Klemensa XII. Kolejne zakupy zbiorów rzymskich (rodziny Cesi, kardynała Furiettiego, rodziny Stazzi, rodziny Sachetti, Barto-

Niemczech⁶, Francji⁷ i Anglii⁸. Jednakże to narodziny publicznych muzeów na przełomie XVIII i XIX wieku zmieniły dostępność sztuki w całej Europie.

Pomijając losy papieskich zbiorów kapitolinijskich, należy uznać, że w latach 1750–1850 otwarto w Europie wiele istotnych, publicznych muzeów. Do najważniejszych należały udostępnione: w 1753 r. Muzeum Brytyjskie (British Museum); w 1772 r. watykańskie Pio-Clementino; w 1781 r. Galeria Malarstwa Habsburgów (Kaiserliche Königliche Bilder-Gallerie) w wiedeńskim Belwederze; w 1792 r. Muzeum Królewskie (Kungliga Museet) w Sztokholmie; w 1793 r. Centralne Muzeum Sztuk Republiki (Muséum central des arts de la République) w paryskim Luwrze⁹ oraz działające w latach 1795–1816 paryskie Musée des Monuments Français. Następnie powstały: Węgierskie Muzeum Narodowe (Magyar Nemzeti Múzeum) w Budapeszcie w 1802 r.; Pinakoteka Brera w Mediolanie w 1803 r., Muzeum Ziemi Śląskiej (Slezské zemské muzeum) w Opawie w latach 1814–1818; Muzeum Narodowe (Národní muzeum) w Pradze w latach 1818–1820; Muzeum Narodowe (Narodni muzej Slovenije) w Ljublanie w latach 1821–1831. Kolejno doszły: madryckie Prado w 1822 r.; Narodowa Galeria (National Gallery) w Londynie w 1824 r.; Królewskie Muzeum (Königliches Museum) w Berlinie w 1828 r.; Gliptoteka (Glyptothek) w Monachium w 1830; Pinakoteka (Pinakothek) w Monachium w 1836 r.; Nowy Ermitaż cara Mikołaja I (Зрмитаж) w Petersburgu w 1852 r.

Do połowy XIX stulecia w każdej stolicy i w każdym większym mieście otwarto więc muzeum¹⁰. W pierwszej połowie wieku w europejskich miastach zaczęły również powstawać lub rozwijać się stowarzyszenia miłośników

lomeo Cavaceppiego) doprowadziły do znacznego powiększenia się kolekcji. Klemens XIV zarządził rozbudowę gmachu muzeum, którą prowadzono w latach 1771–1799. Por. WAŻBIŃSKI 1988a, s. 73; HASKELL 1981; PAUL C. 2012b.

⁶ Por. SHEEHAN 1994, s. 170–171; BLANKENSTEIN 2008; KOCH 2008; WEDDIGEN 2012. Por. również teksty zebrane w tomie pokonferencyjnym: MUSEEN 2007.

⁷ Szczegółowo zbadano przede wszystkim zjawisko udostępniania kolekcji prywatnych w XVIII-wiecznym Paryżu. Traktuje o nim książka Patrica Michela (MICHEL P. 2010).

⁸ Por. HASKELL 1985; WAŻBIŃSKI 1988b; WALPOLE 1758; CLARK 1995.

⁹ W latach 1793–1797 muzeum funkcjonowało pod różnymi nazwami: Muséum français, Muséum national des arts, Muséum des arts; w latach 1797–1803 jako Centralne Muzeum Sztuk Republiki (Muséum central des arts de la République); w latach 1802–1815 jako Muzeum Napoleona (Musée Napoléon). W 1816 r. otwarto Królewskie Muzeum Luwru (Musée Royal du Louvre). Por. McCLELLAN 2012, s. 213.

¹⁰ Por. SALMON 1958, s. 85–96; POMMIER 1986; KAUFMANN 1994; REBECCHINI 2010; STONGE 1998; GEORGEL 1994b; WAGNER 1977; KOREK 1977; RASMUSSEN 1977; CALOV 1977; PLAGEMANN 1967; LIVERANI 2000; SHEEHAN 2000, s. 43–82 (rozdz. „Museum and the Age of Revolution 1789–1830”), s. 83–138 (rozdz. „The Museum Age”); COLLINS 2012; OLAUSSON, SÖDERLIND 2012; SCHULZ 2012; GÉAL 2005.

sztuk pięknych („société des arts” we Francji, „Kunstverein” w Niemczech, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych na ziemiach polskich), które organizowały wystawy sztuki dawnej i współczesnej, wspierały artystów oraz kupowały dla swoich członków dzieła sztuki.

Rosnąca dostępność zbiorów artystycznych prowadziła do szerokiego rozpowszechnienia się pasji zbieractwa, a kolekcjonerstwo przestało być domeną arystokracji. Działalność burżuazji¹¹ w tym względzie nie tylko zaczyna być dostrzegana w dużych miastach, wpisuje się w tętniące tempo urbanistycznych przemian¹², ale prowadzi wręcz do dominacji bogatego mieszczaństwa nad przodującą dotychczas w życiu kulturalnym arystokracją. Stanie się to wyraźnie widoczne pod koniec XIX wieku. W takich miastach, jak Paryż¹³ czy Berlin¹⁴ arystokracja ustąpi miejsca mieszczaństwu i prawie zupełnie wycofa się z życia kulturalnego. Inaczej stanie się w Londynie czy Krakowie, w których arystokracja będzie nadal utrzymywać wysoką pozycję i niezadko decydować o rozwoju kulturalnym tych miast.

Tymczasem w pierwszej połowie stulecia część arystokratów, dostrzegając konieczność konkurencji z nowymi kolekcjonerami oraz muzeami publicznymi, zaczęła przenosić swoje zbiory do miast bądź udostępniać szerokiej publiczności kolekcje, istniejące dotychczas w miejskich pałacach. Podobieństwa między arystokratycznymi kolekcjami prywatnymi a muzeami są szczególnie widoczne w pierwszej połowie XIX wieku. Jak już wspomniano, styl eksponowania zarówno kolekcji prywatnych, jak i publicznych był wówczas bardzo podobny. Dzieła sztuki rozmieszczano w sposób dekoracyjny, tak aby ich aranżacja współgrała z wystrojem pałacowych wnętrz¹⁵. W takiej formie dobierano i rozwieszano na przykład obrazy. Zasada ich uporządkowania w muzeach na podstawie ich przynależności do szkół narodowych pojawiła

¹¹ Podaję wybraną literaturę, poświęconą kolekcjonerstwu bankierów i przemysłowców, por.: BOIME 1979; CHAUDONNERET 2005, s. 274; PREVOST-MARCILHACY 1994, 2005; KUHRAU 2005. Na temat kolekcjonerstwa inteligencji: PETY 2003.

¹² Por. LEVIN 2010ab; FORGAN 2010; HESSLER 2010.

¹³ Pobieźnego, ale interesującego ze względu na różnorodność zbiorów, przeglądu paryskich kolekcji dostarczają takie publikacje z epoki, jak: EUDEL 1885; DUMESNIL 1858; ponadto katalogi aukcyjne oraz publikacje na temat Hôtel Druot, głównego domu aukcyjnego w XIX-wiecznym Paryżu. Por. DEFER 1865, 1866; EUDEL 1882 i kolejne tomy. Szkic historyczny paryskiego kolekcjonerstwa zarysował T. F. de Rosset. Por. ROSSET 2012.

¹⁴ Na wycofanie się arystokracji z Berlina po 1870 r. zwrócił uwagę badacz zajmujący się kolekcjami prywatnymi w tym mieście w okresie cesarstwa niemieckiego: KUHRAU 2005, s. 47 i n. W książce zamieszczono aneks prywatnych kolekcjonerów w Berlinie od 1870 r. do wybuchu I wojny światowej, z którego wynika, że liczba kolekcji burżuazji zdecydowanie przewyższała liczbę zbiorów należących do kolekcjonerów arystokratów (s. 268–289).

¹⁵ Por. również ogólne informacje w: PAUL 2012b.

się w XVIII wieku najpierw w kolekcjach prywatnych¹⁶, później publicznych, ale stała się obowiązującą normą w muzeach w drugiej połowie XIX wieku. Zabytki sztuki starożytnej również eksponowano, wykorzystując kryterium estetyczne, bardzo subiektywne, oparte na guście i preferencjach kustosza zbiorów bądź na tematyce przedstawienia. Podobnie początkowo ekspozycja rzemiosła artystycznego odwoływała się do wnętrz mieszkalnych, a dopiero w drugiej połowie stulecia zaczęto stosować podział przedmiotów według kryterium spełnianych przez nie funkcji bądź materiału wykonania. Jedną z głównych przyczyn ekspozycji „pałacowych” w muzeach w pierwszej połowie XIX wieku był fakt, że arystokraci albo stali na ich czele, albo wchodzili w skład komitetów zarządzających tymi jednostkami¹⁷. Bezpośrednimi opiekunami zbiorów muzealnych byli początkowo artyści¹⁸, którzy podkreślali aspekt dekoracyjny i estetyczny w ekspozycjach muzealnych. Naukowcy, badacze, historycy sztuki zaczęli powszechnie kierować publicznymi muzeami w drugiej połowie XIX wieku.

Zmiany w ekspozycjach muzealnych w ciągu stulecia oraz podejście opiekunów zbiorów muzealnych obrazują kolekcje malarstwa w Luwrze (czyli po kolei w: Muséum central des arts de la République, Musée Napoléon, Musée Royal du Louvre, Musée Louvre), Królewskim Muzeum (Königliches Museum) w Berlinie, Starej Pinakotece (Alte Pinakothek) w Monachium, Narodowej Galerii (National Gallery) w Londynie, kolekcje malarstwa współczesnego w Muzeum Luksemburskim (Musée du Luxembourg) w Paryżu, Nowej Pinakotece (Neue Pinakothek) w Monachium; zbiory starożytności w Luwrze i British Museum oraz zbiory rzemiosła artystycznego w Luwrze i w Musée Cluny w Paryżu. Mój wybór padł na wskazane instytucje, gdyż należały do najważniejszych muzeów XIX-wiecznych, ale przede wszystkim dlatego, że były one znane kolekcjonerom arystokratom z Wielkopolski.

¹⁶ W XVIII wieku w Wenecji istniały kolekcje prywatne, w których obrazy uporządkowane były chronologicznie. Podobnie uporządkowano obrazy w książęcych kolekcjach obrazów elektorów Palatynatu w Düsseldorfie i elektorów Saksonii w Dreźnie. Por. POMIAN 2001b, s. 288–293; WEDDIGEN 2012, s. 148–158.

¹⁷ Dyrektorem Luwru w pierwszej połowie XIX wieku był hr. Auguste de Forbin, a jego zastępcą Honoré d'Albert, książę de Luynes. Pierwszym dyrektorem National Gallery został malarz Charles Eastlake (1793–1865), ale komitet zarządzający jednostką składał się wyłącznie z arystokratów. Por. WHITEHEAD 2005, s. 3.

¹⁸ Pierwszy dyrektor monachijskiej Pinakoteki Johann Georg von Dillis (1759–1841) był malarzem. Departamentem Malarstwa w Luwrze w pierwszej połowie XIX wieku zarządzali kolejno: architekt Léon Dufurny (1754–1818), malarz Charles Paul Landon (1760–1826), malarz François Marius Granet (1775–1849), rytownik Frédéric Villot (1808–1875). Dyrektorem National Gallery w Londynie: malarz Charles Eastlake (1793–1865), malarz William Boxall (1800–1879). Pierwszym dyrektorem Galerii Malarstwa w wiedeńskim Belwederze był rytownik i grawer Christian von Mechel (1737–1817).

Z tym zagadnieniem związana jest kwestia wpływu wskazanych zmian na podejście do zbiorów europejskich kolekcjonerów arystokratów. Przy czym zjawisko to skutkowało z jednej strony przenoszeniem kolekcji arystokratycznych do miast, gdzie ich twórcy naśladowali i inspirowali się działalnością muzeów, z drugiej strony można wskazać przykłady prezentowania zbiorów w siedzibach rodowych.

Ekspozycja malarstwa w muzeach publicznych początkowo nawiązywała do dekoracji wnętrz pałacowych. Obrazy rozwieszano w kolejnych salach w sposób dość subiektywny, oparty na zdaniu opiekuna zbiorów, a więc jak już wskazano, arystokraty bądź malarza. Dobierano je, biorąc bardzo często pod uwagę format płótna, temat przedstawienia bądź to, jak komponowały się kolorystycznie ze sobą nawzajem i z wystrojem pomieszczenia. Wyglądała tak pierwsza ekspozycja w Musée Central des Arts (Luwr za czasów rewolucji) na przełomie XVIII i XIX wieku¹⁹ oraz w londyńskiej National Gallery od 1838 r. do połowy XIX wieku²⁰. Zaś w ekspozycji w monachijskiej Pinakotece kładziono od 1838 r. nacisk na wrażenia estetyczne, ale również wprowadzono uporządkowanie obrazów zgodnie z podziałem na szkoły narodowe, o czym więcej poniżej.

Porządkowanie ekspozycji obrazów na podstawie podziału na szkoły narodowe w kolekcjach prywatnych sięga renesansu²¹, w XVIII wieku eksponowano w ten sposób obrazy najpierw w zbiorach prywatnych, następnie w muzeach publicznych. Autorem pierwszej takiej aranżacji był Christian von Mechel, pierwszy dyrektor galerii malarstwa w Belwederze Habsburgów w Wiedniu²². Następnie w 1793 r. podział na szkoły narodowe wprowadził w zreorganizowanej pod koniec XVIII wieku Gallerii Uffizi nowy dyrektor, malarz Tommaso Puccini (1749–1811)²³. W Musée Napoléon (Luwr za

¹⁹ Luwr za czasów rewolucji otwarto dwukrotnie. Pierwsza krótkotrwała ekspozycja pokazana w 1792 r. akcentowała symbolicznie zwycięstwo rewolucji nad starym porządkiem – prezentowano dzieła z tabliczkami informującymi, z której arystokratycznej kolekcji bądź z którego kościoła/klasztoru pochodziły. Druga ekspozycja otwarta w latach 1793–1796 prezentowała dzieła malarskie nieuporządkowane ani chronologicznie, ani według narodowości twórców, co sprawiało, że była odbierana jak kontynuacja królewskiej prezentacji, służącej rozrywce i gustowi panującego. Por. McCLELLAN 1994, 2012, s. 223–225.

²⁰ WHITEHEAD 2005, s. 38–58.

²¹ PAUL C. 2012a, s. 6.

²² Z polecenia cesarza Józefa II od 1775 r. obrazy z kolekcji rodziny cesarskiej przechowywano w Belwederze, w latach 1776–1777 Ch. von Mechel uporządkował i skatalogował zbiór, który od 1781 r. był otwarty dla publiczności. W katalogu kolekcji Mechel opisał swój system aranżacji, wskazując na przydatność edukacyjną podziału na szkoły narodowe, ale podkreślił również układ chronologiczny w ich obrębie. Mechel wskazał także, że chciał zebrać jak największą liczbę obrazów poszczególnych artystów, aby móc pokazać rozwój ich sztuki. Por. MECHEL 1783; YONAN 2012, s. 173–180.

²³ BÖTTIGER 1972, s. 129; MACGREGOR 2007, s. 114–118, 253–258.

czasów Napoleona) taki podział pojawił się na początku XIX wieku²⁴, zaś w Galerii Malarstwa w Królewskim Muzeum w Berlinie – w 1828 r. W Berlinie nowy podział wprowadził Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), pierwszy historyk sztuki zatrudniony od 1832 r. na stanowisku dyrektora muzeum²⁵.

Dyrektor Pinakoteki w Monachium (od 1846 r. nazywanej Starą²⁶), wspomniany już Johann Georg von Dillis, w swoim muzeum wprowadził aranżację, która miała połączyć podział na szkoły narodowe z dekoracyjnością i wrażeniem estetycznym. Poszczególne sale Pinakoteki zawierały więc obrazy kolejnych szkół malarskich, jednak nie zostały one uporządkowane chronologicznie, lecz na podstawie wrażeń estetycznych²⁷. Koncepcja J. von Dillisa utrzymała się w monachijskim muzeum prawie przez całe stulecie, a zmodyfikował ją na bardziej „naukową” dopiero na początku XX wieku jeden z kolejnych dyrektorów Pinakoteki, Hugo von Tschudi (1851–1911).

W Anglii do połowy XIX stulecia wnętrza muzeów publicznych przypominały pomieszczenia domów prywatnych²⁸. Powstała w 1838 r. National Gallery mieściła się początkowo w niewielkiej kamienicy, w której zachowano mieszkalny charakter wnętrza, ozdobionego obrazami dawnych mistrzów. Około połowy stulecia wraz z koniecznością budowy nowego, specjalnego gmachu na pomieszczenie galerii rozgorzała dyskusja na temat sposobu rozmieszczenia dzieł sztuki w przyszłym budynku. Do rozmów zaproszono dyrektora Królewskiego Muzeum (Könglisches Museum) w Berlinie, wspomnianego już Gustava Friedricha Waagena. Niemiecki historyk sztuki wskazał najlepszy, jego zdaniem, sposób ekspozycji malarstwa w galerii, czyli zastosowany przez niego samego system eksponowania dzieł z podziałem na szkoły malarskie, w obrębie których z kolei obrazy rozwiesza się w porządku chronologicznym²⁹. Zaakceptowano jego propozycję. Ekspozycję National Gallery w nowym budynku zaprojektowano, wykorzystując porządek chronologiczny i zgodnie z podziałem na szkoły narodowe.

Tym samym, w drugiej połowie XIX wieku w publicznych galeriach malarstwa dominował podział obrazów ze względu na szkoły narodowe, w obrębie których ustalano porządek chronologiczny powstania dzieł.

²⁴ Por. MCCLELLAN 1994, s. 140; CARRIER 2006, s. 22–23. Podział na szkoły narodowe występuje po raz pierwszy w przewodniku: NOTICE 1811.

²⁵ WAAGEN 1841. Por. również: STONGE 1998; GAEHTGENS 2012, s. 296–299.

²⁶ Pinakoteka prawdopodobnie była nazywana Starą od 1846 r., tj. od chwili rozpoczęcia budowy gmachu Nowej Pinakoteki, przeznaczonej na prezentację kolekcji malarstwa współczesnego. Taką informację podają: BUTTLAR, SAVOY 2012, s. 326.

²⁷ BÖTTIGER 1972, s. 144–147.

²⁸ WHITEHEAD 2005, s. 38–58.

²⁹ Ibidem, s. 18–19. Por. również: WATERFIELD, ILLIES 1995; TAYLOR 2012, s. 276–279.

Inaczej funkcjonowały pierwsze muzea sztuki współczesnej: założone w 1818 r. Muzeum Luksemburskie (Musée du Luxembourg) w Paryżu³⁰ oraz otwarta w 1853 r. Nowa Pinakoteka (Neue Pinakothek) w Monachium.

Muzeum Luksemburskie do początku XX wieku zbierało i eksponowało jedynie dzieła malarzy i rzeźbiarzy francuskich. Funkcjonowanie muzeum było ściśle połączone z wystawami corocznego Salonu francuskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po pierwsze prezentację dzieł wzorowano na ekspozycjach corocznych oficjalnych Salonów paryskich. Obrazy podzielono tematycznie. Na początku ekspozycji prezentowano malarstwo historyczne, następnie rodzajowe, pejzaże, przedstawienia animalistyczne i martwe natury³¹. Po drugie do kolekcji Muzeum Luksemburskiego trafiały obrazy nagrodzone i wskazane przez jury Salonu³². Ekspozycję Muzeum cechowała duża zmienność, związana z charakterem zbiorów. Od początku zakładano, że po śmierci autora eksponowanego w muzeum obrazu, jego dzieło zostanie przeniesione do galerii malarstwa w Luwrze. Przenoszenie obrazów i włączanie nowych do kolekcji gwarantowało muzealnej ekspozycji odzwierciedlenie aktualnego stanu sztuki francuskiej. Choć już w połowie stulecia generalny nadintendent sztuk pięknych (le surintendant des Beaux-Arts) Émilien hr. de Nieuwerkerke zarządził poszerzenie kolekcji o obrazy innych szkół, dopiero Léonce Bénédite poświęcił budowaniu kolekcji malarstwa współczesnego innym nacji należytą uwagę. Za jego kierownictwa wprowadzono nowy podział sal wystawowych. Pierwszą, największą salę zajmowało malarstwo artystów francuskich, którzy „zmarli lub których talent rozwinął się w pełni”³³, następne – rzeźba, akwarele i rysunki, szkoły obce oraz w osobnej sali wspomniana już kolekcja impresjonistów Gustave’a Caillebotte’a. Prezentacja obrazów artystów nieżyjących była możliwa dzięki wprowadzeniu nowych reguł, ustalających zasady przenoszenia obrazów do Luwru. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820–1899)³⁴, dyrektor muzeum w latach 70., wprowadził zasadę eksponowania dzieł artysty w Muzeum Luksemburskim przez dzieście lat po jego śmierci. To pozwoliło Bénédite’owi zorganizować w muzeum

³⁰ Jak dowodzi J. Pedro Lorente, otwarcie pierwszego europejskiego muzeum sztuki współczesnej – Muzeum Artystów Żyjących (Musée des Artistes Vivants), nazywanego od nazwy swojej siedziby (Pałacu Luksemburskiego) – Muzeum Luksemburskim (Musée du Luxembourg), wpłynęło na powstanie publicznych zbiorów sztuki współczesnej w innych miastach europejskich (np. w 1838 r. Narodowa Kolekcja Artystów Żyjących – Rijks Verzameling van Levende Meesters w Haarlemie). Por. LORENTE 2011, s. 39–49 (podrozdział „The shock wave of the Musée des Artistes Vivants in other capitals”).

³¹ PELLOQUET 1856, s. 184–209.

³² Ibidem, s. 184.

³³ BÉNÉDITE 1894, s. 36.

³⁴ Por. NOTICE 1873, s. V–XII.

pod koniec XIX wieku skromną, gdyż ograniczoną do kilku pokoleń artystów, ekspozycję historyczną w porządku chronologicznym.

Kolekcja współczesnego malarstwa niemieckiego w Nowej Pinakotece w Monachium powstawała inaczej niż paryskie muzeum. Swoje powstanie muzeum monachijskie zawdzięczało decyzji eks-króla Ludwika Wittelsbacha (do 1848 r. zasiadał na tronie Bawarii jako Ludwik I), który przeznaczył środki na budynek muzealny i przekazał doń swoje zbiory współczesnego malarstwa niemieckiego i austriackiego. O ekspozycji muzealnej długo decydowały względy estetyczne. Sale zdobiły obrazy o różnej tematyce, dzieła artystów działających na początku XIX wieku sąsiadowały z obrazami powstałymi w połowie stulecia³⁵. Wraz ze śmiercią Ludwika w 1868 r., z powodów finansowych nastąpił okres zastoju w monachijskim muzeum. W latach 70. i 80. XIX wieku kolekcja wzbogaciła się jedynie o kilka obrazów, a jej ekspozycja nie zmieniała się³⁶. Na skutek donacji prywatnych dla muzeum w latach 90.³⁷ oraz pierwszych państwowych zakupów, zbiór muzeum zaczął się powiększać. Rewolucyjnych zmian dokonał w jego zawartości Hugo von Tschudi (1851–1911), który w 1909 r. objął stanowisko dyrektora Państwowych Zbiorów (Generaldirektor des Staatlichen Gemäldesammlungen) w Monachium. Tschudi, który jeszcze jako dyrektor Królewskiego Muzeum w Berlinie rozpoczął tworzenie zbioru dzieł impresjonistów francuskich oraz ekspresjonistów niemieckich, po dymisji i opuszczeniu muzeum berlińskiego³⁸, przewiózł zbiory do Monachium. Po śmierci Tschudiego, jego współpracownik Heinz Braune-Krickau w latach 1911–1913 z datków sympatyków sztuki z Berlina i Monachium zakupił kolejne dzieła francuskich impresjonistów i postimpresjonistów. Zakupione prace wraz z wcześniejszymi nabytkami Tschudiego włączono do kolekcji monachijskiej jako „Dar Tschudiego” (Das Tschudi-Spende)³⁹. Do 1920 r. ekspozycja składała się z dawnej galerii Wittelsbachów oraz nowych zakupów, które w rezultacie przeniesiono do nowo powstałej Neuen Staatsgalerie. Aranżacja zbiorów monachijskiej Neue Pinakothek od połowy XIX wieku do początku XX wieku pozostawała więc aranżacją estetyczną, w której obrazy największych rozmiarów zajmowały środkowe części ścian, reszta płócien wypełniała pozostałą powierzchnię. Ich

³⁵ Por. CATALOGUE 1869; CATALOGUE 1870; VERZEICHNISS 1881.

³⁶ LENZ 1995, s. 10.

³⁷ Ibidem, s. 10. Chodzi przede wszystkim o dar Conrada Fiedlera – zbiór obrazów artystów niemieckich drugiej połowy XIX wieku.

³⁸ Zakupy Tschudiego i jego próba skonstruowania w berlińskim muzeum kolekcji sztuki francuskiej spotkały się z niechęcią cesarza Wilhelma II. Tschudi został zmuszony do rezygnacji z pełnionej funkcji. Por. PAUL B. 2001; PARET 1981.

³⁹ LENZ 1995, s. 93.

dobór opierał się na subiektywnym zdaniu kolekcjonera-fundatora galerii, które szanowano przez kolejne lata.

Aranżacje zabytków sztuki starożytnej również zmieniały się w ciągu stulecia. Antyczne rzeźby w większości europejskich muzeów prawie do końca XIX wieku prezentowano, porządkując je na podstawie tematów. Pierwszym z ważniejszych publicznych zbiorów, w którym zastosowano porządek chronologiczny aranżacji była otwarta w 1830 r. monachijska Gliptoteka⁴⁰. Jednak w innych muzeach długo obowiązywały inne zasady aranżacji starożytności. Na przełomie XVIII i XIX wieku Ennio Quirinio Visconti (1751–1818)⁴¹, który w latach 1773–1783 uczestniczył w aranżacji zbiorów w rzymskim Pio Clementino⁴², od 1788 r. zarządzał Muzeum Kapitolińskim, a także był współpracownikiem Luwru za Napoleona oraz autorem pierwszych opracowań zabytków sztuki antycznej tego muzeum⁴³, przygotował system rozmieszczenia zabytków sztuki antycznej (rzeźb i reliefów) na podstawie ich tematów. W Luwrze prezentowano więc na początku XIX wieku pogrupowane: rzeźby przedstawiające cesarzy rzymskich, filozofów i poetów antycznych oraz mitologicznych bogów greckich. O tym, jak wielką wagę przywiązywał Visconti do tego, aby prezentowane antyki współgrały idealnie z wystrojem i dekoracją sal wystawowych, świadczą wydawane przez niego co roku w latach 1800–1817 przewodniki po Galerii Starożytności w Luwrze⁴⁴. Autor akcentuje w nich związki między tematyką malowideł na ścianach galerii a prezentowanymi przedstawieniami rzeźbiarskimi. Bardzo długo więc przy eksponowaniu rzeźb ważna była historia, którą ukazują; anegdota i temat.

Zastosowany przez Viscontiego podział na tematy przedstawienia został nieco zmodyfikowany przez Wilhelma Froehnera, który podzielił obiekty na te przedstawiające bogów, związane z historią i ikonografią antyku oraz z życiem publicznym bądź prywatnym starożytnych⁴⁵. Należy jednak zaznaczyć, że Froehner kierował departamentem starożytności greckich i rzymskich Luwru w czasie, kiedy remontowano sale zajmowane przez kolekcję⁴⁶.

⁴⁰ Rzeźby antyczne w Gliptotece monachijskiej uporządkowano chronologicznie, począwszy od zabytków egipskich do rzymskich. Por. BUTTLAR, SAVOY 2012.

⁴¹ GALLO 2009.

⁴² Siedmiotomowe opracowanie zbiorów Pio-Clementino: IL MUSEO 1782–1807.

⁴³ VISCONTI 1800, 1811, 1817.

⁴⁴ Por. Opis wnętrza galerii oraz wystawionych w niej rzeźb, w: VISCONTI 1802.

⁴⁵ FROEHNER 1869 (i dwa wznowienia: 1875, 1886).

⁴⁶ Ibidem, s. VI. Do czasu objęcia przez Froehnera funkcji opiekuna zbiorów starożytności w Luwrze, ta kolekcja nie miała nawet inwentarza. Głównym zadaniem Froehnera (wyznaczonym mu przez nadintendenta sztuk pięknych E. hr. Nieuwerkerke) było sporządzenie spisu zabytków. Froehner ukończył inwentarz w 1870 r. Por. GRANGER 2005, s. 271.

Dokonywał więc dość prowizorycznej aranżacji, często zmienianej i zamykanej dla publiczności. Częściowo porządek chronologiczny wprowadzono w aranżacji rzeźb i płaskorzeźb antycznych w Luwrze dopiero na początku XX wieku⁴⁷. Prezentacja sztuki starożytnej, opracowana wówczas przez Antoine'a Héron'a de Villefosse (1845–1919) i Étienne'a Michona (1865–1939)⁴⁸, akcentowała podział zabytków na kolekcje, z których pochodziły (były to przede wszystkim zbiory: Borghese, Durand, Campana). W obrębie tych kolekcji dzieła posegregowano chronologicznie.

W aranżacjach działu starożytności w pierwszej połowie XIX wieku w British Museum również kładziono nacisk przede wszystkim na temat przedstawienia. Ekspozycję podzielono na kolekcję terakot i zbiór rzeźb, przy czym jej autor Taylor Combe (1774–1826) akcentował głównie tematy i przedstawione postacie⁴⁹. Ten zamysł kontynuowali jego następcy: Edward Hawkins (1780–1867) i Samuel Birch (1813–1885). Chronologiczna aranżacja kolekcji departamentu starożytności greckich i rzymskich w British Museum nastąpiła dopiero w latach 90. XIX wieku⁵⁰.

W pierwszej połowie XIX wieku prezentację waz antycznych oparto na prostym podziale. Wazy dzielono na dwukolorowe i trójkolorowe. Podział zastosował wspomniany już E. Q. Visconti, segregując kolekcję Luwru⁵¹. W drugiej połowie XIX wieku tę prostą segregację znacznie wzbogacono i kolejni badacze zajmujący się ceramiką starożytną wprowadzali własne podziały stylistyczne i chronologiczne. Znajdowały one swoje odzwierciedlenie w kolekcjach publicznych, którymi się zajmowali. Charles Lenormant i Jean de Witte uporządkowali zbiory waz antycznych Luwru, opracowując swoją klasyfikację i porządkując ekspozycję od połowy XIX wieku⁵². W połowie stulecia również uporządkowano wystawę waz antycznych w British Museum, opierając się na podziałach stylistycznych i chronologicznych⁵³.

⁴⁷ VILLEFOSSE, MICHON 1896.

⁴⁸ LE MEAUX 2009.

⁴⁹ Dział starożytności British Museum eksponowano w otwartej w 1808 r. Townley Gallery. Osobno pokazywano od 1816 r. tzw. „marmury Elgina”, a więc przywiezione przez Thomasa Bruca, VII hrabiego Elgin, płaskorzeźby z ateńskiego Partenonu. Por. COMBE 1810, 1812; ARCHER 1819. O początkach British Museum: ANDERSON 2012.

⁵⁰ SMITH 1892–1900.

⁵¹ VISCONTI 1802, s. 115–124.

⁵² Swoją wersję klasyfikacji waz antycznych Ch. Lenormant i J. de Witte przedstawili w czterotomowej serii: LENORMANT, DE WITTE 1844–1861. J. de Witte uwzględnił również swoje założenia w katalogu kolekcji Luwru: WITTE 1862. Por. również artykuł na temat rozwoju wiedzy naukowej o ceramice antycznej w pierwszej połowie XIX wieku: JAUBERT, LAURENS 2005.

⁵³ BIRCH 1851.

Ekspozycje sztuki starożytnej, zarówno rzeźb, jak i ceramiki, w drugiej połowie XIX wieku, a nawet dopiero pod jego koniec, zaczęły odzwierciedlać stan wiedzy naukowej⁵⁴. Cezura połowy stulecia jest wyraźniej widoczna w podejściu do ekspozycji dzieł zabytkowego rzemiosła artystycznego.

Pionierskim muzeum, które eksponowało zabytki rzemiosła artystycznego, obok średniowiecznych i renesansowych rzeźb i malarstwa, było założone przez Alexandre'a du Sommerarda, Musée Cluny. Jak wspomniano w rozdziale poświęconym kolekcjom gołuchowskim, pierwotnie wnętrza tego muzeum przypominały pomieszczenia mieszkalne, stylizowane na wnętrza głównie XVI-wieczne. Syn założyciela, Edmond du Sommerard, przebudował siedzibę muzeum i wprowadził nowy porządek w ekspozycji zabytków. Dzieła sztuki posegregowano, jak pisał we wstępie do katalogu E. du Sommerard, zgodnie z: „różnymi gałęziami sztuki i rzemiosła dawnych czasów. W każdym dziale, przedmioty są uporządkowane chronologicznie, od antyku do końca XVII wieku”⁵⁵.

Zaczątki kolekcji rzemiosła artystycznego w Luwrze sięgają pierwszego trzydziestolecia XIX wieku. Złożyły się na nią m.in. dzieła zebrane przez dwóch prywatnych kolekcjonerów, pierwszych wielbicieli średniowiecznego i renesansowego rzemiosła artystycznego, którymi byli: Edme-Antoine Durand (1768–1835) i Pierre Revoil (1776–1842)⁵⁶. Od 1830 r. udostępniano je jako stałą ekspozycję Luwru, która nie miała jednakże charakteru uporządkowanej prezentacji, a raczej była dość swobodnym pokazem różnego rodzaju przedmiotów. Przy czym część z dzieł rzemiosła artystycznego umieszczono w innych działach Luwru (rzeźby, rysunku, starożytności), gdzie pełniły funkcję dekoracyjną⁵⁷. Dopiero utworzenie osobnego departamentu rzemiosła artystycznego w 1855 r. doprowadziło do uporządkowania zbiorów⁵⁸. Dokonał tego w latach 50. Léon de Laborde, który zorganizował zbiory i zadbał o ich naukowe opracowanie⁵⁹.

Zmiany, jakie następowały w ekspozycji wnętrz muzealnych w połowie XIX wieku i specjalizacja muzealników były wynikiem rozwijającej się dys-

⁵⁴ Zmiany w ekspozycji muzealnej sztuki antycznej zachodziły w większości muzeów europejskich, por. BEARD 2012.

⁵⁵ SOMMERARD 1847, s. II.

⁵⁶ ALCOUFFE 1979, s. 92–94.

⁵⁷ MARQUET DE VASSELOT 1927, s. 111.

⁵⁸ Wydzielenie w dużych muzeach departamentów rzemiosła artystycznego w drugiej połowie XIX wieku szło w parze z powstawaniem pierwszych muzeów poświęconych sztuce dekoracyjnej i rzemiosłu artystycznemu: w 1853 r. South Kensington Museum w Londynie, następnie muzea w Wiedniu i Lyonie (1864), Karlsruhe (1865), Berlinie (1867), Monachium i Kolonii (1868). Por. PRINA 2012.

⁵⁹ LABORDE 1853.

cypliny – historii sztuki. Jej specjaliści w drugiej połowie stulecia odpowiadali za rozwój kolekcji publicznych, ich opracowanie naukowe i dostępność. Kolekcjonerzy prywatni już od początku XIX wieku wzorowali się na funkcjonowaniu jednostek publicznych i naśladowali zachodzące w nich zmiany.

Aranżacje zdecydowanej większości kolekcji arystokratycznych w pierwszej połowie stulecia, a więc w początkach kształtowania się naukowego podejścia do zbiorów artystycznych, opierały się na dekoracyjnym potraktowaniu kolekcji. Nawet jeśli w przestrzeni pałacu miejskiego wyodrębniono osobne sale „muzealne”, o rozmieszczeniu w nich kolekcji decydowało kryterium estetyczne. Dostęp do zbiorów w pierwszej połowie XIX wieku był ograniczony do wybranych gości⁶⁰ bądź artystów, którym kolekcjonerzy bardzo często pozwalali kopiować dzieła sztuki ze swoich kolekcji⁶¹. Wskażmy kilka przykładów.

W Londynie kolekcjonerzy pochodzenia arystokratycznego zaczęli otwierać galerie malarstwa dla publiczności już na początku XIX wieku. Przykładowo: George Granville Leveson-Gower, II markiz Stafford (1786–1861), udostępnił nową galerię wybudowaną przy Cleveland House w 1806 r. (Stafford Gallery)⁶²; hrabia Robert Grosvenor, II markiz Westminster (1767–1845), od 1808 r. pokazywał swoje zbiory w Grosvenor House przy Park Lane. W 1854 r. Francis Egerton, hrabia Ellesmere i wicehrabia Brackley (1800–1857), przebudował wspomniany wyżej Cleveland House i umieścił w nim swoją kolekcję, otwierając ją dla publiczności (Bridgewater Gallery)⁶³. Od 1853 r. udostępniana była również „Galeria Waterloo”, w której prezentowano kolekcję malarstwa księcia Wellingtona w Apsley House w Londynie⁶⁴. W połowie XIX stulecia w większości arystokratycznych pałaców londyńskich znajdowały się galerie, wybudowane dla prezentacji dzieł sztuki⁶⁵, jednakże w zdecydowanej większości z nich zbiory aranżowano na dekorację pałacowych wnętrz⁶⁶.

W Rzymie kilka rezydencji arystokratycznych deklarowało otwartość dla zwiedzających, przy czym część z nich udostępniano już w XVIII wieku⁶⁷.

⁶⁰ Por. CATALOGUE 1851, s. 8. Kolekcję w Northumberland House w Londynie udostępniano pod warunkiem zostawienia biletu wizytowego przez zwiedzającego na dzień przed wizytą. Następnego dnia o godzinie czwartej widz mógł obejrzeć galerię. LASIC 2009, s. 176.

⁶¹ Przykładem Grosvenor House w Londynie. LASIC 2009, s. 176.

⁶² HUMFREY 2016.

⁶³ LASIC 2009, s. 175; HUMFREY 2015.

⁶⁴ KAUFFMANN 2009, s. 19.

⁶⁵ LASIC 2009, s. 175.

⁶⁶ Por. fotografie zamieszczone w: PEARCE D. 1986, s. 170 (rycina z pierwszej połowy XIX wieku przedstawiająca Galerię w Grosvenor House), s. 178 (Waterloo Gallery w Apsley House), s. 185 (Galeria malarstwa w Bridgewater House).

⁶⁷ Por. PAUL C. 2012a.

Były to pałace rodzin: Borghese, Doria⁶⁸, Barberini, Corsini, Spada, Colonna⁶⁹. Szczególną opieką otoczyli swoje zbiory przedstawiciele rodu Borghese. Ich kolekcja złożona z rzeźb antycznych i nowożytnych oraz malarstwa włoskiego pochodzących z XV–XVIII wieku została opisana w kilku katalogach. Już pod koniec XVIII wieku zatrudniono wspomnianego Ennio Quirinio Viscontiego do opisanie rozstawionych na parterze willi rzeźb⁷⁰. Po okresie wojen napoleońskich i znacznym uszczupleniu kolekcji⁷¹, willę Borghese otwarto dla zwiedzających w 1828 r. Zabezpieczenie finansowe zbiorów i ich integralność zapewnił jednak dopiero testament Francesca Aldobrandiniego Borghese w 1833 r.⁷², a w 1841 r. ogłoszono regulamin zwiedzania rezydencji⁷³. Na parterze znajdowały się rzeźby, na piętrze galeria malarstwa. Na tych dwóch kondygnacjach pomieszczenia „muzealne” sąsiadowały z pokojami mieszkalnymi. Do napisania opracowania nowego zbioru rzeźb w 1832 r. zatrudniono profesora archeologii Antonia Nibby⁷⁴. Rzeźby zajmowały osiem sal na parterze willi i nie zostały rozmieszczone w porządku chronologicznym, lecz na podstawie tematów przedstawień⁷⁵. Na piętrze jedenaście sal zajmowało malarstwo włoskie, nieuporządkowane ani chronologicznie, ani według podziału na szkoły narodowe; salę dwunastą poświęcono niewielkiemu zbiorowi malarstwa holenderskiego i niderlandzkiego.

W cesarskim Wiedniu na początku XIX wieku istniały dwie udostępniane zwiedzającym arystokratyczne kolekcje dzieł sztuki. Pierwszą, otwartą w 1805 r., była kolekcja książąt Liechtenstein⁷⁶. Drugą była udostępniona

⁶⁸ W 1823 r. kolekcja malarstwa rodziny Doria, udostępniona tylko wyjątkowym gościom za specjalnym pozwoleniem, została opisana w katalogu: GALLERIA DORIA 1823. Galerię w pełni udostępniono publiczności na początku XX wieku. Z tej okazji rozpoczęto wydawanie skromnych przewodników, zawierających spis obiektów w poszczególnych salach, w którym podano jedynie nazwisko artysty i tytuł obrazu. Por. GALLERIA DORIA 1902. Obrazy w Galerii Doria w ciągu XIX wieku rozwieszono na podstawie gustów właścicieli kolekcji. Przewodnik z początku XX wieku wskazuje, że dopiero wówczas posegregowano obrazy zgodnie z podziałem na szkoły narodowe (choć nie zaznaczono tego wyraźnie w opisie sal).

⁶⁹ TOULGOËT 1867, s. 284–343.

⁷⁰ VISCONTI 1794; VISCONTI, LAMBERTI 1796.

⁷¹ Camillo Borghese został zmuszony sprzedać w 1807 r. część zbiorów starożytności cesarzowi Napoleonowi. Trafiły one do Luwru, gdzie stanowiły ozdobę kolekcji rzeźby starożytnej. Por. PAUL, CAMPITELLI 2000, s. 80.

⁷² W swoim testamencie Francesco Aldobrandini Borghese zapewnił integralność i niezbywalność zbiorów rodzinnych, które miały być udostępniane publiczności w willi Borghese. Por. BUCCHERI, BURICCHI 2007, s. 8.

⁷³ MORENO 2000, s. 30.

⁷⁴ NIBBY 1832.

⁷⁵ PAUL C. 2012a, s. 12.

⁷⁶ Pierwszy katalog kolekcji został wydany już w 1767 r. za sprawą księcia Józefa Wenzela I (1696–1772). Włoski malarz Vincenzo Fanti (1756–1794) opisał znajdującą się w pałacowych

zwiedzającym od 1815 r. kolekcja Mikołaja II ks. Esterházy (1765–1833)⁷⁷. Aranżacja obu zbiorów w pierwszej połowie stulecia kładła nacisk na wrażenia estetyczne i współgranie prezentowanych dzieł z wnętrzami pałacowymi.

W Berlinie dostępność dla zwiedzających gwarantowało kilku kolekcjonerów arystokratów, przy czym przy aranżacji ich zbiorów brano pod uwagę przede wszystkim wrażenia estetyczne i gusta właścicieli. Były to: kolekcja sztuki dawnej hr. Wilhelma von Pourtalès (1815–1889)⁷⁸ oraz kolekcja malarstwa księżnej Augusty von Liegnitz (1800–1873)⁷⁹. W berlińskich pałacach arystokratycznych znajdowały się również inne kolekcje obrazów dawnych mistrzów, ale niedostępne szerokiej publiczności, a jedynie zaproszonym gościom. Były to kolekcje: baronów von Gärtner⁸⁰, von Gröditzberg⁸¹, von Mecklenburg⁸² oraz hrabiów Redern⁸³.

W Sankt Petersburgu w swoich rezydencjach arystokracja rosyjska zakładała i pokazywała kolekcje dzieł sztuki. Uczynili tak m.in. hr. Iwan Szuwałow (1727–1797), hr. Aleksander Strogonow (1733–1811)⁸⁴, ks. Aleksander Bezborodko (1747–1799)⁸⁵. Hr. Nikołaj Rumiancew (1754–1826) założył w Sankt Petersburgu muzeum, które w 1861 r. zostało przeniesione do Moskwy⁸⁶. W Moskwie z inicjatywy księcia Dymitra Golicyna (1721–1793) jego potomkowie otworzyli w 1802 r. w rodzinnym pałacu muzeum dostępne dla publiczności⁸⁷. Drugie prywatne muzeum, nazywane „małym Ermitażem”, w swoim moskiewskim pałacu założył inny przedstawiciel rodu, ks. Michał Golicyn (1764–1836). Trzecią publiczną galerię książąt Golicynów otworzył

pokojach kolekcję malarstwa i rzeźby. Por. FANTI 1767. Por. również: KRÄFTNER, KÜHL 2004.

⁷⁷ STARCKY, LIONNET 2007; GALAVICS 2007; RADVANYI 2011.

⁷⁸ Berlińska gałąź rodu Pourtalès (spokrewniona ze wspomnianym już wielokrotnie w niniejszym opracowaniu hr. Jamesem de Pourtalès-Gorgier, znakomitym kolekcjonerem paryskim) osiadła w Prusach po ucieczce z Francji w czasie rewolucji. Por. KUHLAU 2005, s. 38.

⁷⁹ Hr. Auguste von Harrach, druga żona króla Fryderyka Wilhelma III, związana z nim małżeństwem morganatycznym, otrzymała tytuł księżnej Liegnitz. O jej kolekcji: SCHASLER 1856, s. 270–278.

⁸⁰ Ibidem, s. 362.

⁸¹ Ibidem, s. 367.

⁸² Ibidem, s. 339.

⁸³ Ibidem, s. 416.

⁸⁴ W 1793 r. architekt Andriej Worinikin zbudował budynek galerii obrazów hrabiego Stroganowa, w tym roku również kolekcjoner wydał katalog swojej kolekcji. Była to pierwsza w Rosji publikacja tego rodzaju. W 1800 r. car Paweł I mianował hrabiego przewodniczącym Akademii Sztuk Pięknych. Por. NEVEROV, DUCAMP 2004, s. 19.

⁸⁵ CALOV 1966, s. 215–216.

⁸⁶ Ibidem, s. 221.

⁸⁷ Bezpośredni spadkobiercy księcia sprzedali jednak jego obrazy w latach 1817–1818. Por. NEVEROV, DUCAMP 2004, s. 38.

w 1865 r. książę Michał Aleksandrowicz Golicyn⁸⁸. Zachowało się niewiele przekazów na temat aranżacji rosyjskich kolekcji, jednak na bazie zebranych informacji można wnioskować, że dzieła sztuki rozmieszczano, biorąc pod uwagę kryterium estetyczne i wystrój pałacowych wnętrz⁸⁹.

Około połowy stulecia część kolekcjonerów arystokratów wprowadziła inny porządek ekspozycyjny. Zainspirowani wnętrzami muzealnymi, zmianami w ekspozycjach zbiorów publicznych oraz naukowym podejściem opiekunów do kolekcji, zaczęli konstruować prezentację swoich zbiorów w nowy sposób. Od drugiej połowy tego wieku upowszechnia się również zwyczaj otwierania kolekcji dla zwiedzających codziennie bądź dwa razy w tygodniu.

Naukowy podział obrazów w swojej kolekcji malarstwa zastosował Atanazy hr. Raczyński. W berlińskim pałacu tego znakomitego konesera, znawcy i autora publikacji na temat sztuki w Niemczech i Portugalii⁹⁰, znajdowała się galeria malarstwa, codziennie otwarta dla publiczności, w której obrazy rozmieszczono zgodnie z podziałem na szkoły narodowe. Płótna posegregowano chronologicznie w pięciu działach: współczesne niemieckie malarstwo historyczne, współczesna szkoła z Düsseldorfu, dawna szkoła włoska, dawne malarstwo hiszpańskie i niderlandzkie oraz nowe malarstwo francuskie i niderlandzkie (uzupełnione o kilka prac polskich Aleksandra Orłowskiego i Jana Piotra Norblina)⁹¹. W takim porządku uszeregowano obrazy w przewodniku po galerii⁹².

Podział kolekcji malarstwa na szkoły narodowe zastosowano również w Galerii Leuchtenberg w Monachium. Galeria mieszcząca się w pałacu wybudowanym w latach 1817–1821 przez Leo van Klenze’a dla Eugène’a de Beauharnais, księcia von Leuchtenberg (1781–1824)⁹³, została otwarta dla publiczności w 1837 r. Imponującą kolekcję zebraną przez księcia i poszerzoną przez jego syna Maksymiliana (1817–1852) rozmieszczono w dwóch

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem, il. 91 (aranżacja kolekcji księcia Bezborodko) oraz opisy zachowanych relacji w tekście.

⁹⁰ A. Raczyński opublikował: *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1836–41), *Les art en Portugal, lettres* (1846), *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (1847).

⁹¹ Na temat pałacu Raczyńskiego w Berlinie: GRAUER 2004; opis galerii znajduje się również w: SCHASLER 1856, s. 284–292.

⁹² KATALOG 1838 oraz kolejne wznowienia wzbogacone o przedmowy Atanazego Raczyńskiego z 1862 i 1876 r.

⁹³ Eugène był synem Józefiny de Beauharnais (późniejszej żony Napoleona I Bonaparte i cesarzowej Francuzów) z pierwszego małżeństwa z wicehrabią Alexandre’em de Beauharnais, arystokratą blisko związanym z dworem królewskim Ludwika XVI. Tytuł książąt von Leuchtenberg został utworzony przez książąt elektorów bawarskich w XVII wieku, ale w XVIII stuleciu nie posługiwano się nim. Tytuł przywrócił Maksymilian I Józef, król Bawarii, gdy jego córka Augusta w 1806 r. poślubiła Eugène’a de Beauharnais.

przestronnych salach: w pierwszej prezentowano sztukę współczesną (głównie malarstwo niemieckie z przełomu XVIII i XIX wieku), w drugiej sali – malarstwo dawnych mistrzów (podzielone na szkołę włoską, hiszpańską i niderlandzką)⁹⁴.

W Monachium w drugiej połowie XIX wieku znajdowała się również galeria hr. Adolfa Friedricha von Schacka (1815–1894) z kolekcją malarstwa dawnych mistrzów, przede wszystkim włoskich i hiszpańskich, do której dołączono zespół niemieckiego malarstwa współczesnego (artystów działających w latach 80. XIX wieku), z którymi arystokrata utrzymywał bliskie kontakty⁹⁵. We wnętrzach galerii zastosowano podział na malarstwo współczesne i dawne oraz podział chronologiczny.

Książę Anatol Demidow (1812–1870), w odziedziczonej po ojcu Nikołaju włoskiej willi San Donato di Polverone we Florencji, zebrał kolekcję dawnego malarstwa holenderskiego, francuskiego rzemiosła artystycznego z XVIII wieku, rzeźb, militariów, a także zespół współczesnego malarstwa francuskiego⁹⁶. Swoją kolekcję pokazywał w kilku salach I piętra willi, a każdą z nich zajmowała inna kolekcja. Sala malarstwa współczesnego sąsiadowała z salą obrazów holenderskich i flamandzkich.

Karol hr. Lanckoroński (1848–1933) pierwsze piętro wybudowanego w latach 1894–1895 pałacu w Wiedniu poświęcił na ekspozycję kolekcji: starożytności w Sali Fresków, malarstwa dawnych mistrzów niderlandzkich w Sali Holenderskiej, malarstwa dawnych mistrzów włoskich w Sali Włoskiej. Ściany klatek schodowych i korytarzy pałacu zajmowało malarstwo współczesne⁹⁷.

Hrabia James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776–1855) w latach 1837–1839 wybudował w Paryżu pałac, w którym wyodrębniono „sale muzealne” dla pomieszczenia jego zbiorów sztuki starożytnej⁹⁸. Ich aranżacja opierała się na wyraźnym podziale na rzeźby, ceramikę, terakoty, rozmieszczone w osobnych przestrzeniach. Przy czym, o ile rzeźby rozstawiono przy

⁹⁴ Opis sal w: MUXEL 1841. Pierwszy katalog kolekcji ukazał się w 1824 r. po francusku, drugi – poszerzony i uporządkowany – autorstwa Muxela w 1841 r. po niemiecku, trzeci – w formie albumu z ilustracjami po angielsku w 1852 r. (ilustracje wykonał zarządzający galerią Muxel, malarz i rytownik). Por. THE LEUCHTENBERG GALLERY 1852.

⁹⁵ CALOV 1969, s. 163–168; POPHANKEN 1993.

⁹⁶ Książę regularnie odwiedzał paryski Salon, gdzie w 1834 r. zakupił „Egzekucję Lady Jane” Delaroche’a i „Śmierć Poussina” Graneta. Kupował malarstwo historyczne akademickie, jak i akwarele oraz pejzaże. HASKELL 1977, s. 222–274.

⁹⁷ Por. FELIKS 2000; WINIEWICZ-WOLSKA 2010.

⁹⁸ Zachowały się przekazy na temat aranżacji dzieł, w tym „nowym programie: siedzibie-muzeum” („la demeure-musée”), jak o swoim zleceniu wyraził się architekt pałacu Félix Duban. Por. BOISSET 2005 (zwłaszcza opis François Lenormant); CHAUDONNERET 2005, s. 274.

zastosowaniu kryterium estetycznego (a niekiedy rozmiarów dzieła), to na przykład w zbiorze biżuterii starożytnej wprowadzono podział ze względu na technikę wykonania i materiał.

Prywatne kolekcje już w poprzednich stuleciach pozostawały pod opieką zatrudnianych w tym celu specjalistów – artystów, znawców, ekspertów. W XIX wieku do opieki nad prywatnymi galeriami malarstwa arystokracji wynajmowali początkowo, podobnie jak czyniono w muzeach, artystów – malarzy bądź rytowników. Przykładowo Robert hr. Grosvenor, II markiz Westminster zatrudnił malarza Williama Seguira (1772–1843), kustosa Królewskiej Galerii Malarstwa, a później pierwszego kustosa National Gallery, do opieki nad swoimi zbiorami⁹⁹. William Seguir sporządził również pierwszy spis kolekcji księcia Wellingtona w Apsley House w Londynie¹⁰⁰. Mikołaj II ks. Esterházy mianował wiedeńskiego malarza Josepha Fischera (1769–1822) na stanowisko dyrektora kolekcji książęcej¹⁰¹. Eugène de Beauharnais, książę von Leuchtenberg, na opiekuna swojej monachijskiej galerii wybrał malarza Johanna Muxela (1790–1870)¹⁰².

Z czasem arystokraci coraz częściej namawiali do współpracy historyków sztuki i specjalistów z tej dziedziny. Jednym z pierwszych, który tak uczynił, był Anton Franz de Paula hr. Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822), który do opracowania swojej wiedeńskiej kolekcji waz antycznych zatrudnił archeologa Alexandre’a de Laborde¹⁰³. Idealnie ilustruje to zjawisko postępowanie Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej, która konsekwentnie od początku konstruowania swoich zbiorów wzorowała się na najlepszych państwowych zbiorach francuskich. Podobnie czynił hrabia James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier, współpracujący m.in. ze znawcą sztuki starożytnej François Lenormant¹⁰⁴.

Naśladowanie władz muzealnych, czy to w ekspozycji kolekcji, czy to w zatrudnianiu do jej opieki specjalistów i znawców można zaobserwować w działalności arystokratów udostępniających swoje zbiory w miastach europejskich. Należy jednak zauważyć, że niewielu arystokratów traktowało swój zbiór w tak naukowy sposób, jak czyniły to muzea publiczne.

⁹⁹ PEARCE D. 1986, s. 171.

¹⁰⁰ KAUFFMANN 2009, s. 11.

¹⁰¹ RADVANYI 2007, s. 90. Fischer od 1812 r. sporządzał katalogi zbiorów kolekcji: FISCHER 1812.

¹⁰² MUXEL 1841.

¹⁰³ Alexandre de Laborde (ojciec Léona de Laborde, z którym współpracowała Izabella hr. Działyńska) sporządził dwutomowy katalog, luksusowo wydany, z ilustracjami i szczegółowym wprowadzeniem historycznym w problematykę ceramiki antycznej. Por. LABORDE 1813, 1824.

¹⁰⁴ BOISSET 2005, s. 187–206.

Innym zagadnieniem, związanym z relacjami między kolekcjami prywatnymi a publicznymi w XIX wieku, jest proces przekształcania kolekcji prywatnych w muzea publiczne. Na mocy testamentu, donacji bądź sprzedaży kolekcji przez kolekcjonera prywatnego jego zbiory stawały się własnością państwową i dawały początek jednostce muzealnej¹⁰⁵. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że rzadko dochodziło do takich przekształceń kolekcji arystokratów na zachodzie Europy. Donacji na rzecz muzeów państwowych dokonywali tam przede wszystkim przemysłowcy, bankierzy, burżuazja¹⁰⁶.

Arystokraci przekazywali swoje kolekcje spadkobiercom z rodziny – nie rzadko pozostają one w rękach rodów arystokratycznych bądź utworzonych przez nich fundacji do dziś i są udostępniane publiczności jako muzea prywatne¹⁰⁷. Jeśli już arystokraci decydowali się na przekazanie swojej kolekcji,

¹⁰⁵ Przekształcenie kolekcji prywatnych w jednostki publiczne następowało różną drogą. Na mocy donacji w testamencie kolekcjonera z paryskiej kolekcji Alexandre'a du Sommerarda utworzono Musée de Cluny. U źródeł powstania londyńskiej National Gallery stoi zakup przez państwo kolekcji Johna Juliusa Angersteina (1732–1823) i George'a Beaumonta (1753–1827). Kolekcja Johna Soane'a została przekształcona po jego śmierci w 1833 r. w państwowe Soane's Museum. Kolekcja Richarda Hertforda (1800–1870) w Londynie, decyzją jego spadkobiercy i kontynuatora, Richarda Wallace'a (1818–1890) została zamieniona w publiczną Wallace Collection. Por. BIAŁONOWSKA 2007; CABANNE 1978, s. 37–57; LASIC 2009; THORNTON, DOREY 1992; ELSNER 1994; SOANE 1910.

¹⁰⁶ Drobiazgowo zjawisko donacji na rzecz Luwru opisuje V. Long, porównując je z sytuacją w USA. Por. LONG 2007. Por. również: LONG 2001; CHANG 2005. W Anglii Ferdinand Rothschild (1839–1898) zapisał część zbiorów British Museum (THORNTON 2001). W połowie XIX wieku dwóch kolekcjonerów z rodzin bankiersko-handlowych, Adriaan van der Hoop (1778–1854) i Carel Joseph Fodor (1801–1860) ofiarowało swoje zbiory miastu Amsterdam (KRUL 2009), a dwaj angielscy kolekcjonerzy, handlowcy z klasy średniej, Robert Vernon (1774–1849) i John Sheepshanks (1787–1863) zapisałi swoje kolekcje państwu z intencją, aby powstała z nich National Gallery of British Art (MOORE HELENIAK 2000). Otwarte w 1879 r. Muzeum Narodowe w Bukareszcie składało się z kolekcji przekazanych państwu przez prywatnych zbieraczy, takich jak Todoraki Dimitrakiew Hadjiiski (1818–1902) i Hadji Tosho Tzenow (1749–1836), por. PETKOVA-CAMPBELL 2010. Por. również politykę dwóch dyrektorów niemieckich muzeów Gustava Pauli w Kunsthalle w Bremie i Wilhelma von Bode w Königl. Museum w Berlinie, którzy na przełomie XIX i XX wieku utrzymywali bliskie stosunki z kolekcjonerami (przemysłowcami i bankierami). Ci ostatni bardzo często sponsorowali nabytki muzeów i zapisywali im po śmierci swoje kolekcje. Por. WIMMER 2009.

¹⁰⁷ Przykłady: Palazzo Doria Pamphilj w Rzymie w rękach rzymskiej rodziny książęcej Doria-Pamphilj, zob. KOLEKCJA DORIA-PAMPHILJ, [online] <www.dopart.it/roma/en/> [dostęp: 15.08.2016]; Muzeum Bagatti-Valsecchi w Mediolanie, utworzone przez fundację rodziny baronów Bagatti-Valsecchi w 1994 r., zob. MUZEUM BAGATTI-VALSECCHI, [online] <www.museobagattivalsecchi.org/english/index.htm> [dostęp: 15.08.2016]; Fundacja Querini Stampalia (utworzona przez hrabiego Giovanniego, ostatniego potomka rodu Querini Stampalia w 1869 r.) zarządzająca Pinakoteką Querini Stampalia w Wenecji, zob. FUNDACJA QUERINI STAMPALIA, [online] <www.querinistampalia.it/> [dostęp: 15.08.2016]. We Francji od 1922 r.

to wybranej instytucji państwowej, pod warunkiem, że zbiór będzie prezentowany nadal w murach pałacu bądź rezydencji¹⁰⁸.

Obok tendencji do upubliczniania zbiorów artystycznych w pałacach miejskich, funkcjonowało tworzenie „prywatnych muzeów” przy rodowych siedzibach wiejskich. Wydaje się, że postępowali tak arystokraci o silnie zakorzenionej, tradycyjnej dla tej grupy, wierze w rolę i pozycję posiadłości ziemskich w życiu społeczeństwa. Umieszczenie kolekcji przy siedzibie rodowej zapewniało, w mniemaniu właściciela, prawdziwą wyjątkowość zbiorom i odwrotnie: kolekcja w posiadłości rodowej podkreślała znaczenie i splendor rezydencji.

Wskażmy kilka przykładów arystokratycznych kolekcji dzieł sztuki, umiejscowionych w wiejskich siedzibach rodowych, dla których przeznaczono specjalne pomieszczenia. Większość z nich była początkowo dostępna jedynie dla zaproszonych gości. Otwartość na wszystkich zwiedzających kolekcjonerzy zaczęli deklarować w drugiej połowie XIX stulecia. Należy również zaznaczyć, że zdecydowana większość z tych zbiorów była eksponowana zgodnie z gustem i pomysłem ich właścicieli.

W Anglii na początku wieku swój zbiór malarstwa udostępniał w siedzibie rodowej George Wyndham, hrabia Egremont (1751–1837). Algernon Percy (1792–1865), VI książę Northumberland, w 1856 r. przywiózł do swojego zamku w Alnwick włoskiego architekta oraz grupę włoskich artystów, aby dokonali przebudowy amfilady sal w stylu renesansowym, dla pomieszczenia zakupionej przez niego kolekcji malarstwa szkoły weneckiej¹⁰⁹. W tym samym czasie swoje kolekcje w odnowionej siedzibie prezentował John Alexander Thynne (1831–1896), IV markiz Bath w zamku Longleat¹¹⁰.

udostępnia swoje zbiory w rodowej siedzibie Cheverny rodzina hrabiów Hurault, zob. CHEVERNY, [online] <www.chateau-cheverny.fr> [dostęp: 15.08.2016]; na zamku Ussé rodzina hrabiów de Blacas, zob. KOLEKCJA HRABIÓW DE BLACAS, [online] <www.chateaudusse.fr/index.html> [dostęp: 15.08.2016]. W Anglii w latach 70. XX wieku dziewięć rodzin arystokratycznych utworzyło konsorcjum The Treasure House of England, zarządzające i udostępniające zwiedzającym rodowe siedziby i znajdujące się w nich zbiory: książęta Montagu (pałac Beaulieu), książęta Marlborough (pałac Blenheim), książęta Devonshire (Chatsworth), książęta Bedford (Woburn Abbey), hrabiowie Carlisle (zamek Howard), hrabiowie Harewood (Harewood), hrabiowie Leicester (Holkham Hall). Por. THE TREASURE HOUSE OF ENGLAND, [online] <www.treasurehouses.co.uk> [dostęp: 15.08.2016].

¹⁰⁸ We Włoszech ostatnia przedstawicielka rodu książąt Galliera, Maria Brignole, w 1899 r. przekazała Palazzo Bianco i kolekcje dzieł sztuki władzom miejskim Genui. Gerald Wellesley VII ks. Wellington przekazał w 1947 r. galerię malarstwa (Waterloo Gallery) i pałac Apsley House państwu, pod warunkiem jej dalszego udostępniania publiczności oraz zarezerwowania części pomieszczeń do użytku rodziny książęcej. Por. PEARCE D. 1986, s. 177.

¹⁰⁹ PORTIER 2002, s. 64.

¹¹⁰ Ibidem, s. 65–66.

O rozmieszczeniu dzieł sztuki we wskazanych siedzibach decydowało kryterium estetyczne oraz ich dopasowanie kolorystyczne i tematyczne do wystroju wnętrz pałaców.

W Niemczech w pierwszej połowie XIX wieku baron Joseph von Lassberg (1770–1855) swoją kolekcję rękopisów i dzieł sztuki średniowiecznej umieścił na zamku w Meersburgu. Kolekcja była zaaranżowana w duchu wspomnianego już „fetyszyzującego kolekcjonerstwa”, tzn. dzieła sztuki dawnej zostały rozmieszczone w pokojach zaaranżowanych na średniowieczne komnaty, a kolekcjoner posługiwał się nimi zgodnie z ich przeznaczeniem¹¹¹. Podobnie zaaranżował swoją kolekcję niemieckich zabytków sztuki średniowiecznej na zamku Unteraufsäss baron Hans von und zu Aufsäss (1801–1872)¹¹². Obie kolekcje były dostępne jedynie dla wybranych gości.

Z kolei hr. Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid (1776–1840), spadkobierca kolekcjonerskich tradycji rodzinnych¹¹³ na zamku Wiessenstein w Pommersfelden, zebrał okazałą kolekcję współczesnego malarstwa niemieckiego¹¹⁴. Kolekcję zaaranżowano, wykorzystując kryterium estetyczne i dopasowanie do przestrzeni pałacowych – zdobiła, podobnie jak zbiory od pokoleń znajdujące się na zamku, jego wnętrza.

Rosyjski kolekcjoner książę Mikołaj Jusupow (1750–1831), którego gust i doświadczenia artystyczne ukształtowały się w Rzymie, Paryżu i Turynie, po długim okresie pracy dyplomatycznej na zachodzie Europy, powrócił do Rosji i w 1815 r. przewiózł większość swoich obrazów dawnych mistrzów i współczesnego malarstwa francuskiego do nowej posiadłości w Arkangielskoje pod Moskwą. Warte podkreślenia jest to, że kolekcjoner wyodrębnił w pałacu przestrzenie ekspozycyjne, w których posegregował swoje zbiory na szkoły narodowe¹¹⁵.

Hrabia Michaił Woroncow (1782–1856) wybudował w latach 1830–1844 w Alupce na Krymie pałac z salami muzealnymi „w stylu Tudorów”, w którym prezentował obrazy artystów angielskich i francuskich (m.in. Huberta Roberta i George’a Dawe) oraz malarstwo rosyjskie (Iwana Ajwazowskiego, Sylwestra Szczedriny, braci Czernetsowów)¹¹⁶. Niestety brakuje informacji na temat tego, jak w aranżacji swoich zbiorów skonfrontował współczesne malarstwo z tych trzech państw.

¹¹¹ CRANE 2000, s. 67–68.

¹¹² Ibidem, s. 69–71.

¹¹³ Jego przodek, hrabia Lothar Franz von Schönborn w XVIII wieku wybudował rezydencję Wiessenstein w Pommersfelden, w której znalazła się jedna z największych kolekcji malarstwa barokowego w Niemczech.

¹¹⁴ CALOV 1969.

¹¹⁵ SHARNOVA 2005. Por. jedno z niewielu zachowanych źródeł ikonograficznych (il. 117) w książce NEVEROV, DUCAMP 2004 (Sala Starożytności w pałacu Arkangielskoje).

¹¹⁶ NEVEROV, DUCAMP 2004, s. 51.

We Francji na początku stulecia szczególnym zainteresowaniem cieszyła się inicjatywa Józefiny de Beauharnais (1763–1814), żony Napoleona Bonaparte i późniejszej cesarzowej Francuzów, która stworzyła w niewielkiej odległości od Paryża własną rezydencję wiejską w Malmaison. W specjalnie zaprojektowanej na ten cel Grande Galerie prezentowała bogatą kolekcję rzeźb Antonia Canovy, rozstawionych zgodnie z pomysłem i gustem fundatorki¹¹⁷.

Burzliwie kształtowały się losy kolekcji księcia d'Aumale¹¹⁸. Dziedzic roadowej siedziby Chantilly po wygnaniu z Francji i przymusowej sprzedaży majątków ziemskich, przeniósł się do Anglii, gdzie nabył posiadłość Twickenham, zwaną następnie Orleans House. Przy okazji odbywającej się w Londynie Wystawy Światowej w 1862 r. posiadłość księcia wraz z jego kolekcją odwiedziła znaczna liczba zwiedzających¹¹⁹. Następnie arystokrata powrócił do Francji. W 1875 r. d'Aumale rozpoczął renowację odzyskanego pałacu w Chantilly, w którym eksponował swoją kolekcję dzieł sztuki. Ostatecznie do 1882 r. część zamku została zamieniona w muzeum, do którego początkowo zapraszano wybranych gości, a następnie wprowadzono otwarte zwiedzanie dla wszystkich chętnych przez dwa dni w tygodniu w sezonie letnim¹²⁰. Kolekcje księcia zostały umieszczone m.in. w galerii malarstwa, w której obrazy posegregowano na szkoły narodowe.

Węgierski hrabia Janos Pálffy (1829–1908) umieścił kolekcje sztuki w kilku rezydencjach: zamku w Bojnicach i posiadłości w Král'ová, pałacach w Budapeszcie i Wiedniu¹²¹. Za jego życia na pewno dostępna była kolekcja starożytności i rzemiosła artystycznego w przebudowanym przez hrabiego neogotyckim zamku w Bojnicach. Natomiast w testamencie hrabia nakazał swoim spadkobiercom, aby kolekcje złożone w Král'ovej, Budapeszcie i Wiedniu również udostępniono szerokiej publiczności¹²². Brakuje szczegółowych informacji o rozmieszczeniu kolekcji w tych pałacach.

Kolekcjonerzy arystokracji dokonywali różnych wyborów miejsca prezentacji swoich zbiorów w ciągu XIX stulecia. Część z nich aranżowała kolekcje w miastach i to oni najczęściej wykazywali chęć naśladowania zbiorów pu-

¹¹⁷ JOHNS 2004.

¹¹⁸ Henryk Eugeniusz Filip Ludwik Orleański (1822–1897), który przyjął tytuł Duc d'Aumale. Przywódca zwolenników konstytucyjnej monarchii we Francji. Kolekcjoner i bibliofil, swoją kolekcję dzieł sztuki i bibliotekę przekazał państwu (L'Institut de France), pod warunkiem, że wystrój zamku w Chantilly nie ulegnie zmianie.

¹¹⁹ WOERTH 2006, s. 120–121.

¹²⁰ Ibidem, s. 22–24, 220.

¹²¹ CIULISOVÁ 2006. Kolekcja sztuki dawnej hrabiego stała się trzonem zbiorów Muzeum Narodowego w Budapeszcie.

¹²² Ibidem, s. 205–206.

blicznych, czy to w ekspozycji swoich zbiorów, czy nowym „naukowym” podejściu do nich. Część z nich prezentowała zbiory w rezydencjach wiejskich, gdzie w zdecydowanej większości rozmieszczano je w sposób dekoracyjny i gdzie służyły przede wszystkim budowaniu splendoru siedziby rodowej.

2.3. Specyfika wyboru kolekcjonerów na ziemiach polskich

Arystokraci na ziemiach polskich w XIX wieku, podobnie jak arystokracja europejska, udostępniali swoje kolekcje w ośrodkach miejskich bądź w siedzibach rodowych na prowincji. Należy jednak podkreślić, że między ich kolekcjonerstwem a prywatnym kolekcjonerstwem europejskim owego czasu wystąpiły dwie podstawowe różnice.

Pierwszą stanowił brak, aż do drugiej połowy XIX wieku, muzeów publicznych na ziemiach polskich. Inicjatywy założenia muzeum publicznego pojawiły się jeszcze za czasów Stanisława Augusta. Projekt opracował w 1775 r. Michał Mniszech, członek Komisji Edukacji Narodowej, bliski współpracownik ostatniego króla. Jednakże pierwsze muzea publiczne udało się otworzyć na ziemiach polskich dopiero w drugiej połowie XIX wieku¹²³. Były to: Muzeum Starożytności w Krakowie w 1850 r. przy Towarzystwie Naukowym, Muzeum Starożytności w Wilnie działające w latach 1856–1863¹²⁴, Muzeum Starożytności Słowiańskich w Poznaniu przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk w 1857 r. Muzea sztuki otwarto jeszcze później – Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie w 1862 r.¹²⁵, w 1884 r. udostępniono Muzeum Narodowe w Krakowie¹²⁶, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu w 1881 r.¹²⁷ Brak otwartych dla publiczności muzeów publicznych arystokraci starali się wypełnić, przenosząc swoje zbiory do miast i udostępniając je publiczności.

Drugą różnicą między kolekcjonerstwem prywatnym a publicznym na ziemiach polskich był brak konkurencji ze strony bogatej burżuazji¹²⁸, gdyż

¹²³ Jedną z pierwszych inicjatyw muzealnych na ziemiach polskich było założenie Muzeum Publicznego i Szkolnego Województwa Płockiego w 1821 r., którego działalność miała charakter regionalny. Por. SOBIERAJ, CHLEWIŃSKI 2006, s. 5.

¹²⁴ ILGIEWICZ 2005.

¹²⁵ Powstanie muzeum w Warszawie poprzedzały inicjatywy podejmowane w pierwszej połowie stulecia w stolicy. Na początku XIX wieku działało tam Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zamknięte w 1831 r., czy w zbiorach powstających na początku XIX wieku przy Uniwersytecie Warszawskim. Por. FOLGA-JANUSZEWSKA 2006; MIZIOŁEK, BALISZEWSKI 2006.

¹²⁶ KRYPCZYK 2010.

¹²⁷ Por. PAWŁOWSKA-WIDE 1966; POWIDZKI 1955; MALINOWSKI 1970.

¹²⁸ Liczba Polaków zainteresowanych kolekcjonerstwem systematycznie rosła w ciągu stulecia i w opublikowanych pod koniec wieku spisach zbieraczy, możemy odnaleźć nazwiska

ta ostatnia pojawiła się tutaj dopiero pod koniec XIX wieku i wówczas zaczęła tworzyć rozbudowane kolekcje¹²⁹.

Należy więc wyraźnie podkreślić, że na ziemiach polskich w ciągu XIX wieku przedstawiciele arystokracji zdecydowanie dominowali w kolekcjonowaniu dzieł sztuki. Część z nich już na początku XIX wieku podjęła się udostępniania swoich zbiorów. Na ziemiach polskich, zarówno w zaborze rosyjskim, jak i w Galicji i Małopolsce, można zaobserwować działania arystokracji zmierzające do przenoszenia kolekcji dzieł sztuki odpowiednio do Warszawy, Krakowa bądź Lwowa¹³⁰.

Część zakładanych w tych miastach prywatnych „muzeów” wypełniała postulaty zawarte w dziele wspomnianego już Michała Mniszcha o „Musaeum Polonicum”¹³¹. Ta propozycja z 1775 r. zakładała powstanie instytutu badawczego, w którym oprócz najważniejszej części, czyli biblioteki, znalazłoby się również miejsce dla takich działów, jak m.in.: mineralogia, gabinet numizmatyczny i graficzny, gliptoteka, archiwum, zbiór portretów znakomitych Polaków, dział geograficzny i fizyczny, ogród botaniczny¹³². Najbliższe ideałowi Mniszcha było na początku XIX wieku British Museum. I ten wzorzec naukowego instytutu, w którym zbiór dzieł sztuki jest jedynie pewnym uzupełnieniem i towarzyszy głównej składowej, czyli bibliotece, przyświecał inicjatywie Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (1748–1826) oraz takim warszawskim instytucjom, jak: biblioteka i galeria muzealna w Pałacu Błękitnym Stanisława Kostki hr. Zamoyskiego (1775–1865)¹³³, zbiory biblioteczne i artystyczne Wincentego hr. Krasińskiego (1782–1858) i jego następców w pałacu przy Krakowskim Przedmieściu¹³⁴ oraz biblioteka hr. Przezdzieckich¹³⁵.

urzędników oraz przedstawicieli inteligencji i świata handlu. Niemniej jednak o kolekcjonerstwie finansjery czy bogatych przemysłowców, które oddziaływałyby silniej w tkance miast, możemy mówić dopiero pod koniec XIX wieku i to w zasadzie w dwóch ośrodkach: Warszawie i Łodzi. Por. KRZYŻANOWSKI 1870ab, 1873; CHWALEWIK 1916.

¹²⁹ Por. dotychczasowe opracowania na temat kolekcjonerstwa finansjery warszawskiej i przemysłowców łódzkich: BERBELSKA 1998; HENSEL 1974; JAROSZEWSKI 1984; KAC-PRZAK 2002, 2014, 2015; MENCFEL 2012. W połowie XIX wieku na mapie ziem polskich wyróżniały się również Kielce, gdzie Tomasz Zieliński (1802–1858), pochodzący z drobnej szlachty małopolskiej urzędnik carski, otworzył swoje prywatne muzeum, w którym prezentował przede wszystkim zabytki rzemiosła artystycznego oraz galerię malarstwa dawnego i współczesnego. Por. JAKIMOWICZ I. 1973.

¹³⁰ Por. również BIERNACKI 1987, s. 137. Autor artykułu stwierdza, że trend przenoszenia zbiorów z rezydencji wiejskich do miast rozpoczął się od bibliotek.

¹³¹ M. M. 1775.

¹³² POWIDZKI 1955.

¹³³ AJEWSKI 1997.

¹³⁴ AJEWSKI 2004.

¹³⁵ AJEWSKI 2006.

Inicjatywa Ossolińskiego była najpełniejszym i najbardziej przemyślanym planem stworzenia instytucji łączącej bibliotekę, wydawnictwo, miejsce badań naukowych i muzeum sztuki. Właściciel ogromnego księgozbioru wybrał na miejsce realizacji swoich zamierzeń Lwów, do czego skłoniły go ponoć plany założenia i powstanie w tym mieście w 1817 r. Uniwersytetu Lwowskiego. Jego „biblioteka publiczna pod imieniem Ossolińskich we Lwowie”¹³⁶ funkcjonowała w centrum ośrodka edukacyjnego, a profesorowie uniwersyteccy byli kuratorami zbiorów¹³⁷. Ossoliński posiadał dość skromny zbiór dzieł sztuki, w większości odziedziczonych po przodkach¹³⁸. Jego zamierzenia zaś dotyczyły połączenia w jednej instytucji biblioteki i muzeum sztuki. Zdecydował się więc w 1823 r. na zawarcie umowy z Henrykiem ks. Lubomirskim (1777–1850) z Przeworska, na mocy której zbiory przeworskie miały zostać dołączone do biblioteki Ossolińskiego pod nazwą Muzeum im. Lubomirskich. Lubomirscy mieli dziedzicznie zapewnione stanowisko kierownicze w tym wspólnym przedsięwzięciu, pod warunkiem założenia ordynacji przeworskiej, która częściowo finansować miała działalność utworzonego muzeum¹³⁹. Plany założycieli urzeczywistniły się jednak dopiero w 1870 r. – wówczas całe zbiory przeworskie przewieziono do Lwowa¹⁴⁰. Znaczne opóźnienie było spowodowane trudnościami z uzyskaniem zgody władz austriackich na założenie wymaganej umową ordynacji¹⁴¹.

Wzorzec biblioteki połączonej z instytutem badawczym i uzupełnionej o zbiory artystyczne przyświecał również fundatorom trzech ordynackich bibliotek warszawskich: Zamoyskim, Krasińskim i Przezdzieckim. Te trzy przedsięwzięcia łączyło to, że starano się w nich osiągnąć kilka celów: stworzyć szeroko dostępny księgozbiór publiczny (wypełnić brak biblioteki publicznej), zapewnić miejsce do pracy naukowej i materiał dla badaczy (wypełnić brak uniwersytetu¹⁴²), a przy tym jeszcze pokazać kolekcję dzieł sztuki (wypełnić brak muzeum publicznego). Na pewno osiągnięto jeden z zamierzonych celów – udostępnienie księgozbioru i bogatych archiwaliów badaczom. Wskazane biblioteki funkcjonowały więc w drugiej połowie XIX wieku

¹³⁶ Cytat z dokumentu fundacyjnego pt. „Ustanowienie familijne biblioteki publicznej pod imieniem Ossolińskich we Lwowie” z 18 października 1816 r. Cyt. za: JUZWENKO 2008, s. 7.

¹³⁷ MOURAUSKAYA 2008, s. 112.

¹³⁸ DŁUGAJCZYK, MACHNIK 2008, s. 33–52.

¹³⁹ JUZWENKO 2008, s. 9.

¹⁴⁰ Por. FIGIELA 2004, 2014; DŁUGAJCZYK, MACHNIK 2008; GĘBAROWICZ 1967.

¹⁴¹ Zgodę na utworzenie ordynacji uzyskano w 1868 r. Wskazuje się, że znaczne opóźnienie wynikało z niechęci władz do niezależności politycznej Henryka Lubomirskiego, a później działalności powstaniowej jego syna, Jerzego Henryka Lubomirskiego (1817–1872). Por. JUZWENKO 2008, s. 10.

¹⁴² Założony przez władze rosyjskie Uniwersytet Warszawski, jak podaje K. Ajewski, nie był uznawany przez polskie elity w Warszawie. AJEWSKI 1997, s. 248.

bardziej jak instytuty badawcze, niż muzea publiczne. Opieką naukową otoczono przede wszystkim zbiory biblioteczne, nad którymi czuwali zatrudnieni znawcy – bibliotekarze¹⁴³. Kolekcje dzieł sztuki Zamoyskich, Krasińskich i Przezdzieckich zdobiły wnętrza ich bibliotek, ale nie były udostępniane publiczności. Należy bowiem podkreślić, że zbiory Zamoyskich do 1933 r. udostępniano niewielu uczonym badaczom¹⁴⁴. Również zbiory Krasińskich zostały w pełni udostępnione dopiero w nowej siedzibie Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w 1930 r.¹⁴⁵ Podobnie funkcjonowały zbiory Przezdzieckich¹⁴⁶, umieszczone w ich bibliotece, umiejscowionej w jednym skrzydle pałacu przy ul. Foksal. Jedyną formą udostępniania tych trzech ordynackich zbiorów artystycznych było ich wysyłanie na organizowane w drugiej połowie stulecia wystawy starożytności.

Echo oświeceniowych idei połączenia biblioteki i zbiorów artystycznych pobrzmiewało również w trzech inicjatywach drugiej połowy XIX wieku: w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, w Muzeum Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie oraz w Bibliotece Wiktora hr. Baworowskiego we Lwowie.

Władysław ks. Czartoryski w 1878 r. otworzył w Krakowie Muzeum Książąt Czartoryskich, którego kolekcję stanowiły zbiory rodziny przewiezione z Paryża. Muzeum dzieliło się na dwie części: bibliotekę i muzeum sztuki. Biblioteka, zawierająca oprócz księgozbioru, archiwum oraz zbiór map i rycin, miała być miejscem pracy badaczy. Muzeum dzieliło się na działy: pamiątek, wykopalisk z ziem słowiańskich, starożytności egipskich, greckich, rzymskich i ormiańskich, galerii obrazów, miniatur, tkanin, ceramiki, sreber, zbrojowni, medali i monet¹⁴⁷. Ten podział, wskazujący na bogactwo zbiorów, potwierdzał aspiracje założyciela do ufundowania wszechstronnego muzeum sztuki. Zarządzały nim naukowe autorytety, najpierw archeolog i historyk prof. Józef Łepkowski (1826–1894), a później historyk sztuki prof. Marian Sokołowski (1839–1911). Udostępnione od 1884 r. w Krakowie Muzeum Narodowe nie mogło początkowo stanowić konkurencji dla Muzeum Książąt Czartoryskich, gdyż prezentowało wówczas jedynie galerię malarstwa polskiego, a dopiero na początku XX wieku znacznie poszerzyło swoje zbiory i utworzyło szereg działów¹⁴⁸.

¹⁴³ AJEWSKI 2004, s. 160.

¹⁴⁴ AJEWSKI 1997, s. 246.

¹⁴⁵ AJEWSKI 2004, s. 199.

¹⁴⁶ WDOWISZEWSKI 1958. Por. również KOŚKA 2002, s. 65. Na temat kolekcjonerstwa rodziny Przezdzieckich, również: BIERNACKI 2005.

¹⁴⁷ RADZIKOWSKI 1902, s. 492–495. Por. również ROSTWOROWSKI 1998.

¹⁴⁸ Prężny rozwój Muzeum Narodowego w Krakowie nastąpił zwłaszcza po 1900 r., kiedy Sukienice opuściło Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (przeniosło się do nowego gmachu) i muzeum dysponowało większą przestrzenią wystawienniczą. Por. KRYPCZYK 2010.

Do rywalizacji z krakowskim Muzeum Narodowym stanął kolejny kolekcjoner arystokrata Emeryk hr. Hutten-Czapski (1828–1896). Kolekcjoner co prawda nie doczekał urzeczywistnienia swojego planu, ale o otwarciu w 1902 r. Muzeum im. E. Hutten-Czapskiego zadbała jego żona, Elżbieta Karolina z Meyendorffów (1833–1916). Hutten-Czapscy przewieźli swoje zbiory z rodzinnego Stańkowa pod Mińskiem i zakupili specjalnie w celu ich udostępniania pałacyk w Krakowie¹⁴⁹. Dobudowano do niego osobny piętrowy pawilon w celu pomieszczenia kolekcji numizmatów, książek, zabytków rzemiosła artystycznego porcelany i szkła artystycznego. Wnętrze sal muzealnych na parterze i na piętrze przypominało o ideale połączenia biblioteki i muzeum sztuki. Wzdłuż ścian stały bowiem wysokie szafy biblioteczne, a na środku sal gabloty dla pomieszczenia zbiorów artystycznych¹⁵⁰.

Z kolei we Lwowie Wiktor hr. Baworowski (1826–1894) udostępniał bibliotekę, wzbogaconą o zbiór artystyczny¹⁵¹. Hrabia budował swoje zbiory w rodzinnym majątku w Myszkowicach pod Tarnopolem, ale w 1861 r. przeniósł je do Lwowa. Biblioteka mieściła się w dwóch salach pierwszego piętra oraz czterech salach drugiego piętra. Zespół obrazów dawnych mistrzów pełnił tu rolę dekoracyjną. Za życia fundatora biblioteka była dostępna jedynie dla badaczy. Po jego śmierci na mocy testamentu utworzono z jego majątku fundację na utrzymanie działalności biblioteki, którą od 1900 r. udostępnił publicznie¹⁵².

W ciągu XIX stulecia wśród kolekcjonerów arystokratów pojawiały się również inicjatywy upowszechnienia zbiorów, co zrekompensowałyby przede wszystkim brak muzeum sztuk pięknych, a szczególnie malarstwa. Mniej więcej w tym samym czasie powstały dwie realizacje, które można określić mianem pierwszych publicznych galerii malarstwa na ziemiach polskich. Były to galeria Ignacego hr. Miączyńskiego (1760–1809) we Lwowie i galeria Józefa Kajetana hr. Ossolińskiego (1764–1834) w Warszawie.

Ignacy hr. Miączyński znacznie rozbudował odziedziczony po swoim dziadku Piotrze Miączyńskim zbiór obrazów dawnych mistrzów. Początkowo znajdował się on w majątku Pieniaki. Na przełomie 1804 i 1805 r. hrabia zdecydował się jednak wybudować okazały gmach we Lwowie, aby pomieścić znaczną już wówczas kolekcję. Otwarcie galerii dla publiczności opóźniła śmierć fundatora i po wielu skomplikowanych kolejach losu galerię pod nazwą Galerii Miączyńskich-Dzieduszyckich otwarto w 1911 r.¹⁵³

¹⁴⁹ KOCÓJOWA 2006; NOWAK J. 2006.

¹⁵⁰ KOCÓJOWA 1978, s. 313–318.

¹⁵¹ CHWALEWIK 1916, s. 376–377.

¹⁵² CHAMERA-NOWAK 2011.

¹⁵³ Informacje na temat kolekcji I. hr. Miączyńskiego za: BIAŁOSTOCKI, WALICKI 1955, s. 29.

Pomysł zorganizowania galerii malarstwa dla publiczności zdołał urzeczywistnić dużo wcześniej Józef Kajetan hr. Ossoliński¹⁵⁴. Jego galeria rzeczywiście zasłużyła na miano wyjątkowego miejsca, gdyż pod względem szerokiej dostępności prawie do końca stulecia nie dorównała jej żadna inna prywatna inicjatywa. Zbiory malarstwa dawnego dostępne były bezpłatnie, codziennie (poza sobotami i dniami świątecznymi) od 1814 r. w warszawskim pałacu J. K. Ossolińskiego na Tłumackiem. W doniesieniach prasowych podkreślano, że galeria została otwarta „zupełnie na użytek publiczności, a szczególnie dla miłośników malarstwa, uczniów i samychże malarzy”¹⁵⁵. Kolekcjoner do opieki nad zbiorem zatrudnił kustoszy artystów, najpierw rzymskiego malarza Konstantego Villanigo, później malarza Daniela Kondratowicza. Ten pierwszy w 1817 r. napisał katalog galerii. Pierwsza otwarta w dużym mieście galeria przestała istnieć wraz ze śmiercią założyciela w 1834 r.

Próby założenia otwartego dla publiczności zbioru dzieł sztuki podejmowali kolejni arystokraci: w Warszawie gen. Ludwik hr. Pac (1778–1835), w Krakowie Artur hr. Potocki (1787–1832). Obydwa założenia nie zostały urzeczywistnione. Gen. Ludwik hr. Pac zaczął pod koniec lat 20. XIX wieku przenosić swoją kolekcję malarstwa i rzeźby z rezydencji rodowej w Dowspudzie do warszawskiego pałacu¹⁵⁶. Jego plany przerwał wybuch powstania listopadowego, po zakończeniu którego generał udał się na emigrację. Z kolei w krakowskim pałacu Pod Baranami, własności Potockich z Krzeszowic, znajdowała się kolekcja Artura Potockiego, choć jej właściciel nie zdążył przed śmiercią urzeczywistnić zamiaru jej upublicznienia¹⁵⁷. Nie podjęli go również jego spadkobiercy.

W dużych ośrodkach miejskich na ziemiach polskich – Krakowie, Lwowie i Warszawie – funkcjonowały, poza wymienionymi wyżej instytucjami, również inne kolekcje polskich arystokratów. Założone w rezydencjach miejskich były dostępne i znane uczonym, badaczom, ale przede wszystkim zapraszanim gościom. Przykładowo w Warszawie galerię dawnych mistrzów w pałacu hr. Kossakowskich przy Nowym Świecie mogli podziwiać jedynie zaproszeni goście¹⁵⁸. We Lwowie Leon hr. Piniński pokazywał galerię obrazów mistrzów obcych i polskich¹⁵⁹, którą w latach 30. XX wieku ofiarował

¹⁵⁴ RYSZKIEWICZ 1960.

¹⁵⁵ Cyt. za: RYSZKIEWICZ 1960, s. 115.

¹⁵⁶ ROSSET 2008b; MIKOCCI 1984; MIKOCCA-RACHUBOWA 2001. Na temat siedziby rodowej generała w Dowspudzie: KAŻMIERCZAK 1992.

¹⁵⁷ MANIKOWSKA 2000.

¹⁵⁸ JAROSZEWSKI 1981.

¹⁵⁹ CHWALEWIK 1916, s. 427. Por. również rękopis przemówienia radiowego Stanisława Łempickiego (ŁEMPICKI 1938). Hrabia opisał swoją kolekcję malarstwa angielskiego (najbar-

Zamkowi na Wawelu¹⁶⁰. W Wilnie Eustachy hr. Tyszkiewicz ulokował kolekcję archeologiczną¹⁶¹, którą następnie przekazał wileńskiemu Muzeum Starożytności¹⁶². Również w tym mieście pod koniec XIX wieku udostępnić miał prywatną kolekcję malarstwa Ignacy hr. Korwin Milewski¹⁶³.

Szczególną popularnością wśród arystokracji cieszył się Kraków. Jak już wskazano był on miejscem życia towarzyskiego polskich utytułowanych rodów. Przedstawiciele wielu z nich przenosili do pałaców Krakowa swe zbiory artystyczne i historyczne. Spośród licznych krakowskich pałaców miejskich, mieszczących kolekcje dzieł sztuki w drugiej połowie XIX wieku, do najbardziej znaczących należały: pałac hrabiostwa Wodzickich z kolekcją artystyczną i ornitologiczną¹⁶⁴, pałac ks. Lubomirskich z ich zbiorami historyczno-artystycznymi¹⁶⁵, pałac hrabiostwa Mieroszewskich, pałac Piotra hr. Moszyńskiego z kolekcją polskiego malarstwa i militariów¹⁶⁶, pałac Pod Baranami hr. Potockich (ze wspomnianą już kolekcją obrazów Artura hr. Potockiego)¹⁶⁷ i pałac hr. Pusłowskich¹⁶⁸. W tych wszystkich rezydencjach zbiory artystyczne służyły jako dekoracja pomieszczeń, zarówno tych reprezentacyjnych, jak i pokoi prywatnych.

W ciągu całego XIX stulecia obok zakładanych w pałacach miejskich kolekcji arystokratycznych istniały zbiory artystyczne ulokowane w rezydencjach wiejskich. Zdecydowana większość z nich była umiejscowiona w pałacowych pomieszczeniach bądź jako ich dekoracja, bądź jako wyodrębnione „sale muzealne”, służące wyłącznie prezentacji zbiorów. Deklarowana przez właścicieli ich dostępność ograniczona była w znacznej mierze do osób najbliższych i specjalnie zaproszonych gości. Zdecydowanie wyróżniały się jedynie dwa zbiory, otwarte na początku XIX wieku. Koncepcje Izabelli z Flemmingów ks. Czartoryskiej (1746–1835) w Puławach i Stanisława Kost-

dziej rozbudowana kolekcja malarstwa tej nacji na ziemiach polskich) w dwóch tekstach na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1926 r. (PINIŃSKI 1926ab). Kolekcjoner zarysował na podstawie swoich zbiorów historię malarstwa angielskiego od Van Dycka do artystów XIX-wiecznych. Nie wiadomo, czy ekspozycja obrazów w jego pałacu również miała charakter historyczny i chronologiczny.

¹⁶⁰ W 1935 r. zatwierdzono akt Fundacji Wawelskiej im. Leona hr. Pinińskiego. Por. PINIŃSKI 1993, s. 5.

¹⁶¹ AFTANAZY 1991, s. 93–100.

¹⁶² ILGIEWICZ 2005.

¹⁶³ Wspomina o tym A. Ryszkiewicz, niestety nie podając szczegółów. RYSZKIEWICZ 1981, s. 216–217.

¹⁶⁴ BEIERSDORF 2003, s. 118.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 124.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 126–127; MĄCZYŃSKI 1854, s. 114–115.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 20–21.

¹⁶⁸ BEIERSDORF 1988.

ki Potockiego (1755–1821) w Wilanowie zakładały szeroką dostępność ich kolekcji. Wyróżniało je również wybudowanie osobnych budynków dla prezentacji zbiorów artystycznych.

Za pierwsze „muzea” na ziemiach polskich, które stały się inspiracją dla kolejnych kolekcjonerów, uznaje się Domek Gotycki i Świątynię Sybilli w Puławach, otwarte i udostępniane do wybuchu powstania listopadowego¹⁶⁹. W 1801 r. działalność rozpoczęła tzw. Świątynia Sybilli¹⁷⁰, budowla zaprojektowana przez Ch. P. Aignera, wzorowana na antycznej świątyni Westy w Tivoli. Nad wejściem opatrzone ją inskrypcją PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI. Aranżacja, oparta wyłącznie na pomysły księżnej Czartoryskiej oraz jej guście, składała się z dwóch przestrzeni ekspozycyjnych: górnej i dolnej. Głównym akcentem pierwszej była „szkatuła królewska” z pamiątkami po monarchach oraz laski marszałkowskie, broń, trofea, panoplia, puchary, pieczęcie, ogólnie przedmioty związane z historią Polski, a także relikwie niektórych książąt, królów, hetmanów i mężów stanu. Dolna przestrzeń stanowiła rodzaj krypty poświęconej kultowi księcia Józefa Poniatowskiego¹⁷¹.

Zaprojektowany również przez tego samego architekta puławski Domek Gotycki oficjalnie otwarto 25 marca 1811 r.¹⁷² W jego ściany wmurowano fragmenty lapidarialne, tablice inskrypcyjne, kule z pól bitewnych, tworząc tym samym – obok pomieszczeń wewnętrznych – kolejną powierzchnię ekspozycyjną. Kolekcja Domku Gotyckiego początkowo miała się ograniczać jedynie do zabytków i dzieł sztuki europejskiej, jednak umieszczono tu również polonika, które z różnych przyczyn nie pasowały, według księżnej, do Świątyni Sybilli¹⁷³. Zabytki wyeksponowano w dwóch głównych pomieszczeniach: Sali pod Herbami na parterze i Pokoju Zielonym na piętrze. W Domku, obok obrazów dawnych mistrzów, prezentowano również ekspozycję

¹⁶⁹ Por. ŻYGULSKI JUN. 1967.

¹⁷⁰ A. Aleksandrowicz podaje, że powszechnie przyjęte daty otwarcia Świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego są umowne. Dotyczą zakończenia budowy, a nie inauguracji działalności muzeum. Autorka przywołuje następujące fakty: przeniesienie zbiorów do Świątyni Sybilli nastąpiło w 1806 r., a do Domu Gotyckiego w 1811 r. Por. ALEKSANDROWICZ A. 2011, s. 201.

¹⁷¹ Na temat Świątyni Sybilli por. MICHALSKA 2007; ŻYGULSKI JUN. 1959, 1998, s. 20–45; 1999.

¹⁷² Na temat Domku Gotyckiego por. ŻYGULSKI JUN. 1998, s. 46–94; POWIDZKI 1956.

¹⁷³ W przedmowie do *Pocztu pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach* ks. Izabella pisała: „Świątynia Sybilli przeznaczoną była wyłącznie na pomniki narodowe. Dom Gotycki miał zamykać same starożytności zagraniczne [...]. Długo jednak w Domu Gotyckim upatrywano jakąś niezupełność, jakiś ważny niedostatek. Takż w istocie nie dostawało tam pamiątek najczulszych, najwymowniejszych, polskich. Dla tego to nie sama tylko Świątynia Sybilli starożytności nasze zawiera. Znaczną ich część umieszczono w Domu Gotyckim i wewnątrz i na zewnętrznych ścianach”. POCZET 1828, s. 2.

naty o charakterze sentymentalnym i pamiątkowym, jak krzesło Szekspira, czy prochy Cyda i Chimeny, wydobyte z ich grobowca w Burgos. O ich rozmieszczeniu decydowały względy estetyczne i gust kolekcjonerki¹⁷⁴.

Puławy księżnej Izabelli Czartoryskiej zajmują wyjątkowe miejsce w historii polskiego kolekcjonerstwa i muzealnictwa. Powstały tu pierwsze wolno stojące budynki przeznaczone do eksponowania zbiorów. Ich fundatorka deklarowała otwarcie swoich kolekcji dla publiczności. Zbiór pamiątek narodowych Izabelli stał się bezpośrednią przyczyną narodzin romantycznego nurtu kolekcjonerstwa i popularności w społeczeństwie polskim zbierania pamiątek związanych z rodzimą historią. Konfiskata majątku Czartoryskich po powstaniu listopadowym zakończyła funkcjonowanie tego arystokratycznego zbioru, umiejscowionego na terenie posiadłości rodowej. Natomiast zamysł Stanisława Kostki Potockiego, który – podobnie jak Izabella Czartoryska – zapewniał otwartość swoich zbiorów dla publiczności, przetrwał do końca XIX wieku.

Stanisław Kostka Potocki, znakomity kolekcjoner¹⁷⁵, zakładał, że jego rezydencja w Wilanowie będzie spełniała dwie funkcje. Po pierwsze, pałac miał być udostępniany publiczności jako miejsca życia króla Jana III Sobieskiego, swoiste sanktuarium przeszłości narodowej i pomnik chwały oręża polskiego. Po drugie, w pałacowych wnętrzach zamierzano pokazać kolekcje malarstwa europejskiego, rzeźb, waz antycznych, sztuki chińskiej i japońskiej¹⁷⁶.

W obrębie pałacu w Wilanowie za czasów Stanisława Kostki Potockiego można więc wyróżnić: mieszkalne skrzydło południowe, korpus główny poświęcony królowi Janowi III Sobieskiemu oraz skrzydło północne od 1805 r. funkcjonujące wraz ze stojącym nieopodal samodzielnym budynkiem Galerii Gotyckiej jako „Muzeum”.

¹⁷⁴ Por. POCZET 1828, s. 29–128.

¹⁷⁵ S. Kostka Potocki był również pomysłodawcą otwarcia w Warszawie Muzeum Sztuk Pięknych, dla którego zamówił nawet projekt budynku. J. Miziołek zasugerował, że ten niedatowany projekt mógł być związany z pomysłem, nad którym Potocki pracował w latach 80. XVIII wieku w Italii, tj. rekonstrukcją Villi Laurentiny. Por. MIZIOŁEK 2007 oraz nowe ustalenia autora w: MIZIOŁEK 2012 (z obszerną literaturą). W okresie, kiedy Potocki sprawował funkcję przewodniczącego Komisji Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Królestwie Kongresowym za jego sprawą Uniwersytet Warszawski zakupił zbiór odlewów gipsowych rzeźb antycznych, które miały służyć w kształceniu studentów. Por. również POLANOWSKA 2003.

¹⁷⁶ FIJAŁKOWSKI 2006. Por. również JASKANIS 2006 (autor przywołuje cytaty z niezrealizowanych projektów założenia ordynacji wilanowskiej, świadczące o chęci opieki i zachowania dla potomności siedziby Jana III Sobieskiego, biblioteki oraz galerii, „czyli zbioru obrazów i rycin i inne tym podobne osobliwości” (cyt. z projektu statutu Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, żony Stanisława Kostki Potockiego, z 1825 r.). Na temat kolekcji Stanisława Kostki Potockiego, por. ZASŁAWSKA 2000, 2008; VOISÉ, GŁOWACKA-POCHEĆ 1974; GRAND TOUR 2005; DOBROWOLSKI 1972, 2006ab.

Centralną część pałacu wilanowskiego poświęcono królowi Sobieskiemu, a jej celem było zachowanie wystroju wnętrza, mebli i atmosfery z czasów, kiedy w Wilanowie mieszkał król. Z kolei część zachodnią pałacu oraz północną galerię ogrodową przeznaczono na prezentację kolekcji dzieł sztuki.

W 1802 r. przy północnym skrzydle pałacu wybudowano ceglana Galerię Gotycką, przeznaczoną na stałą ekspozycję rzeźb antycznych i być może części dzieł malarstwa europejskiego XVII i XVIII wieku oraz waz etruskich. Część kolekcji malarstwa znalazła się również w zachodniej części północnego alkierza pałacu (późniejszym tzw. Gabinecie przed Galerią) oraz w północnej galerii ogrodowej (tzw. Wielka Galeria), do której wejście prowadziło przez korpus główny pałacu. Za czasów Stanisława Kostki Potockiego część obrazów znajdowała się we wnętrzach muzealnych, część dekorowała apartamenty mieszkalne właścicieli pałacu. O dokładnym rozmieszczeniu dzieł sztuki, zwłaszcza w samodzielnej Galerii Gotyckiej, nic nie wiadomo. Można jedynie wnioskować, że ekspozycja obrazów w tzw. Wielkiej Galerii i Gabinecie była subiektywną aranżacją Potockiego, w której najważniejszą rolę odgrywał efekt estetyczny i wydobywanie walorów artystycznych dzieła¹⁷⁷.

Kolejnymi dziedzicami Wilanowa, Aleksander Stanisław Potocki (1788–1845), August Potocki (1805–1867) oraz jego żona Aleksandra z Potockich (1818–1892) opiekowali się zbiorami, rozbudowywali je oraz udostępniali zgodnie z życzeniem pomysłodawcy. Pierwszych zmian w ekspozycji kolekcji dokonał Aleksander hr. Potocki. Przy modernizacji pałacowych wnętrz oraz przy urządzeniu pomieszczeń dużą rolę odgrywał malarz Aleksander Kokular, odpowiedzialny za ekspozycję w Gabinecie Ciekawości w dawnej Bibliotece króla Jana III i w galerii malarstwa¹⁷⁸. Podjęte przez niego zmiany wiązały się z zakupami nowych obrazów do kolekcji oraz sprzedażą części obiektów przez Aleksandra Potockiego w 1835 r. Ogólnie w galeriach, przeznaczonych na ekspozycję zbiorów, z wyjątkiem kilku zmian i przenosin płócien¹⁷⁹, utrzymano w przeważającej części podział obrazów wprowadzony przez Stanisława Kostkę Potockiego.

Z kolei Augustostwo Potoccy wprowadzili szereg kolejnych istotnych zmian w ekspozycji kolekcji. Przede wszystkim zamienili wolno stojący budynek Galerii Gotyckiej na rozbudowywane od 1850 r. nowe skrzydło północne pałacu, do którego przechodziło się przez Gabinet przed Galerią, a w którym znalazła miejsce Galeria Krajobrazów, Galeria (zwana Muzeum)

¹⁷⁷ GUTOWSKA-DUDEK 2012, K. Pomian wskazał również na treściowy związek dwóch przejawów działalności Potockiego: muzeum i publikacji *O sztuce u dawnych*. Por. POMIAN 2006, s. 15.

¹⁷⁸ SZYSZKOWSKI 2012, s. 71.

¹⁷⁹ Przenosiny kilku obrazów, włączenie nowych do kolekcji, sprzedaż innych opisuje wyčerpująco SZYSZKOWSKI 2012, s. 74–75.

i Gabinet Etruski¹⁸⁰. To skrzydło częściowo pełniło funkcje muzealne, częściowo służyło za skrzydło gościnne. W 1875 r. powstał również „Nowy Belweder”, mieszczący pokój ze starożytnościami, usytuowany w dolnej części południowej galerii pałacu¹⁸¹, a na ekspozycję zabytków sztuki antycznej przeznaczono również Wielką Sień. Można przypuszczać, że za tymi zmianami w rozmieszczeniu kolekcji artystycznych w obrębie pałacu, szły również zmiany w ich aranżacji. Wiadomo, że dekoracja malarska Galerii (zw. Muzeum), wykonana w latach 50. XIX wieku przedstawiała m.in. wizerunki mistrzów malarstwa¹⁸² z odpowiednio dobranymi podpisami – Italia, Germania, Hollandia, Gallia, choć brakuje wiedzy, czy znajdujące się na ścianach poniżej obrazy uszeregowano według tych czterech szkół narodowych.

Te zmiany dokonane w połowie stulecia zerwały z jedną z pierwszych, obok Puław, koncepcją prezentowania dzieł sztuki w osobnym budynku galerijnym. W rezultacie wilanowskie kolekcje artystyczne znalazły się w obrębie rezydencji Potockich, choć w skrzydle przynajmniej częściowo przeznaczonym przez właścicieli na cel muzealny.

Obok powyższych przedsięwzięć z początku XIX wieku, istniały również bogate zbiory rodowe w pałacach magnackich, rozsianych po całym niegdyśniejszym terytorium przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Dostęp do nich był nierzadko utrudniony bądź ograniczony do wizyt zaproszonych gości, oprowadzanych przez właścicieli¹⁸³. W części z nich wyodrębniono w rezydencji specjalne pomieszczenia, przeznaczone wyłącznie do prezentowania zbiorów. Stało się tak w Łańcucie hr. Potockich, Łohojsku hr. Tyszkiewiczów, czy należących wówczas do ks. Sanguszków Podhorcach.

W Łańcucie już na początku XIX wieku księżna marszałkowa Izabella z Czartoryskich Lubomirska (1736–1816) urządziła parterowe sale na zamku jako muzeum. Te pomieszczenia, nazywane Apartamentem Tureckim, mieściły dzieła sztuki i pamiątki¹⁸⁴. Księżna Lubomirska zapoczątkowała również łańcucką kolekcję starożytności (rzeźb i waz antycznych)¹⁸⁵. Zbiór powiększali kolejni właściciele: Alfred Potocki (1784–1862), a zwłaszcza Roman (1851–1915) i Elżbieta z Radziwiłłów (1861–1950). Od połowy XIX

¹⁸⁰ FIJAŁKOWSKI 2006, s. 112.

¹⁸¹ Szczegółowo opis zmian dokonywanych w ciągu XIX wieku przez kolejnych właścicieli Wilanowa opisał FIJAŁKOWSKI 1986.

¹⁸² Ibidem. „Italia” – portrety Rafaela, Michała Anioła i Tycjana, „Germania” – Dürera, Cranacha i Holbeina, „Hollandia” – Rubensa, Rembrandta i Van Dycka, „Gallia” – Mignard, Poussin, Le Sueur. Bogata dekoracja malarska zdobiła również fasety w galerii (przedstawienia architektów, malarzy i rzeźbiarzy epoki odrodzenia, baroku i klasycyzmu).

¹⁸³ CHRZANOWSKI 1998.

¹⁸⁴ KOSSAKOWSKA-SZANAJCA, MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1964, s. 109.

¹⁸⁵ MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1976, s. 319–329.

wieku tę kolekcję eksponowano w osobnym pomieszczeniu na piętrze pałacu – w tzw. Galerii rzeźb¹⁸⁶.

Z kolei kolekcja Konstantego hr. Tyszkiewicza (1806–1868) zajmowała dwie sale w jego rezydencji w Łohojsku. W dużej sali znajdowała się biblioteka, szafa ze starożytnościami egipskimi Michała hr. Tyszkiewicza, kolekcja pieczęci i monet, militaria, zbiór blach rytowniczych, sztychy, pamiątki z wojen napoleońskich. W małej salce na ścianach wisiały malowidła na drewnie¹⁸⁷.

Nieco inaczej rzecz się miała z Podhorcami. Ten dawny zamek Koniecpolskich od ostatniego przedstawiciela z rodu Rzewuskich, księcia Leona Rzewuskiego odkupili w 1865 r. Sanguszkowie. Władysław ks. Sanguszko (1803–1870) i jego syn, Eustachy (1842–1903) przeznaczili pierwsze piętro zamku w całości na cele muzealne¹⁸⁸. W jedenastu salach znajdowały się zbiory dzieł sztuki, wzbogacane przez kolejnych właścicieli rezydencji. Ściany sal zdobiły portrety i obrazy dawnych mistrzów. Salę Rycerską zajmowała jedna z najbogatszych na ziemiach polskich kolekcja militariów. Do wybuchu I wojny światowej Podhorce utrzymywały charakter odwiedzanej przez publiczność magnackiej rezydencji¹⁸⁹.

Również na terenie Wielkopolski istniały arystokratyczne siedziby wiejskie, w których wyodrębniono przestrzeń dla eksponowania zbiorów. W Jarocinie Radolińskich bogaty zbiór militariów europejskich i wschodnich¹⁹⁰ po przebudowie pałacu w latach 80. ulokowano w holu¹⁹¹. Część zbiorów zdobiła dolną partię holu i wyeksponowana była na ścianach tego pomieszczenia, tworząc malownicze panoplia złożone z fragmentów zbroi i broni białej. Te zabytki pełniły przede wszystkim funkcję dekoracyjną. Natomiast większość kolekcji militariów Stanisława i Hugona Radolińskich ulokowano na galerii holu w dwóch specjalnie zaprojektowanych na ten cel szafach, tworząc tym samym ekspozycję o charakterze niemal muzealnym. Po wspomnianej przebudowie jarocińskiego pałacu w latach 80. XIX wieku jedno z pomieszczeń (ośmioboczny buduar przylegający do salonu) przeznaczono również na rodzinne pamiątki, starożytności i cenne przedmioty o antykwarycznej wartości¹⁹². Jednakże dostęp do tego pokoju prawdopodobnie możliwy był

¹⁸⁶ KOSSAKOWSKA-SZANAJCA, MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1964, s. 221–224.

¹⁸⁷ AFTANAZY 1991, s. 93–100.

¹⁸⁸ AFTANAZY 1990, s. 424–462.

¹⁸⁹ OSTROWSKI, PETRUS 2001, s. 38–39.

¹⁹⁰ KĄSINOWSKA 2012, s. 201. Radolińscy zbierali europejską broń z XVI i XVII wieku (dużą część tego zbioru stanowiła broń hiszpańska) oraz starą broń pochodzenia orientalnego.

¹⁹¹ Ibidem, s. 189–190.

¹⁹² Ibidem, s. 206. Według inwentarza ruchomości pałacu w Jarocinie znajdować się tu miało 96 przedmiotów – greckie i etruskie wazy, rzeźby i figurki, naczynia egipskie, fenickie szkła, hiszpańskie terakoty, tureckie kafle.

jedynie dla domowników, ewentualnie zaproszonych gości. Natomiast inne dzieła sztuki, kupowane przez Radolińskich, służyły jako wyposażenie pałacu i dekoracja pokoi mieszkalnych¹⁹³.

Większość arystokratycznych rezydencji wiejskich na ziemiach polskich wypełniały zbiory dzieł sztuki, które rozmieszczano w pomieszczeniach, odwołując się do wrażeń estetycznych i zgodnie z gustem właścicieli. Do takich siedzib należały przykładowo: Jabłonna Anny hr. Potockiej-Wąsowiczowej; Dzików hr. Tarnowskich, Sucha Beskidzka hr. Branickiego, Dobrzechów hr. Michałowskiego, Czarkowy hr. Pusłowskich czy Swojatycze hr. Plater-Zyberków. Na terenie Wielkopolski można do nich zaliczyć: Dobrzycę hr. Czarnieckich, Pawłowice hr. Mielżyńskich, Lubostroń i Czarniejewo hr. Skórzewskich.

Niewiele szczegółowych informacji zachowało się na temat aranżacji zbiorów w pałacu w Jabłonce. W latach 30. XIX wieku rezydencję prymasa Michała Poniatowskiego w Jabłonce, odziedziczoną w 1822 r. po księciu Józefie Poniatowskim, przebudowała Anna z Tyszkiewiczów *primo voto* hr. Potocka *secundo voto* Dunin-Wąsowiczowa (1779–1867). Zainspirowana działalnością swojego teścia Stanisława Kostki Potockiego, Anna z Tyszkiewiczów po rozbudowaniu pałacu w Jabłonce umieściła w nim swoją kolekcję zabytków sztuki antycznej. Zbiory najprawdopodobniej częściowo zajmowały bibliotekę, w której gzyms wprawiono fragmenty rzeźb antycznych¹⁹⁴.

Żołężycielami zbiorów w Dzikowie byli hr. Tarnowscy: Jan Feliks (1779–1842) i jego żona Waleria ze Stojnowskich (1782–1849). Za ich czasów zbiory artystyczne i biblioteczne rozlokowano w różnych pomieszczeniach zamku. Biblioteka mieściła się na parterze obok apartamentów Jana Feliksa, zbiór pamiątek narodowych podzielono między kaplicę, bibliotekę i prywatne pokoje właścicieli. Kolekcję malarstwa dawnych mistrzów, rzeźby i miniaturowe rozmieszczono we wszystkich pokojach zamku zgodnie z gustem jego właścicieli¹⁹⁵. Ten sposób prezentacji zbiorów utrzymał się również za czasów kolejnych właścicieli Dzikowa, Jana Dzierżysława Tarnowskiego (1835–1894) i Zdzisława Tarnowskiego (1862–1937). Dzieła sztuki zdobiły wszystkie pomieszczenia pałacu, choć bardziej uporządkowany charakter miał Gabinet Miniatur na piętrze, w którym znajdowała się kolekcja miniatur Walerii Tarnowskiej¹⁹⁶.

W przebudowanym dla Aleksandra hr. Branickiego (1821–1877) zamku w Suchoj Beskidzkiej znajdowała się biblioteka (w tym kolekcja rysunków i grafik, zakupiona od J. I. Kraszewskiego)¹⁹⁷, militaria, obrazy oraz zbiory

¹⁹³ Ibidem, s. 213.

¹⁹⁴ MÓRAWSKA 1991, s. 170.

¹⁹⁵ GROTTOWA 1957, s. 77.

¹⁹⁶ WÓJCIK 2000, s. 57–59.

¹⁹⁷ MAŁYSIAK 1986, s. 22–24.

przyrodnicze¹⁹⁸. W Sali Marszałkowskiej zamku zaaranżowano zbrojownię¹⁹⁹, natomiast inne dzieła sztuki rozmieszczono w zamkowych pokojach zgodnie z pomysłem i gustem właściciela.

Najprawdopodobniej aranżację zbiorów malarstwa w zaprojektowanym dla Romana hr. Michałowskiego w 1890 r.²⁰⁰ neorenesansowym pałacu w Dobrzechowie również zorganizowano, wykorzystując pomysł i wrażenia estetyczne właściciela. W pałacu znajdowały się kolekcje współczesnego malarstwa polskiego i obrazy dawnych mistrzów.

Pod zaborem rosyjskim, przy granicy austriacko-rosyjskiej, znajdowała się posiadłość hrabiostwa Pusłowskich w Czarkowach. Wnętrza pałacu Zygmunta Władysława hr. Pusłowskiego (1848–1913) zdobiły zabytki rzemiosła artystycznego, tkaniny oraz kolekcja malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku²⁰¹, najprawdopodobniej rozmieszczone zgodnie z pomysłem właściciela.

W siedzibie książąt Radziwiłłów w Nieświeżu, zniszczonej i rozgrabionej przez żołnierzy rosyjskich po powstaniu listopadowym, od lat 70. XIX wieku trwały prace remontowe, które miały przywrócić piękno XVI-wiecznej rezydencji. Restauracją kierowała Maria Dorota z margrabiów de Castellane Radziwiłł (1840–1915), żona Antoniego Fryderyka ks. Radziwiłła (1833–1904), XIV ordynata na Nieświeżu. Dzięki jej staraniom zdewastowany zamek częściowo odzyskał swój dawny blask. Rezydencję zdobiły dzieła sztuki i zbiór malarstwa (głównie portretów), dekorujące sale reprezentacyjne i pokoje mieszkalne. Na drugim piętrze zamku znajdowała się również zbrojownia²⁰².

W drugiej połowie XIX wieku w Swojatyeczach, pałacu hr. Plater-Zyberków wnętrza wypełniała kolekcja dawnego malarstwa flamandzkiego. Zgromadził ją Jan hr. Plater-Zyberk (1850–1922) i jego żona Weronika z Czapskich (1854–1920). Obrazy porozwieszano w pokojach hrabiostwa, najprawdopodobniej opierając się na wrażeniach estetycznych i pomysle właścicieli²⁰³.

Na terenie Wielkopolski wiele arystokratycznych siedzib ozdobiono obrazami dawnych mistrzów, współczesnych artystów polskich oraz zabytkami rzemiosła artystycznego. W Dobrzycy, majątku, który w XIX wieku należał kolejno do Gorzeńskich, Turnów, niemieckiego rodu von Kottwitz, a pod koniec stulecia do hrabiostwa Czarneckich, znajdowały się zbiory grafiki, malarstwa, porcelany, częściowo należące do jednego z najwybitniejszych bibliofilów w regionie – Zygmunta hr. Czarneckiego. Jego spadkobiercy

¹⁹⁸ LIBICKI 2012, s. 437; CHWALEWIK 1926, t. 2, s. 216–219.

¹⁹⁹ MAŁYSIAK 1986, s. 56.

²⁰⁰ Początek budowy w 1903 r. – według: SZETELA 2003, s. 212.

²⁰¹ OETTINGEN 2004.

²⁰² CHWALEWIK 1926, t. 2, s. 7–11; AFTANAZY 1992, s. 275–305.

²⁰³ AFTANAZY 1992, s. 363–367.

sprzedali ogromny i cenny księgozbiór lwowskiej bibliotece Baworowskich, ale grafikę i obrazy zatrzymano właśnie w Dobrzycy. Wiadomo, że wnętrza pałacu zdobiły m.in. XVII-wieczne dzieła mistrzów holenderskich²⁰⁴.

Wybudowaną w drugiej połowie XVIII wieku rezydencję hrabiostwa Mielżyńskich w Pawłowicach zdobiły rzeźby, obrazy oraz zabytkowa porcelana i szkło. Część obiektów zakupił fundator pałacu Maksymilian Mielżyński jeszcze pod koniec XVIII wieku, pozostałe dzieła sztuki nabywali kolejni właściciele w drugiej połowie XIX wieku – Maksymilian i Krzysztof Mielżyńscy. W pałacowych pokojach znajdowały się porcelanowe figurki, obrazy dawnych mistrzów (lub ich kopie) oraz dzieła malarzy współczesnych – W. Kos-saka i J. Fałata²⁰⁵.

Z powyższego przeglądu wynika, że kolekcje arystokratów na ziemiach polskich funkcjonowały w XIX stuleciu bądź jako prywatne zbiory dzieł sztuki, dekorujące pałacowe wnętrza, udostępniane ograniczonemu kręgowi wybranych osób, bądź jako inicjatywy „muzealne”. Charakter tych ostatnich, deklarowana otwartość, wzorowanie się na publicznych europejskich jednostkach muzealnych dowodziły zamiaru twórców – wypełnienia pustki państwowego muzeum na ziemiach polskich. Takie inicjatywy miały możliwość funkcjonowania zgodnie z ich założeniami jedynie w miastach, gdzie wiedza o nich rosla, a dostęp był rzeczywiście ułatwiony.

2.4. Wybór arystokratów w Wielkopolsce

Otwieranie swoich kolekcji wzorem publicznych zbiorów w przestrzeni miejskiej nie spotkało się z zainteresowaniem na terenie Wielkopolski²⁰⁶. W porównaniu z wymienionymi wcześniej inicjatywami prywatnymi w miastach pod zaborem rosyjskim oraz pod zaborem austriackim, sytuacja Wielkopolski wyglądała inaczej. Należy wyraźnie podkreślić, że w Poznaniu, stolicy regionu, w odróżnieniu od innych dużych miast na ziemiach polskich, nie było w XIX stuleciu żadnej stałej arystokratycznej kolekcji dzieł sztuki. W wielkopolskiej stolicy zabrakło pałaców arystokratycznych, w których, choćby jedynie dla najbliższych i zaprzyjaźnionych gości, prezentowano zbiory artystyczne. O wyborze rezydencji wiejskiej na prezentację zbiorów wielkopolskich kolekcjonerów arystokratów zdecydowały dwa powody.

²⁰⁴ KĄSINOWSKA 2007, s. 206–207.

²⁰⁵ KŁUDKIEWICZ 2014b.

²⁰⁶ Z wyjątkiem działalności wspomnianego już wielokrotnie Atanazego hr. Raczyńskiego, który na miejsce prezentacji swoich zbiorów wybrał Berlin.

Pierwszym był brak na terenie Wielkopolski wystarczająco silnego ośrodka miejskiego, do którego można by przewieźć kolekcję i udostępnić ją publiczności. Drugim była postawa arystokracji polskiej w Wielkopolsce, jej przekonanie o tym, że kolekcja dzieł sztuki winna uzupełniać program siedziby rodowej, zdobić ją i łączyć się nierozzerwalnie z rodowym gniazdem.

W Wielkopolsce jedynym miastem, które w owym czasie mogło być rozważane przez arystokratów jako miejsce prezentacji zbiorów artystycznych, był Poznań. Jednakże słabość kulturalna tego ośrodka miejskiego utrzymująca się prawie do końca XIX stulecia skutecznie zniechęcała kolekcjonerów do przenoszenia zbiorów do tego miasta. Pomimo wspominanych już działań mieszkańców (w tym także arystokratów), podejmowanych w celu ożywienia stolicy regionu, życie kulturalne w drugiej połowie XIX wieku ledwie się tu tliło.

Sytuacja ta związana była oczywiście z trudnymi uwarunkowaniami politycznymi i prowadzoną z różnym zaangażowaniem polityką germanizacyjną przez rząd pruski. Realia polityczne w Wielkopolsce w omawianym czasie były dość zmienne. Poza krótkim okresem złagodzenia postawy zaborcy w latach 1858–1862 (co przyjęło się nazywać „nową erą”), lata 1850–1870 cechowała silna polityka germanizacyjna władz pruskich, która w okresie rządów (1871–1890) kanclerza Ottona von Bismarcka uległa kolejnemu zaostrzeniu. Złagodzenie kursu antypolskiego nastąpiło w tzw. erze Capriewego, za rządów kolejnego kanclerza Leo von Capriewego w latach 1890–1894, jednak już od połowy lat 90. do wybuchu I wojny światowej polityka antypolska rządu niemieckiego przybrała na sile, zwłaszcza w okresie tzw. walki o ziemię na przełomie XIX i XX wieku²⁰⁷.

Ponadto rząd pruski prowadził zdecydowane działania w celu przemiany Poznania w miasto niemieckie. Zdecydowana polityka zasiedlania miasta Niemcami sprawiła, że w latach 60. w mieście było tylko 38% Polaków²⁰⁸. Powolna repolonizacja doprowadziła do tego, że w 1890 r. Polacy liczyli

²⁰⁷ Por. TRZECIAKOWSKI 1973, s. 73–132, 187–196; KOZŁOWSKI 2004, s. 164–210; TRZECIAKOWSKI 1960. Naciskom państwa Polacy sprzeciwiali się na różne sposoby: począwszy od tych gospodarczych i ekonomicznych (a więc budowanie wspomnianego już w poprzednim rozdziale etosu nowoczesnie zarządzającego majątkiem farmera, poprzez „pracę u podstaw”, por. TRZECIAKOWSKI 1975), jak i społecznych (PIOTROWSKA 2011).

²⁰⁸ Niemieckość miasta szczególnie podkreślali odwiedzający go Polacy z innych zaborów bądź emigranci. Ildefons Kosiłowski w 1868 r. opisał swoje wrażenia ze stolicy Wielkopolski: „Po Galicji, gdzie życie polskie tak silne, boleśnie tu widzieć straszny postępek germanizacji – Poznań wydaje się na pozór zupełnie niemieckim miastem i rzadko gdzie można słyszeć ojczysty język. Od samej granicy smutnie ta zmiana nas uderzyła. Kiedy w Galicji wszędzie na kolei urzędnicy i cała służba złożona z Polaków, tu wszystko Niemcy ani słowa po polsku nieumiejący”. List I. Kosiłowskiego do Ksawerego Gałęzowskiego z 13 listopada 1868, BPP, sygn. akc. 2491.

50,7% ludności²⁰⁹. Faworyzowanie niemieckich mieszkańców miasta bynajmniej nie prowadziło do ożywienia kulturalnego mieszkających w Poznaniu Niemców²¹⁰. Było to spowodowane faktem, że Poznań od początku traktowany był przez władze w Berlinie jak prowincjonalny ośrodek administracyjno-wojskowy. Ogromne znaczenie dla rozwoju, choć należałoby raczej powiedzieć „niedorozwoju” miasta, miało powstanie w latach 30. XIX wieku twierdzy Poznań, której fortyfikacje do 1902 r. hamowały pożądane zmiany. Ograniczenie roli Poznania w państwowym systemie pruskim do średniej wielkości ośrodka administracyjnego i znacznego ośrodka wojskowego sprawiło, że do miasta sprowadzili się głównie niemieccy wojskowi i urzędnicy. Między innymi dlatego, jak stwierdziła Z. Ostrowska-Kęmbłowska, analizując budownictwo miasta do 1880 r., budowę teatru niemieckiego chętnie popierały władze, gdyż miał on dostarczyć koniecznej rozrywki rzeszy urzędników i wojskowych²¹¹. Władze pruskie rzeczywiście dość szybko przystąpiły do budowy budynku teatru, który otwarto w 1804 r. i w którym do 1874 r. mieściła się siedziba tzw. Teatru Miejskiego²¹², funkcjonującego w Poznaniu do 1918 r.²¹³ Ale wszelkie inicjatywy kulturalno-naukowe, i to zresztą takie, które mogły mieć znaczenie zarówno dla polskich, jak i niemieckich mieszkańców miasta, hamowano. Badaczka sformułowała również pogląd, że „w pewnym sensie był cały XIX-wieczny Poznań miastem więzieniem”²¹⁴. W sformułowaniu tym nie chodzi jedynie o hamujący urbanistyczny rozwój miasta system fortyfikacji²¹⁵, ale również o wrażenie mieszkańców żyjących w mieście i przybywających do niego gości, którzy odczuwali dyskomfort, ograniczenie przestrzeni życiowej, ciężkość i uczucie zamknięcia. W 1858 r. Tytus Działyński opisał to uczucie słowami: „mieszkamy pośród murów fortecy”²¹⁶. Dodać należy również, że dyskomfort odczuwany przez mieszkańców miasta wzrósł w latach 70. XIX wieku, kiedy Poznań stał się jednym z najgęściej zaludnionych miast w cesarstwie²¹⁷.

²⁰⁹ Por. TRZECIAKOWSCY 1982, s. 25, 60.

²¹⁰ WARKOCZEWSKA 1994, s. 675; POŁCZYŃSKA 1994, s. 619–630.

²¹¹ OSTROWSKA-KĘMBŁOWSKA 2009, s. 138–145.

²¹² 1879 r. otwarto nowy Teatr Miejski, który w 1910 r. ponownie przeniósł się do nowego gmachu (dziś Teatru Wielkiego).

²¹³ POŁCZYŃSKA 2000.

²¹⁴ OSTROWSKA-KĘMBŁOWSKA 2009, s. 15.

²¹⁵ Z. Ostrowska-Kęmbłowska wskazuje, że w odróżnieniu od innych miast-twierdz budowanych dla ochrony przed wrogiem zewnętrznym, jednym z powodów powstania twierdzy poznańskiej była obawa przed wrogiem wewnętrznym (przed spiskami i konspiracyjną działalnością Polaków). Ibidem, s. 15.

²¹⁶ Cyt. za: OSTROWSKA-KĘMBŁOWSKA 2009, s. 15.

²¹⁷ Ibidem, s. 275.

Powyższe warunki polityczne hamujące rozwój miasta sprawiły, że Poznań prawie do końca XIX wieku miał być miastem niewielkim i prowincjonalnym. W 1816 r. liczył 24 tys. mieszkańców (z czego 18 tys. stanowiła ludność cywilna, a pozostałą garnizon wojskowy), w 1860 r. miasto osiągnęło ledwo 43 tys. (w tym 6,2 tys. należało do wojska)²¹⁸, w 1895 r. liczyło 73 tys. (w tym 3,6 tys. stanowiło wojsko)²¹⁹, ale dopiero na początku XX wieku (po przyłączeniu podmiejskich wsi – Piotrowa, Berdychowa, Łazarza z Górczynem, Wildy i Jeżyc – i zniesieniu uregulowań hamujących rozwój miasta w obrębie fortyfikacji twierdzy) liczba mieszkańców znacząco wzrosła do 137 tys. w 1905 r.²²⁰ i 156 tys. w 1910 r.²²¹ Wśród największych miast cesarstwa niemieckiego Poznań zajmował miejsce w trzeciej dziesiątce – w 1875 r. był na 22 miejscu, w 1885 r. na 27, w 1895 r. na 38, a w 1905 r. na 35²²². W latach 70. XIX wieku Poznań wielkością odpowiadał takim niemieckim miastom, jak: Augsburg, Halle, Dortmund²²³, w latach 90. XIX wieku miał porównywalną liczbę mieszkańców do Kilonii, Wiesbaden, Augsburga, Erfurtu, Kassel²²⁴, a w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku stolicę Wielkopolski można porównać do Akwizgranu, Brunszwiku, Kassel i Kilonii²²⁵. Należy więc uznać, że Poznań na przełomie XIX i XX wieku w cesarstwie niemieckim był miastem średniej wielkości. Jednak to nie wielkość miasta decydowała o jego pozycji i atmosferze, istotny był przede wszystkim jego charakter. W przypadku Poznania, miasto do końca XIX wieku miało charakter prowincjonalny.

O charakterze Poznania do początku XX stulecia decydowała konsekwentna polityka władz centralnych w Berlinie, w ramach której odmawiano dotacji, funduszy państwowych, pożyczek na rozwój przemysłu, budowę zakładów czy fabryk, a więc tych budowli, które decydowały w XIX wieku

²¹⁸ ŁUCZAK 1965, s. 47.

²¹⁹ STATISTICHES JAHRBUCH 1897, s. 6.

²²⁰ STATISTICHES JAHRBUCH 1906, s. 11.

²²¹ STATISTICHES JAHRBUCH 1911, s. 10.

²²² Na podstawie: STATISTICHES JAHRBUCH 1881, 1897, 1906.

²²³ W 1877 r. Poznań liczył 60 998 mieszkańców, Halle – 60 503, Dortmund – 57 742, Augsburg – 57 213 (STATISTICHES JAHRBUCH 1880, s. 7).

²²⁴ W 1890 r. Poznań liczył 69 627 mieszkańców, Kilonia – 69 172, Augsburg – 75 629, Wiesbaden – 64 670, Erfurt – 72 360, Kassel – 72 477. Liczba mieszkańców Halle i Dortmundu (dekadę wcześniej porównywalnych z Poznaniem) wzrosła na początku lat 90. XIX wieku do ponad 100 tys. mieszkańców (STATISTICHES JAHRBUCH 1894, s. 7–8).

²²⁵ W 1900 r. stolica Wielkopolski liczyła 117 033 mieszkańców, Akwizgran – 135 245, Brunzwik – 128 226, Kassel – 106 034, Kilonia – 107 977. Natomiast liczba mieszkańców Halle i Dortmundu przekroczyła wówczas 150 tys. mieszkańców, zaś liczba mieszkańców Erfurtu i Wiesbaden wynosiła ok. 85 tys. (STATISTICHES JAHRBUCH 1902, s. 6–8).

o nowoczesności miast²²⁶. Wiązało się to z narzuceniem prowincji charakteru rolniczego i nieinwestowaniu żadnych środków państwowych w rozwój przemysłowy regionu. Oprócz charakteru stolicy regionu rolniczego, w Poznaniu prężnie rozwijał się handel, zwłaszcza po wybudowaniu połączenia kolejowego w połowie XIX wieku z Berlinem i Szczecinem. Jednak stolica Wielkopolski nie posiadała typowego i charakterystycznego dla miast handlowych budynku giełdy, a takowe powstawały masowo w dużych i średnich miastach niemieckich w drugiej połowie XIX wieku²²⁷. Pierwszy dworzec kolejowy usytuowano w latach 50. XIX wieku na zachód od miasta, poza pierścieniem fortyfikacji, co utrudniało przewóz i transport towarów. Zresztą ten pierwszy szachulcowy dworzec był niewielki i przypominał bardziej, jak wskazuje Z. Ostrowska-Kębłowska, stację eleganckiego kurortu niż stolicy dużej prowincji²²⁸.

W wyglądzie XIX-wiecznego europejskiego miasta kluczową rolę odgrywały budynki użyteczności publicznej. Tymczasem w Poznaniu urzędy i ważne instytucje państwowe mieściły się do lat 80. XIX wieku w zwykłych domach mieszkalnych lub budynkach poklasztornych, a więc brakowało monumentalnych budowli użyteczności publicznej, które nadałyby miastu charakter dużego ośrodka władzy, stolicy prowincji²²⁹. Pierwsze istotniejsze gmachy (Królewska Dyrekcja Policji, przebudowana siedziba Rejencji, Sąd Okręgowy, Sąd Nadziemski, Naczelna Dyrekcja Poczty) powstały w latach 70. i 80.²³⁰ Dopiero po 1902 r., a więc po częściowym rozebraniu krępujących miasto fortyfikacji oraz uznaniu Poznania za rezydencjonalne miasto cesarskie, władze niemieckie rozpoczęły przebudowę i organizację reprezentacyjnej części miasta. Powstała wówczas Dzielnica Zamkowa z monumentalnymi gmachami: Akademii Królewskiej (Königliche Akademie) w latach 1905–1910 (dziś Collegium Minus), Zamku Cesarskiego w latach 1905–1910, Teatru Wielkiego – Opery w 1910 r.²³¹ W 1904 r. przy placu Wilhelmskim wybudowano również Kaiser Friedrich Museum.

²²⁶ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 2009, s. 17.

²²⁷ Ibidem, s. 236–237.

²²⁸ Ibidem, s. 378–379.

²²⁹ G. Kodym-Kozaczko oceniła sytuację Poznania na przełomie XIX i XX wieku słowami: „Od momentu rozpoczęcia budowy twierdzy w mieście nie zrealizowano żadnych obiektów użyteczności publicznej poza teatrem miejskim, nie budowano infrastruktury technicznej miasta, w wyniku tego na przełomie XIX i XX wieku Poznań był jednym z najbardziej zacofanych miast II Rzeszy”. KODYM-KOZACZKO 2011, s. 31 (przypis 2). Por. również krótki, syntetyczny zarys historii budownictwa w Poznaniu w XIX wieku, w: JAKIMOWICZ 2005, s. 5–12; SKURATOWICZ 1991.

²³⁰ OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA 2009, s. 370 i n.

²³¹ GRZESZCZUK-BRENDEL 2011, s. 7–18.

Koniec XIX i początek XX wieku w historii miasta charakteryzowało więc duże ożywienie, prawdziwy przełom w rozwoju urbanistycznym, ale i w przemianie charakteru Poznania, dotąd zaniedbanego przez władze centralne²³² i zdominowanego przez wojsko. Owo ożywienie w mieście można również odnieść do jego rozwoju kulturalnego.

W ciągu XIX stulecia bardzo długo utrzymywało się przekonanie o braku zainteresowania mieszkańców Wielkopolski kulturą i sztuką. Wypowiedzi na ten temat formułowali zresztą sami kolekcjonerzy arystokracji. Franciszka hr. Mielżyńska pisała do J. I. Kraszewskiego:

Wiele razy Seweryn już myślał o czymś podobnym dla sztuki, jak ma Warszawa, Kraków i Lwów i zawsze na dnie pokazało się niepodobieństwo połączone z wielkimi kosztami. W Księstwie nie ma zamiłowania w niczem, co dotyczy sztuki, jeżeli pójść coś zobaczyć, czy słyszeć to tylko, jeżeli świat się temu dziwił²³³.

Leon Kapliński dosyć surowo oceniał gusta mieszkańców Wielkopolski i kulturalny klimat regionu w 1872 r.:

Nie masz wyobrażenia, co to za Beocja to Poznańskie pod względem sztuki; naturalnie, że żyjąc w takiej atmosferze i stosując się do ich wymagań, można się tylko cofać i wyjść na zupełnego fuszera²³⁴.

Krótki przegląd wydarzeń artystycznych drugiej połowy XIX wieku w Poznaniu przynajmniej częściowo potwierdza zdanie malarza, który w tym samym liście z niecierpliwością czeka na wyjazd do Krakowa.

Pod względem kulturalnym w stolicy Wielkopolski działo się niewiele. Pewne ożywienie kulturalne wystąpiło w pierwszej połowie XIX wieku²³⁵,

²³² Zainteresowanie władz centralnych Poznaniem na początku XX wieku wiązało się z „Hebungspolitik” (polityka podniesienia cywilizacyjnego marchii wschodniej). MATUSIK 2012, s. 8.

²³³ List Franciszki Mielżyńskiej do J. I. Kraszewskiego z 1 czerwca 1869 r., Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6521 IV, k. 113–114.

²³⁴ List L. Kaplińskiego do H. Rodakowskiego z 14 listopada 1872 r. z Samostrzela, w: RYSZKIEWICZ 1953a, s. 108. Nie jest to jedyny zapis z epoki, wskazujący na niski poziom życia kulturalnego w Poznaniu. J. I. Kraszewski pisał w 1867 r.: „W Poznaniu, który się chlubi bardzo wykształconym, zamożnym i licznym zastępem obywateli, zamiłowanie w sztuce jest rzeczą prawie niesłychaną... Nie będziemy wnikać w przyczyny tak smutnego fenomenu obojętności. Zapisujemy go w kronice. Dziwną jest rzeczą, by kraj tak wykształcony, tak stosunkowo zamożny nie czuł dusznej potrzeby sztuki, wcale jej wspierać nie chciał... Jest w tem kalectwie całej prowincji, już w chronicznym przechodzącym, a tak wybitnem coś nader smutnego – jakby pięknemu, młodemu mężczyźnie brakło słuchu albo wzroku”. Cyt. za: MODERSKA 1961, s. 128.

²³⁵ WARKOCZEWSKA 1971, 1984, 1988, 1991.

następnie przyszedł regres, a kolejny rozkwit można zaobserwować dopiero w latach 80 XIX wieku.

W rozwoju kulturalnym Poznania dość wyraźną cezurą jest Wiosna Ludów. Do 1848 r. w stolicy Wielkopolski rozkwitała atmosfera artystyczna. W 1836 r. powstało tu pierwsze na ziemiach polskich Towarzystwo Sztuk Pięknych²³⁶. Co prawda pozbawione było stałej siedziby, ale działało dość prężnie, organizując w hotelach Drezdeńskim i Saskim dziewięć wystaw, głównie współczesnego malarstwa niemieckiego. Obrazy sprowadzano bowiem za pośrednictwem innych tego typu stowarzyszeń z Niemiec. Po początkowych sukcesach i dużej frekwencji około 1850 r. zainteresowanie wystawami, jak i liczba członków Towarzystwa, zaczęły spadać. Towarzystwo zostało rozwiązane w 1862 r., a więc w czasie, gdy podobne stowarzyszenia pod innymi zaborami dopiero zaczęły powstawać i rozwijać swoją działalność.

W latach 40. XIX wieku na łamach poznańskich czasopism („Tygodnika Literackiego”, „Przeglądu Poznańskiego”) pojawiły się również pierwsze recenzje z wystaw i teksty poświęcone sztuce²³⁷. Nie bez znaczenia musiał być w tym kontekście fakt, że w sezonie 1841/1842 w pałacu Działyńskich Karol Libelt wygłosił cykl wykładów, w których m.in. zaprezentował po raz pierwszy swoje poglądy estetyczne, które podzielił na trzy zagadnienia: stosunek człowieka do sztuki, sztuki do natury i sztuki do Boga²³⁸. Wykłady cieszyły się ogromną popularnością wśród mieszkańców Poznania²³⁹.

To ożywienie kulturalne obserwowane w latach 40. zupełnie zanika od połowy stulecia. Regres przeciągał się, bo dopiero w latach 80. w Poznaniu pojawiły się nowe inicjatywy kulturalne. Zapowiadało je długo wyczekiwane otwarcie w 1875 r. nowego gmachu – Teatru Polskiego²⁴⁰. Budynek powstał częściowo ze składek społeczeństwa i oprócz pełnienia funkcji teatru i sali koncertowej był również wykorzystywany w innych celach, m.in. odbyło się w nim kilka wystaw artystycznych filii krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Nie ulega wątpliwości, że w średniej wielkości mieście pozbawionym uczelni artystycznej, środowisko artystów nie rozwijało się prężnie. Poznań w owym czasie najwięcej przedsięwzięć kulturalnych i artystycznych zawdzięczał działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Co prawda już w 1857 r. jego zarząd powołał do istnienia Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich, którego profil ewoluował od archeologicznego do muzeum sztuki po tym, jak znaczne zbiory artystyczne ofiarował jednostce Seweryn Mielżyński, jednak

²³⁶ WARKOCZEWSKA 1994, s. 661.

²³⁷ Ibidem, s. 661.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ WOJTKOWSKI 1927, s. 5.

²⁴⁰ TRZECIAKOWSKI 2000, s. 114–136.

do tego czasu Muzeum borykało się z trudnościami lokalowymi i częściowo wynajmowało powierzchnie w Bibliotece Raczyńskich. Otwarcie ekspozycji w nowym gmachu TPN w 1882 r. dało początek coraz liczniejszym donacjom na jego rzecz²⁴¹. Muzeum zrekompensowało więc dopiero w latach 80. XIX wieku brak stałej ekspozycji dzieł sztuki w mieście.

W latach 80. również pojawiła się inicjatywa reaktywowania stowarzyszenia propagującego sztuki piękne. W 1888 r. doprowadzono do założenia nowego organu. Ówczesny sekretarz TPN Wawrzyniec Benzelstierna-Engeström wraz z redaktorem „Dziennika Poznańskiego” Franciszkiem Dobrowolskim inaugurowali powstanie filii krakowskiego TPSP²⁴². Współpraca z krakowskim ośrodkiem doprowadziła do regularnego prezentowania poznaniakom współczesnego malarstwa polskiego. Zadania filii poznańskiej polegały na urządzeniu i utrzymaniu w Poznaniu nieustającej wystawy sztuk pięknych, na którą obrazy zobowiązała się dostarczać Dyrekcja krakowska²⁴³.

Zachowana dokumentacja działalności filii poznańskiej dowodzi, że liczba obrazów przesyłanych z Krakowa oscylowała wokół kilkudziesięciu rocznie. Przykładowo w 1894 r. było to 29 obrazów²⁴⁴. Liczba obrazów prezentowanych na wystawach w Poznaniu wynosiła każdorazowo około 100 dzieł. W 1896 r. pokazano 137 płócien w foyer Teatru Polskiego, a 100 obrazów na innej wystawie organizowanej przez poznańską filię w tym samym roku²⁴⁵. Ostatecznie filię, której liczba członków co roku malała, rozwiązano w 1901 r. Kolejna inicjatywa zawiązania stowarzyszenia sympatyków sztuki urzeczywistniła się dopiero w 1911 r., kiedy powstało poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych z Ignacym hr. Bnińskim z Pietronek na czele²⁴⁶.

W drugiej połowie XIX wieku w Poznaniu odbyło się również kilka wystaw. W 1862 r. komitet złożony z Polaków i Niemców zorganizował wystawę malarstwa dawnych mistrzów, na której zaprezentowano m.in. zbiory poznańskich kolekcjonerów: ks. Wincentego Kilińskiego, arcybiskupa Leona Przyłuskiego, Albina Węsierskiego, antykwariusza Józefa Lissnera²⁴⁷. W cztery lata później malarz Tytus Maleszewski zorganizował wystawę malarstwa, głównie artystów polskich, na którą sprowadzono również obrazy ze zbiorów

²⁴¹ WARKOCZEWSKA 1994, s. 673–678.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Zgodnie z § 5 Układu pomiędzy Dyrekcją Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie a Komitetem Sztuk Pięknych w Poznaniu, zawartego 1 kwietnia 1888 r., funkcjonowanie filii opierało się na zasadach obowiązujących w Krakowie. Członkowie poznańskiego oddziału mieli również prawo do udziału w corocznym rozlosowaniu dzieł sztuki oraz do premii w postaci kopii jednego z obrazów do wyboru. Por. Biblioteka PTPN, rkps. 1411, k. 2–6.

²⁴⁴ Biblioteka PTPN, rkps. 1416, k. 511.

²⁴⁵ Biblioteka PTPN, rkps. 1418, k. 476–483.

²⁴⁶ WARKOCZEWSKA 1994.

²⁴⁷ Ibidem.

warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Na wystawie pokazano 160 obrazów, przy czym część z nich autorstwa lokalnych twórców T. Maleszewskiego i M. Jaroczyńskiego wystawiono na sprzedaż²⁴⁸. Inicjatywę Maleszewskiego należy uznać za pierwszą próbę zorganizowania zaczątków wystawiennictwa w Poznaniu. Jego wystawa nie tylko zakładała pokaz malarstwa dawnych mistrzów ze zbiorów prywatnych, ale również miała być miejscem prezentacji i sprzedaży obrazów współczesnych artystów. Maleszewski próbował więc w 1866 r. zorganizować podobny salon wystawowy, jakie działały w Krakowie i Warszawie. W Krakowie były to wystawy organizowane przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych od 1854 r., w Warszawie – wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych od 1860 r.

Kolejna duża wystawa odbyła się jednak dopiero 20 lat później. W 1885 r. otwarto „Wystawę Sztuk Pięknych w Pałacu hr. Działyńskich”, prezentującą prawie 300 obrazów, większości dawnego malarstwa obcego²⁴⁹, ale również 119 dzieł artystów polskich²⁵⁰. Obrazy pochodziły z wielkopolskich kolekcji prywatnych. Przegląd ówczesnej prasy wskazuje, że w poznańskim piśmiennictwie znów zaczęły pojawiać się teksty na temat sztuki²⁵¹.

W stolicy Wielkopolski nie istniał jednak *de facto* rynek sztuki, którego zaczątki pojawiły się w połowie stulecia w Warszawie²⁵² i w Krakowie. Miejscem, gdzie ewentualnie można było nabyć książki, sztychy i obrazy współczesne był Antykwariat Józefa Lissnera i Księgarnia Żupańskiego²⁵³. Trudno ocenić ich działalność pod względem sprzedaży dzieł sztuki, ale Jan Działyński na przykład oceniał poznańskie antykwariaty negatywnie. „Przysyłają mi sztychy do Poznania – pisał do żony – ale brzydkie po większej części albo niespisane u Bartscha. Bartscha dotąd z Lipska nie dostałem, a w Poznaniu nikt go nie ma, tylko Arcybiskup [Leon Przyłuski – przyp. aut.]”²⁵⁴.

W Poznaniu nie można było kupić zabytkowych mebli czy rzemiosła artystycznego. Na takie zakupy arystokraci musieli udawać się poza granice

²⁴⁸ SPIS WYSTAWY 1866.

²⁴⁹ Por. cykl opisów obrazów z wystawy pióra Hieronima Feldmanowskiego, które ukazały się na łamach „Dziennika Poznańskiego” (FELDMANOWSKI 1885ag).

²⁵⁰ WARKOCZEWSKA 1994.

²⁵¹ MODERSKA 1961. Na łamach lokalnej prasy pojawiały się również teksty krytyczne. Przykładem tych ostatnich może być dyskusja, która rozwinęła się w związku z wystawą, zorganizowaną przez Towarzystwo Młodych Przemysłowców w 1870 r., którzy chcieli pokazać obrazy polskich młodych artystów, a nie malarzy o wypracowanej już reputacji i cieszących się popularnością.

²⁵² RYSZKIEWICZ 1953b; BOŁDOK 2004; PŁAŻEWSKA 1966.

²⁵³ Por. MODERSKA 1961; WARKOCZEWSKA 1984, s. 227–237. Autorka opisuje funkcjonujący w Poznaniu w pierwszej połowie XIX wieku handel sztuką. Jej ustalenia można odnieść w zasadzie do końca XIX wieku, gdyż niewiele się w tej mierze zmieniło. Trudno nazywać funkcjonujący w Wielkopolsce handel „rynkiem dzieł sztuki”.

²⁵⁴ List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z 1857 r., BCz, rkps. 7403 II, k. 37–39.

regionu – do Wrocławia, Torunia, Erfurtu, Frankfurtu²⁵⁵ czy Berlina²⁵⁶. Poszukiwania mebli zabytkowych Jan Działyński podsumował krótko:

Już dawno przyszedłem do przekonania, że poza Włochami, Francją i może czasem Holandią od średnich wieków nie ma co szukać sztuki w sprzętach, zwłaszcza domowych. Zdarzają się rzeczy zabawne, śmieszne nawet i interesujące, niezwykle, odróżniające się od wszystkiego, co zwykłe. Robota jest może arcydziełem stolarza, ale snycerza partactwem i nieuctwem wielkiej sztuki²⁵⁷.

Wszystkie czynniki, które konstytuują artystyczno-kulturalny obraz miasta, w przypadku XIX-wiecznego Poznania nie pojawiły się, a jeśli możemy mówić o ich początkach, to jedynie w stopniu niewielkim i o znaczeniu znikomym. Dla wytrawnych kolekcjonerów sztuki, a do grona takich aspirowali arystokraci z terenu Wielkopolski, miejscem zakupów dzieł były duże ośrodki zagraniczne, w których pręźnie rozwijał się rynek artystyczny w XIX wieku.

Należy również zaznaczyć, że dopiero na początku XX wieku można wskazać symptomy ożywienia kulturalnego niemieckiej populacji Poznania. Pierwszym było powstanie Kunstvereinu (Związku Artystycznego) w 1884 r., drugim – Towarzystwa Historycznego (Historische Gesellschaft) w 1885 r. oraz Muzeum Prowincjonalnego (Krajowego) (Provinzial-Museum) w 1893 r. O wiele ważniejszym okazało się otwarcie w 1904 r. Kaiser-Friedrich-Museum, które prowadziło ożywioną działalność naukową i wystawienniczą²⁵⁸ oraz cieszyło się dużym zainteresowaniem, przede wszystkim niemieckich mieszkańców miasta²⁵⁹. Brakuje jednak jakichkolwiek danych potwierdzonych źródłowo na temat tego, że polscy arystokraci odwiedzali nowo powstałą jednostkę. Wydaje się, że było wręcz odwrotnie – z przyczyn ideologicznych nie przekraczali jej murów. Nie ulega jednak wątpliwości, że musieli dostrzegać prężność działania muzeum niemieckiego i jego niewątpliwą popularność wśród zamieszkujących Poznań Niemców.

To nie zmieniło jednak w żadnym stopniu sposobu postrzegania stolicy Wielkopolski przez arystokrację. Poznań był dla niej miastem lokalnym, wobec którego starali się wypełniać swoje społeczne zobowiązania, pomagając

²⁵⁵ Z korespondencji Jana Działyńskiego wynika, że meble kupował w Erfurcie i Frankfurtu. Por. Listy Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej z 1874 r., BCz 7406 II.

²⁵⁶ Przykładowo z rachunków Jana Działyńskiego, zachowanych w Bibliotece Kórnickiej, wynika, że w Poznaniu jedynie nabywał ubrania użytku codziennego – stroje wizytowe zamawiał u krawców w Berlinie. BK 07327/1.

²⁵⁷ List Jana Działyńskiego do żony z marca 1875 r., BCz 7406 II.

²⁵⁸ Por. ŻUCHOWSKI 1996.

²⁵⁹ T. J. Żuchowski podaje imponujące statystyki zwiedzających Kaiser-Friedrich-Museum: w 1906 r. – 70 tys. widzów, w 1907 r. – 81,2 tys., w 1908 r. – 81,7 tys., a w 1909 r. liczba przekroczyła 82 tys. ŻUCHOWSKI 1996, s. 151. Zob. również: ŻUCHOWSKI 2008.

finansowo w każdej pojawiającej się w nim inicjatywie kulturalnej czy naukowej. Nie mógł być on jednak dla nich miejscem zastępującym stolicę i atrakcyjnym ośrodkiem miejskim.

Stosunek omawianych kolekcjonerów do Poznania jako potencjalnego miejsca umieszczenia swoich zbiorów był różny i zależał od ich sytuacji osobistej.

Wspominając ojca, Edward B. Raczyński przekazał, że twórca Galerii Rogalińskiej zastanawiał się, czy nie przenieść swojej kolekcji do Poznania²⁶⁰. Z braku innych źródeł, poza tym świadectwem, trudno orzec, czy rzeczywiście miał taki zamiar. Przecież od lat 90. planował wybudowanie osobnego budynku przypałacowej galerii. Pierwsze zamówione projekty pochodzą z lat 90. XIX wieku, okresu, który w historii stosunków Polaków z rządem w Berlinie można nazwać odwilżą, związaną z postawą nowego kanclerza Leo Capriviego. Jeśli miałyby się starać o przeniesienie kolekcji do Poznania i jej otwarcie dla publiczności, to nie mogłyby wybrać lepszego momentu. Ale Raczyński od początku zakładał powstanie budynku galerii przy pałacu rogałskim, a jej konstrukcja i usytuowanie były bardzo przemyślane, co świadczy o tym, jak wielką wagę kolekcjoner przywiązywał do jej umiejscowienia.

Jeśli Raczyński rozważał, choćby hipotetycznie, umieszczenie swojej kolekcji w Poznaniu, to ewidentnie byłoby to z jego strony nawiązanie do tradycji rodzinnej, a być może nawet dopełnienie zamysłu sprzed kilkudziesięciu lat. Mowa tu o koncepcji dziadka kolekcjonera, Edwarda Raczyńskiego, twórcy i fundatora publicznej biblioteki w Poznaniu i jego brata, Atanazego, który początkowo zamierzał swoją kolekcję obrazów prezentować również w stolicy Wielkopolski. Abstrahując od idei przodków, sytuacja Poznania, o czym wspomniano wyżej, zmieniła się od czasów jego dziadka i nie sądzę, aby ówczesne miasto było dla kolekcjonera dzielącego czas między Kraków, Paryż i Monachium, atrakcyjną alternatywą. Zwróćmy również uwagę na fakt, że Raczyński jako prezes krakowskiego TPSP nie wykazywał żadnej inicjatywy w ożywieniu środowiska artystycznego w Poznaniu, nawet gdy działała tu filia instytucji, której przewodniczył²⁶¹, a na wystawy odbywające się w Poznaniu wypożyczył swoje obrazy jedynie dwukrotnie²⁶².

²⁶⁰ „Zastanawiał się długo, czy nie przenieść zbioru do Poznania i nie utworzyć z niego fundacji. Złe doświadczenia jednak poczynione z fundacjami w Polsce, w tej liczbie z Biblioteką Raczyńskich w Poznaniu, którą opanowali Niemcy, powstrzymały go od tego kroku”. RACZYŃSKI 2003, s. 201.

²⁶¹ Sam kolekcjoner zresztą dosyć protekcyjnie odnosił się do zwyczajów w Poznańskim i lokalnej śmietanki towarzyskiej. Por. ŻÓŁTOWSKA 2003, s. 229 i n. Autorka wspomnień podsumowała zresztą rozmowy z kolekcjonerem tymi słowami: „Kocha on Francję tą samą dziką miłością, którą dawniejsze wieki żywiły dla Rzymu i Grecji” (s. 231).

²⁶² W 1911 i 1925 r. wypożyczył kilka obrazów Jacka Malczewskiego, najpierw na wystawę TPSP w Poznaniu, później na wystawę obrazów artysty w Muzeum Wielkopolskim. Por. GALERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997, s. 265, 267.

Na tle innych kolekcjonerów w Wielkopolsce zdecydowanie wyróżniała się działalność Seweryna Mielżyńskiego. Kolekcję poloników barona Edwar-
da Rastawieckiego kupił nie w celu rozwijania własnej pasji kolekcjonerskiej
i wzbogacenia swojej galerii, lecz tylko i wyłącznie dla przekazania jej miastu.
W przekonaniu Mielżyńskiego zbiór dzieł sztuki polskiej był potrzebny Po-
znaniowi i jego społeczności, natomiast to, co sam cenił i kolekcjonował, aż
do śmierci eksponował w przypałacowej galerii w Miłosławiu. W obliczu bra-
ku następcy, który przejąłby opiekę nad kolekcją, Mielżyński, podobnie jak
wielu kolekcjonerów w jego sytuacji, mocą aktu donacji na rzecz jednostki
publicznej usiłował zachować trwałość i niepodzielność zbioru.

Podobny zresztą cel przyświecał Janowi hr. Działyńskiemu, kiedy wybie-
rał spadkobiercę. Kierował się nadzieją, że kolejny właściciel zachowa zbiory
i Bibliotekę Kórnicką w całości. Nie wydaje się jednak, żeby Jan Działyński
kiedykolwiek rozważał przeniesienie swojej kolekcji do Poznania. Choć, co
warto podkreślić, akurat on miałby zdecydowanie ułatwione zadanie, podej-
mując taką decyzję. W Poznaniu znajdował się pałac rodziny Działyńskich
(należący do matki Jana, Celiny Działyńskiej), a więc teoretycznie wystarczy-
łoby (po dokonaniu niezbędnych przeróbek wewnątrz) rozmieścić zbiory w tym
położonym w samym sercu miasta, przy Rynku, domostwie. Wszystko jednak
wskazuje na to, że dla Jana Działyńskiego zbiory kórnickie były nierozdziel-
nie związane z siedzibą rodową i zamkiem.

Rozważając wybory miejsca prezentowania arystokratycznych kolekcji,
nie mogą nie zauważyć wyjątkowości koncepcji Izabelli z Czartoryskich Dzia-
łyńskiej. Z wielkiej stolicy europejskiej przeniosła swoje zbiory do Gołuchowa,
małej wsi na krańcu Wielkopolski.

Należy jednak pamiętać, że nawet kiedy kolekcje Izabelli znajdowały się
w Paryżu, nie były one dostępne dla szerszej publiczności. Do lat 80. XIX wie-
ku jej zbiory mieściły się w paryskim Hôtel Lambert, ale nie wyodrębniono tam
specjalnej przestrzeni na ten cel, nie pokazywano ich szerokiej publiczności
i brakuje podstaw do twierdzeń, że miały kiedykolwiek być, choć dostęp do
kolekcji zawsze mieli badacze, historycy sztuki i znawcy. Kolekcje Izabelli zna-
ne więc były w paryskim świecie naukowym oraz wśród koneserów.

Podjęcie decyzji o przeprowadzce do Gołuchowa i przeniesieniu tam
zbiorów tłumaczy się sytuacją polityczną we Francji po 1870 r.²⁶³ Jest to
prawdopodobnie bezpośrednia przyczyna postępowania nie tylko Działyń-
skiej, ale także jej brata Władysława, który mniej więcej w tym samym czasie
zdecydował się przenieść swoje zbiory do Krakowa. Władysław Czartoryski
wspominał realne zagrożenie zbiorów w Hôtel Lambert w 1870 i 1871 r.:

²⁶³ JAKIMOWICZ T. 1982, s. 26.

Wspomnijmy jeszcze o r. 1870. We wrześniu tego roku Archiwum Puławskie znalazło się śród oblężenia nagłego i nieprzewidzianego. Powstały obawy rabunku Prusaków a potem bomb ich. Znowu więc poważne foliały trzeba było zruszyć z szaf i półek im przeznaczonych. W pośpiechu w przeciągu kilku godzin 2000 tomów zostało ułożone w paki i zniesione do izby parterowej [...]. Niebezpieczeństwo powiększyło się wtargnięciem wojska wersalskiego i kiedy walka domowa zawrzała na ulicach Paryża, Paryż płonął – z dwóch stron od Ratusza i od Arsenału łuna podchodziła ku hotelowi. Komunardzi w popłochu już, lecz rozżaleni i podnieceni alkoholem 24-go maja po pięćkroć wpadali do Hôtel Lambert z zamiarem zburzenia i spalenia go²⁶⁴.

Niepokój, jaki ogarnął paryskich arystokratów kolekcjonerów nie był więc pozbawiony podstaw. Jeszcze przed wybuchem zamieszek na ulicach Paryża konserwatorzy Luwru wywozili zbiory muzeum ze stolicy z obawy przed zniszczeniami i dewastacją. Szczególnie silnie do wyobraźni właścicieli bogatych kolekcji dzieł sztuki musiał przemówić pożar pałacu Tuileries w maju 1871 r. W pałacu znajdowała się biblioteka Luwru i jej zbiory artystyczne, nabywane od czasów konsulatu²⁶⁵.

Teresa Jakimowicz, pierwsza badaczka zamku w Gołuchowie, uważała, że miejsce to miało być dla hrabiny Izabelli „paradis terrestre”, ziemskim rajem, miejscem ucieczki od trosk życia oraz oazą spokoju i wypoczynku²⁶⁶. Proponuję jednak spojrzeć na plany i działania Izabelli związane z Gołuchowem, jak na aktywność arystokratki zakładającej siedzibę rodową. A więc przeniesienie zbiorów artystycznych, konstruowanie dla nich miejsca ekspozycji, przebudowa gołuchowskiego zamku, słowem cała działalność Izabelli w Gołuchowie wydaje się zaplanowaną akcją budowy siedziby rodowej, która w przyszłości stanie się wiejską siedzibą nowej gałęzi rodu Czartoryskich, której początek wyznaczy I ordynat na Gołuchowie. A więc będzie wiejską rezydencją, złożoną z zamku z założeniem parkowym i nowoczesnym folwarkiem, który pozostanie w rękach rodziny Czartoryskich jako rodowe gniazdo dla przyszłych pokoleń. Tak wielki wysiłek i finansowy, i czasowy, jaki włożyła Izabella w skonstruowanie swojej siedziby, na pewno wiązał się z tym, że hrabina zakładała w Gołuchowie siedzibę dla rodu Czartoryskich, czego wiadomym przejawem było założenie ordynacji.

Nie zapominajmy przecież, że Czartoryscy po konfiskacie majątków w zaborze rosyjskim po powstaniu listopadowym, utraciwszy Puławy, miejsce dla tej rodziny znaczące, symbolizujące siłę i przywołujące pozycję, jaką ród odgrywał pod koniec XVIII wieku, nie posiadali rezydencji wiejskiej. Częściowo

²⁶⁴ Odczyt Władysława Czartoryskiego, wygłoszony 8 stycznia 1882 r. na posiedzeniu Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, BPP, sygn. BPP 823, k. 18 i n.

²⁶⁵ GRANGER 2005, s. 370. Por. również VACHON 1879, s. 5–10 (rozdział „Incendie”).

²⁶⁶ JAKIMOWICZ T. 1969.

za taką rezydencję uznawano majątek w Sieniawie, leżący w zaborze austriackim, dokąd po powstaniu listopadowym w pośpiechu Czartoryscy przewieźli sprzęty i dzieła sztuki z Puław. Jednak kiedy cała aktywność rodziny skupiała się na emigracji w Paryżu²⁶⁷, trudno określić Sieniawę mianem rodowego gniazda. Co więcej, po śmierci Adama Kazimierza w 1864 r. Sieniawa przypadła Władysławowi Czartoryskiemu. Izabella stała się wówczas właścicielką Hôtel Lambert. Decydując się na przejęcie gołuchowskiego majątku męża, Izabella poniekąd zaczęła konstruować od podstaw swoją własną siedzibę rodową²⁶⁸. Kolekcje dzieł sztuki miały być jej uzupełnieniem, choć może bardziej poprawnie należałoby je określić mianem równoprawnych składowych arystokratycznej siedziby. Przypomnijmy bowiem, że Izabella przebudowała zamek z myślą o własnym mieszkaniu, apartamentach dla rodziny i salach muzealnych, przeznaczonych dla prezentowania własnych zbiorów.

W kontekście połączenia zbiorów artystycznych z siedzibą rodową, interesująco prezentuje się postawa bratanka Izabelli, Witolda Kazimierza Czartoryskiego, I ordynata gołuchowskiego. Spadkobierca kolekcji Izabelli Działyńskiej zaraz po objęciu ordynacji w 1900 r. zorientował się, że mimo wartości zbiorów, muzeum gołuchowskie usytuowane jest na krańcu zaboru pruskiego, z dala od publiczności. Książę podjął dosyć długotrwałe, żmudne i zakończone niepowodzeniem negocjacje z właścicielem Kórnika, Władysławem Zamoyskim o zakup Pałacu Działyńskich i umieszczenie w nim odziedziczonej kolekcji. Nieurzeczywistniony zamiar Witolda Kazimierza ukazuje zupełnie inny sposób postrzegania kolekcji dzieł sztuki i jej nadrzędnej funkcji – udostępnienia ich szerokiej publiczności²⁶⁹.

²⁶⁷ We Francji rolę letniej siedziby Czartoryskich pełnił pałac w Changy. Zakupiła go Anna Sapieżyńska w 1852 r. dla swojego wnuka Witolda Czartoryskiego (starszego brata Izabelli). Nie sprezentowała go jednak wnukowi, tylko swoim zwyczajem i zgodnie z zasadą żelaznych finansów rządów domowych, oddała mu w dzierżawę za 20 tys. franków rocznie. Przebywająca u niego latem rodzina opłacała swój pobyt: „każdy płacił dziennie po 2 franki za wyżywienie, 2 grosze za pranie”. Por. SKOWRONEK 1994, s. 481.

²⁶⁸ Przypadek Izabelli jest w tym kontekście rzeczywiście szczególny. Wstępując w związek małżeński, powinna przenieść się i korzystać z siedziby rodowej małżonka, w tym wypadku w Kórniku. Jednakże specyfika funkcjonowania małżeństwa Działyńskich, od początku wyznaczyła granice nie tylko między ich stanem posiadania (wyznaczonym intercyzą), ale i codziennym życiem, prowadzeniem dwóch domów, zakładaniem dwóch, odrębnych siedzib rodowych.

²⁶⁹ Projekt księcia opisuje POTOCKI 1982, s. 123–126. Powód odstąpienia od projektu krył się w słowach: „Dr Dziembowski oświadczył mi w imieniu ks. Witolda, że tenże odstępuje od projektu przeniesienia Muzeum Gołuchowskiego do Poznania ze względu na trudności, jakie stawia sąd ziemiański, żądając przyzwolenia wszystkich agnatów. Ks. Witold zaś nie ma chęci proszenia o to brata – ks. Adama i ks. Jerzego”. Autor artykułu upatruje na podstawie tych słów prawdziwej przyczyny odstąpienia od projektu w stanowisku administracyjnych władz niemieckich. Pisz: „Niewątpliwie władze pruskie zdawały sobie sprawę, jaką rolę może speł-

2.5. Podsumowanie

Kolekcjonerzy z Wielkopolski zdecydowali się umieścić swoje zbiory w siedzibach wiejskich. Kolekcja dzieł sztuki miała być według nich połączona z siedzibą rodową. Zauważmy jednak, że omawiane kolekcje w odróżnieniu od zdecydowanej większości pałaców i zamków na prowincji, w których znajdowały się artystyczne zbiory, nie były prezentowane w aranżacji odpowiadającej gustom, upodobaniom, wrażeniom estetycznym ich właścicieli.

W Gołuchowie, Kórniku, Miłosławiu i Rogalinie zgromadzono przemysłane zbiory, których konstrukcja i ekspozycja dowodziły wiedzy z zakresu historii sztuki i inspiracji zmianami we współczesnym europejskim muzealnictwie. Były to więc pod tym względem kolekcje wyjątkowe.

Kolekcje gołuchowskie wyeksponowane przy udziale francuskich specjalistów dowodziły najwyższych starań Izabelli hr. Działyńskiej o zapewnienie im wyjątkowej opieki naukowej. Do ich aranżacji czerpano wzorce z działalności najlepszych muzeów paryskich. W „muzeum kórnickim” Jan Działyński, dysponując obiektami w znacznej mierze zgromadzonymi przez rodzica, skonstruował ekspozycję zgodną z praktykami przyjętymi w muzeach i na wystawach francuskich. W spisie kolekcji miłosławskiej autorstwa Seweryna Mielżyńskiego odnajdujemy inspiracje systematyką i ekspozycjami, znanymi kolekcjonerowi z muzeów niemieckich – Berlina i Monachium. Rozwieszenie obrazów w Galerii Rogalińskiej miało pokazać malarstwo polskie na tle współczesnej sztuki europejskiej i funkcjonować jak muzeum sztuki współczesnej.

Kolekcje znalazły się co prawda w oddaleniu od ośrodka miejskiego, ale ich twórcy czerpali wzorce do tworzenia i eksponowania ze znanych i cenionych publicznych zbiorów europejskich. Wyjątkowość kolekcji arystokratów w Wielkopolsce objawiła się więc również w tym, że tak znakomite i przemysłane zbiory nie zostały złożone w mieście, lecz znalazły się na prowincji.

Ponadto na przykładzie pięciu omówionych kolekcji, można zarysować ewolucję podejścia właścicieli do zbiorów.

W Samostrzelu zespół obrazów umieszczono na jednej ze ścian klatki schodowej, a więc w przestrzeni bardzo ściśle związanej z życiem domu i jego

niać bogate muzeum polskie w stolicy Wielkopolski, toteż skorzystały z okazji, aby utrudnić jego powstanie”. Wydaje się jednak, że przyczyna wynikała z różnicy zdań na ten temat w rodzinie Czartoryskich. Zgoda, której wymagał sąd ziemiański, nie była podyktowana jego złośliwą wolą, ale literą prawa i przepisami odnoszącymi się do ordynacji. Argument ten zresztą wydaje się bezpodstawny, skoro w 1911 r. w korespondencji między sekretarzami obu ordynatów ponownie pojawia się kwestia „sprawy Pałacu Działyńskich”. W 1911 r. sprawa definitywnie znika wraz ze śmiercią księcia Witolda Kazimierza Czartoryskiego.

mieszkańcami. Zbiór udostępniano tylko gościom i funkcjonował jak pałacowa galeria domowa.

W Kórniku i Gołuchowie zbiory sztuki rozlokowano w pomieszczeniach zamku, ale wyodrębniono dla nich specjalne sale, nazwane muzealnymi. Z tego wynika, że dążenie do znanego kolekcjonerom wzorca otwartego dla publiczności muzeum publicznego było bardzo wyraźne, ale zbiory nadal postrzegano jako element programu integralnie związanego z siedzibą rodową. W tej prezentacji skądinąd pobrzmiewa jeszcze echo atmosfery domowej, co wiąże się z rodzajem kolekcjonowanych i eksponowanych obiektów. Najdłużej w bezpośredniej bliskości miłujących je zbieraczy pozostawały wyroby zabytkowego rzemiosła artystycznego. Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku rozwieszano je w prywatnych gabinetach, wręcz w dotykającej bliskości właścicieli, którzy nawet jeśli oprowadzali po swoich apartamentach oglądających, wciąż pozostawali zawieszeni między bliskością posiadania a chęcią muzealnej demonstracji. Zresztą taki „domowy” sposób eksponowania zabytków rzemiosła długo utrzymał się w pierwszych muzeach sztuk dekoracyjnych, z czasem nazywanych muzeami sztuk użytkowych.

Wybudowane dla kolekcji budynki galerii w Miłosławiu i Rogalinie otwierają nowy rozdział w relacjach kolekcjoner – zbiór. Znalazły się w nich zamknięte i przemyślane kolekcje, które rzeczywiście w wyodrębnionej, prawie autonomicznej przestrzeni mogły funkcjonować jak muzea. Nie zaskakuje więc, że właśnie kolekcjonerzy z Miłosławia i Rogalina nosili się z zamiarem przewiezienia zbiorów i pokazania ich w mieście. Raczyński rozważał to, a Mielżyński wyraził w swojej ostatniej woli. A jednak galerie miłosławska i rogalińska zaplanowano jako budowle niemal samodzielne, choć połączone korytarzami z pałacami kolekcjonerów. To połączenie wydaje się bardzo istotne, gdyż wskazuje na integralność poszczególnych członów arystokratycznej rezydencji. Z jednej więc strony budynki tych dwóch galerii odwoływały się do koncepcji samodzielnego budynku muzealnego, znanego z Puław Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej i Wilanowa Stanisława Kostki Potockiego. Z drugiej jednak strony nadal pozostawały integralnymi członami arystokratycznej rezydencji.

Niezależnie bowiem od topografii rozmieszczenia zbiorów w obrębie rezydencji, kolekcjonerzy arystokraci z terenu Wielkopolski traktowali swoje kolekcje jako zbiory prywatne, stanowiące integralną część siedziby rodowej. Wydaje się więc, że w Wielkopolsce idea połączenia kolekcji i siedziby rodowej była trwała, a brak chęci eksponowania kolekcji w inny sposób można wiązać z utrzymywaniem się wówczas już anachronicznego sposobu bycia i stylu życia arystokracji europejskiej, sięgającego korzeniami jeszcze do XVIII wieku. Być może wiązało się to z faktem, że wielkopolska arystokracja

nie mogła się chlubić długim rodowodem. Otrzymane na początku XIX wieku tytuły były ukoronowaniem aspiracji wybitnych przodków żyjących pod koniec XVIII wieku, ale nie równały się ze sławą działających od wieków na arenie polskiej, znanych i zasłużonych rodów magnackich Zamoyskich, Krasieńskich, Potockich, Czartoryskich czy Radziwiłłów. Tę różnicę wyczuwa się w korespondencji pomiędzy rodziną Działyńskich i Czartoryskich. Małżeństwo Izabelli z Czartoryskich z Janem Działyńskim było spełnieniem marzeń i ambicji Tytusa Działyńskiego, który dał temu dość emocjonalnie wyraz w liście do przyszłej synowej na wieść o zaręczynach:

Raczysz zamienić najpiękniejsze imię w dzisiejszej Polsce na poziomy szlachecki przydomek. Ród mój miał wprawdzie z Twoim ten wspólny zaszczyt, iż od wieków służył krajowi naszemu, wiernie i bez skazy [...]. Ale, księżniczko Pani, w porównaniu z ojcem Twoim jesteśmy wszyscy mali, łaska więc Twoja jest dla domu naszego ozdobą i zaszczytem²⁷⁰.

Z tych kilku słów, pisanych pod wpływem radosnej dla Tytusa wieści, wyłaniają się często trudne do uchwycenia w analizie postępowania arystokratów szczegóły. Tytus podkreśla równość szlacheckiego urodzenia obu rodów, zwraca również uwagę na ich chlubną przeszłość, dając do zrozumienia, że Działyńscy, podobnie jak Czartoryscy, piastowali stanowiska państwowe i urzędy, a więc dodatkowo podkreśla równość ich pozycji. Wskazuje jednak również na porządek tytułów wśród arystokracji. A była to rzecz niezwykle ważna dla utytułowanych, wyznaczająca między nimi hierarchię²⁷¹.

Należy również pamiętać, że z wyjątkiem pałacu w Rogalinie, wybudowanego pod koniec XVIII wieku, wszystkie omawiane arystokratyczne siedziby rodowe powstały w pierwszej połowie XIX wieku. A najczęściej zakończenie budowy (bądź przebudowy) oraz wykończenie wnętrza przypadło na drugą połowę stulecia. Seweryn Mielżyński prowadzący długotrwałą przebudowę pałacu w Miłosławiu w połowie stulecia, Jan Działyński kończący przebudowę zamku kórnickiego w latach 70., Ignacy Bniński przebudowujący pałac w Samostrzelu w latach 80., Izabella Działyńska budująca zamek w Gołuchowie w latach 80., Edward Aleksander Raczyński prowadzący remont pałacu rogańskiego w latach 90., tworzyli swoje siedziby rodowe. Wymienione miejsca dopiero za ich sprawą stały się pod koniec XIX wieku kompletnymi rezydencjami.

²⁷⁰ Cyt. za: MEŻYŃSKI 1987, s. 49.

²⁷¹ W tym konkretnym przypadku autor tych słów, Tytus Działyński, odwołuje się również do pozycji księcia Adama Jerzego Czartoryskiego wśród arystokracji polskiej i ogólnie Polaków na emigracji. Adam Jerzy jeszcze pod koniec XVIII wieku kreowany był przez „Familię” na kandydata do tronu polskiego.

Ich sposób myślenia był charakterystyczny dla części XIX-wiecznej arystokracji, dla której posiadłość ziemska odzwierciedlała siłę i wielkość rodziny. A także była przypomnieniem długowieczności ziemi i z czasem stawała się samoistnie „muzeum”, w którym arystokratyczne rody pokazywały rosnące od pokoleń zbiory sztuki²⁷². Wydaje się więc, że E. A. hr. Raczyński rozumował w tych kategoriach, mówiąc, że „Rogalin wesprze galerię, a galeria Rogalin, i że oba drogie mu ośrodki kulturalne pozostaną nienaruszone długo, może przez wieki”²⁷³. Połączenie kolekcji dzieł sztuki z siedzibą rodową gwarantować miało bowiem jej trwałość i ciągłość.

²⁷² BECKETT 1986, s. 337.

²⁷³ Słowa ojca w swoich wspomnieniach przywołuje E. B. Raczyński. Cyt. za: RACZYŃSKI 2003, s. 201.

Kolekcjonowanie historii, czyli o wyborach arystokratów¹

*[wystawa obrazów dawnych mistrzów] rozszerzy poglądy,
da poszanowanie szczerzej woli i usilnej pracy,
wy tłumaczy wiele stron dziś ogółowi niedoszłych
– połączy i zbliży do siebie teraźniejszość i przeszłość –*

Edward Aleksander hr. Raczyński²

W zaproponowanej przez siebie typologii europejskich kolekcji prywatnych Krzysztof Pomian dla XIX wieku wyróżnił dwa typy: „kolekcje skierowane na przeszłość” (collections tournées vers le passé) i „kolekcje skierowane na przyszłość” (collections tournées vers l’avenir)³.

Te pierwsze są w swej wymowie sentymentalne i nostalgiczne, a ich twórcy dążą do uzyskania poczucia, że żyją w czasach, z których pochodzą zebrane przez nich eksponaty. Stają się one wyrazem osobowości kolekcjonera. Mogą tłumaczyć już nie tylko jego wiedzę i gust, ale również nostalgię, sny, fantazje. Kolekcje takie zazwyczaj budowane są w najbliższym otoczeniu kolekcjonera – jego gabinecie bądź pokojach prywatnych, wypełniając wnętrza domowe i stając się jego częściami. K. Pomian podaje przykłady takich zbiorów: kolekcja dzieł XVIII-wiecznej sztuki braci Jules’a (1830–1870) i Edmonda (1822–1896) Goncourtów⁴ oraz kolekcja Abrahama Willeta (1825–1888), mieszczanina z Amsterdamu, zbierającego dzieła XVII-wiecznej sztuki holenderskiej.

Z kolei kolekcje skierowane na przyszłość tworzą dzieła sztuki, które w momencie budowania zbioru nie znajdują zainteresowania muzeów publicznych, a więc dzieła nowych kierunków. Takie były początki kolekcjo-

¹ Ustalenia tego rozdziału były podstawą publikacji: KŁUDKIEWICZ 2014a.

² List E. A. Raczyńskiego do Stanisława Witkiewicza, 1901 r., BJ 6829 II, k. 111.

³ POMIAN 2001a, s. 17–19.

⁴ Trzeba zaznaczyć, że Goncourtowie kolekcjonowali również sztukę japońską i ten zbiór w ich kolekcji należałoby uznać za „kolekcję skierowaną na przyszłość”.

wania dzieł impresjonizmu, potem postimpresjonizmu i nurtów awangardowych na przełomie XIX i XX wieku, a także sztuk: japońskiej, afrykańskiej, ludowej. Kolekcje prywatne wyznaczają więc kierunek, za którym muzea publiczne podążą dopiero później i wzorem kolekcjonerów prywatnych zaczną tworzyć podobne zbiory. Do kolekcji skierowanych na przyszłość K. Pomian zaliczył kolekcję sztuki japońskiej Feliksa Manggħi Jasieńskiego (1861–1929)⁵ oraz kolekcje obrazów impresjonistów: Étienne’a Moreau-Nelatona (1859–1927), Antoine’a Personnaz (1854–1936) i Paula Gacheta (1828–1909).

Takie koncepcje kolekcjonowania były na przełomie XIX i XX wieku udziałem inteligencji i burżuazji, ale nie arystokracji. Co prawda pośród arystokratów możemy znaleźć kolekcjonerów, którzy podchodzili do swoich zbiorów nostalgicznie. Przykładami niech będą wspomniani w poprzednim rozdziale niemieccy baronowie Joseph von Lassberg i Hans von und zu Aufsess, którzy zaplanowali swoje siedziby tak, aby wystrojem przypominały średniowieczne komnaty. Zaznaczyć jednak należy, że ci dwaj niemieccy arystokraci stworzyli w swoich zamkach nostalgiczną wizję przeszłości rycerskiej, a więc zbudowali swoje kolekcje w ten sposób, aby odwoływały się one do czasów średniowiecznych – historycznego okresu, w którym ukształtował się stan rycerski, z którego sami się wywodzili. Był to dla nich nostalgiczny powrót do czasów rycerstwa i jego ideałów, na których później ukształtowała się europejska arystokracja. Ich kolekcje udostępniano jedynie zaproszonym gościom, przede wszystkim zaprzyjaźnionemu towarzyskiemu gronu arystokratów. Są to w owym czasie jednak wyjątki. Jeśli przyjąć Pomianowską systematykę, to z całą pewnością kolekcji arystokratów nie można uznać za skierowane na przyszłość.

Kolekcje arystokracji w XIX wieku i na przełomie XIX i XX stulecia cechowało specyficzne podejście do przeszłości, które pozwala o nich mówić jako o typie trzecim, nieuwzględnionym przez K. Pomiana. Kolekcje arystokratów, inaczej niż w przypadku zbioru nostalgicznego, nie miały być wehikułem przenoszącym w przeszłość. Pełniły funkcję zbiorów przedmiotów z przeszłości, ale przeszłość była dla arystokratów tą wartością, na której opiera się teraźniejszość. Ukształtowane w przeszłości prawa i obowiązki uważali za podstawę funkcjonowania społeczeństwa. To przekonanie wpływało z ideologii XIX-wiecznego konserwatyzmu europejskiego, na ziemiach polskich z racji utraty niepodległości dodatkowo nacechowanego patriotyzmem i kultuwującego przekonanie o przewodniej roli szlachty w historii

⁵ F. Manggħa Jasieński kolekcjonował również polskie malarstwo współczesne, lecz tego zbioru, o którym będzie mowa w tym rozdziale, z całą pewnością nie można uznać za „kolekcję skierowaną na przyszłość”.

i przyszłości narodu⁶. Stanisław hr. Tarnowski (1837–1917), jeden z przywódców polskich konserwatystów (krakowskich stańczyków) pisał: „Żaden naród nie może mieć materialnej siły bez świadomości siebie, bez treści i istoty duchowej, którą wyrabia jego historia”⁷. Historia i tradycja to główne pojęcia w konserwatywnej ideologii, którą wyznawała XIX-wieczna arystokracja.

Konserwatywny światopogląd arystokratów zakładał, że poszanowanie przeszłości gwarantuje ciągłość i trwałość istnienia w przyszłości. Z jednej strony chodzi tu o ciągłość prawa, trwałość obowiązujących w społeczeństwie i ustroju państwowym zasad (a więc również trwałość przysługujących arystokratom praw)⁸. Z drugiej strony trwałość owa objawiać się miała również w ciągłości rodu, której symbol stanowiła siedziba rodowa, a w niej, umiejscowiona zazwyczaj w jadalni, galeria przodków. Dlatego właśnie tak istotna dla arystokracji była historia, a więc te zdarzenia z przeszłości, które najpierw

⁶ Józef Szujski, jeden z głównych teoretyków polskiego konserwatyzmu, pisał o szlachcie: „Owa warstwa na górze, którą nazwaliliśmy naturalnym rządem, ton dającym społeczeństwu w latach niewoli, warstwa ludzi znakomitych pracą, inteligencją, majątkiem, a nade wszystko poczuciem narodowych obowiązków”. Cyt. za: PURCHLA 1992, s. 47.

⁷ Cyt. za: PURCHLA 1992, s. 47. Stanisław hr. Tarnowski z Dzikowa był wujem Zdzisława Jana hr. Tarnowskiego (1862–1937), przyjaciela E. A. Raczyńskiego (z którym zresztą łączyły go więzy rodzinne za sprawą małżeństwa z Zofią z Potockich, siostrzenicą Róży Raczyńskiej, żony kolekcjonera z Rogalina). Na temat poglądów Stanisława hr. Tarnowskiego, por. teksty w tomie: MAJKOWSKA 1999; GRODZISKI 2010. Por. również „Domową Kronikę Dzikowską” pióra Stanisława Tarnowskiego (TARNOWSKI 2010).

⁸ Poglądy arystokracji na temat prawa i państwa wyrastały z takich doktryn polityczno-prawnych, jak szkoła historyczna w prawoznawstwie (rozwijająca się głównie w Niemczech), reprezentowana przede wszystkim przez Karla Friedricha von Savigny (1779–1861), który w 1814 r. opublikował pracę *O powołaniu naszych czasów do ustawodawstwa i nauki prawa*. W rozprawie napisał: „Jeżeli historia już w młodości jest szlachetną nauczycielką – to w takich czasach, jak nasze, ma ona jeszcze inne i świętsze stanowisko. Tylko przed nią bowiem zachować można żywy związek z pierwotnym stanem narodu, a strata tego związku musi każdy związek pozbawić najlepszej części jego życia duchowego”. Jedyną drogą działania w teraźniejszości było według teoretyków szkoły historycznej podporządkowanie się przeszłości, odkrycie jej wartości i oparcie na nich przyszłości. H. Olszewski krótko scharakteryzował niemiecką konserwatywną doktrynę prawa słowami: „Historyzm i gloryfikacja narodowej przeszłości jako skarbnicy najwyższych wartości teoretycznie zamykały drogę do twórczych rozwiązań na temat państwa [...]. Szkoła historyczna wyrażała pogląd, że państwo nie może być autonomicznym twórcą prawa, ma ono pozostać takim, jakim ukształtowały go dzieje. [...] Szkoła historyczna deklarowała jednak zrozumienie dla idei pewnych reform społecznych; rozumiała w szczególności potrzebę uwzględnienia aspiracji szczytów niemieckiego mieszczaństwa jako nieodzowną dla zneutralizowania nastrojów rewolucyjnych. Tyle, że ich urzeczywistnienie widziała w ramach aktualnego ustroju politycznego, przez ewolucyjny kompromis. W tym więc zakresie niemiecka szkoła historyczna była klasyczną ideologią wrastania kapitalizmu w feudalizm, czyli tzw. pruskiej drogi do kapitalizmu”. OLSZEWSKI 1994, s. 213.

zapewniły istnienie praw i zwyczajów, później zagwarantowały ich ciągłość i tradycję, a tym samym wpłynęły na teraźniejszość i przyszłość. W sensie ogólnym historia gwarantuje wyjątkową pozycję arystokracji w społeczeństwie. Ponadto poszanowanie historii i pamięć o każdym z rodów gwarantuje ich trwałość i dowodzi ich ciągłości. Te dwa spojrzenia na historię – ogólne i jednostkowe – przeplatały się w kolekcjach arystokratów. Ich zbiory bowiem jako trzeci typ – „kolekcje historii” – stanowiły zespoły przedmiotów z przeszłości, które stawały się nośnikami tradycji, trwania i ciągłości.

W skład kolekcji historii wchodziły dwa rodzaje przedmiotów. Pierwszym były przedmioty związane ogólnie z historią, wydarzeniami i postaciami historycznymi, drugim – dzieła sztuki.

Pierwszą grupę stanowią przedmioty historyczne, a więc świadectwa czasów minionych, dawnych epok, wydarzeń, które miały miejsce w historii. Z jednej strony kolekcjonowanie takich przedmiotów mogło być związane z uznaniem ich za źródło wiedzy o przeszłości. W ten sposób odbierano obiekty z czasów prehistorycznych, pochodzące z wykopalisk archeologicznych. Takim zbiorem były kolekcje znalezisk archeologicznych Jana Działyńskiego z okolic Gołuchowa i Kórniku. Ale do tej grupy należały również najróżniejsze przedmioty (również dzieła sztuki), których wartość wiązała się z ważnymi zdarzeniami historycznymi. W kolekcjonerstwie na ziemiach polskich taką rolę odgrywały zbiory pamiątek związanych ze znaczącymi postaciami z historii Polski. Były one wówczas również nośnikami określonych idei, przede wszystkim patriotycznych. Za taki zbiór można uznać pamiątki zebrane przez Tytusa hr. Działyńskiego. Ich wartość historyczna, patriotyczna, polskie pochodzenie liczyły się bardziej, niż ewentualna wartość artystyczna, którą część z nich jako wyroby zabytkowego rzemiosła artystycznego rzeczywiście posiadała. Ich wartość artystyczną podkreślił w ekspozycji „kórnickiego muzeum” dopiero Jan Działyński. Warto podkreślić jego spojrzenie na zabytki polskiego rzemiosła artystycznego, gdyż wydaje się, że właśnie w odniesieniu do tychże na ziemiach polskich najdłużej utrzymywało się przekonanie o nadrzędności ich wartości historycznej nad artystyczną. Pierwsze próby traktowania dawnej polskiej sztuki zdobniczej w kategoriach estetycznych, zaś jej dzieł jako dzieł sztuki, odnaleźć można w monumentalnej pracy A. Przezdzieckiego i E. Rastawieckiego z lat 50. XIX wieku⁹. W ich publikacji występuje jeszcze charakterystyczna dychotomia w traktowaniu dzieł sztuki – pojawiają się one w tekście bądź jako źródła historyczne, bądź jako obiekty estetyczne¹⁰. W kórnickim muzeum Jana Działyńskiego

⁹ PRZEZDZIECKI, RASTAWIECKI 1853–1855; 1855–1858; 1860–1869.

¹⁰ Por. POLANOWSKA 1995, s. 167.

podkreślono ich wartość artystyczną, potraktowano je jak dzieła rzemiosła artystycznego, a nie ślady dawnych dziejów.

W tej grupie przedmiotów historycznych często znajdowały się przedmioty związane z historią rodziny, a więc przykładowo przechowywane i eksploatowane pamiątki powstańcze. Były one ważne, gdyż nie tylko łączyły się z historią narodu, ale również dokumentowały bohaterskie czyny przodków, a więc historię poszczególnych rodów.

Drugą grupę przedmiotów, wchodzących w skład „kolekcji historii”, stanowiły dzieła sztuki. Zaliczały się do nich przede wszystkim wszelkiego rodzaju dzieła sztuki dawnej. Malarstwo, rzeźby, ale również rzemiosło artystyczne i sztuka użytkowa, a więc ogólnie dzieła, które zajęły w historycznym rozwoju sztuki określone miejsce i są odzwierciedleniem rozwoju artystycznego i stanu sztuk pięknych w danym czasie. Choć stosunek do dzieł sztuki czasów minionych ewoluował w ciągu XIX stulecia, od postawy estetycznej, ukierunkowanej na piękno przedmiotu i jego wygląd po postawę badacza, który odnajduje w sztuce trwanie, to wydaje się, że dla arystokracji często upodobania estetyczne przeplatały się z wiedzą historyczną na temat rozwoju sztuki. Wraz z rozwojem historii sztuki jako nowej nauki, systematyzującej wiedzę na temat sztuki dawnej, tworzącej układ następujących po sobie stylów i dzieł, część arystokratów, śledzących przemiany muzeów publicznych i wprowadzanie do nich wiedzy naukowej, w swoich kolekcjach, zwłaszcza tych z drugiej połowy XIX wieku, swoje spojrzenie na dzieła sztuki wzbogacała o aspekt historyczno-artystyczny. Do zamięśniania do obiektów z przeszłości z czasem dochodziła więc wiedza o historycznym rozwoju sztuki.

Zdecydowanie najczęściej zainteresowanie arystokratów znajdowała sztuka dawna. Przedmiotem ich kolekcjonerstwa były dzieła epoki starożytnej, i to zarówno Greków i Rzymian, jak i z czasem Egipcjan i Etrusków, sztuki średniowiecznej, nowożytnej po sztukę współczesną. Kolekcje gołuchowskie Izabelli Działyńskiej pokazują zainteresowanie zarówno sztuką starożytną, jak i średniowieczną oraz renesansową. Bnińscy kupowali malarstwo renesansowe i barokowe.

Bardzo często kolekcję dawnych mistrzów uzupełniał zbiór malarstwa współczesnego. Odnajdywanie historycznych powiązań między malarstwem dawnym a współczesną twórczością było w takich kolekcjach nie tylko możliwe, ale i szczególnie pożądane. Nierzadko w jednej galerii można zaobserwować historyczny rozwój malarstwa, przechodząc niemal od obrazu do obrazu. Przykładem takiego zbioru była galeria miłośławska Seweryna Międzyńskiego, w której obrazy współczesne (genewskie i polskie) uzupełniały przygotowaną przez kolekcjonera koncepcję rozwoju szkół francuskiej i polskiej, które z kolei wraz z obrazami innych nacji miały ukazywać historię malarstwa europejskiego.

Wybierane przez arystokratów dzieła sztuki współczesnej były obiektami, które pokazywały kolejny etap w rozwoju sztuki. Arystokraci w sztuce współczesnej odnajdywali bowiem przede wszystkim jej historyczne korzenie. Wyraził to Edward Aleksander hr. Raczyński, komentując pomysł zorganizowania w krakowskim TPSP wystawy reprodukcji dzieł dawnych mistrzów:

Otóż przedstawić im [krakowskiej publiczności – przyp. aut.] szereg prac tych ludzi, tak wielkich, a jednak tak różnych, dać im choć w przybliżeniu pojęcie o ich twórczości, o ich różnorodności – pokazać jak rozmaitemi drogami chadzali, jak powstawało dzieło, przez jakie przechodziło fazy, jak dojrzewało, jest to z pewnością doskonałym kształceniem artystycznym i kulturalnym. Rozszerzy to poglądy, da poszanowanie szczerzej woli i usilnej pracy, wytłumaczy wiele stron dziś ogółowi niedoszłych – połączy i zbliży do siebie teraźniejszość i przeszłość – nauczy szanować i czczyć wiele rzeczy, które dziś spotykają się z niepojmującym szyderstwem, a wiele nędzot pozbawi wziętości i podziwu, na które nie zasługują¹¹.

Z braku innych wypowiedzi Raczyńskiego, trudno dokładnie zinterpretować ostatni zacytowany fragment i stwierdzić, kogo kolekcjoner określał mianem „podziwianych nędzot” we współczesnej mu sztuce. Znając jednak Galerię Rogalińską oraz paryskie doświadczenia Raczyńskiego, można założyć, że chodziło mu o malarstwo nowych kierunków. Cytat pochodzi z 1901 r., a więc rok po paryskiej Wystawie Powszechnej, którą Raczyński zwiedził i na której kupił obrazy cenionych przez siebie artystów francuskich i europejskich. Na tejże wystawie, jak już wspomniano, po raz pierwszy na oficjalnej ekspozycji, pokazano dzieła impresjonistów. Odseparowane w osobnej sali, przemilczane bądź jedynie wzmiankowane w recenzjach i opisach oficjalnej krytyki paryskiej, stawały się jednak coraz bardziej znane w Paryżu i znajdowały swoich sympatyków. Nawet ograniczając swoje paryskie coroczne wizyty do oficjalnych salonów i wystaw, nawet skupiając się na wydarzeniach, artystach i dziełach odpowiadających jego gustowi, Raczyński musiał mieć świadomość przemian, dokonujących się w artystycznym świecie Paryża na przełomie XIX i XX wieku. Warto więc zaznaczyć, że bardzo negatywnie wypowiadał się o rosnącej popularności nowatorskich artystów. Przede wszystkim należy jednak podkreślić, jaką rolę w wypowiedzi Raczyńskiego odgrywała sztuka dawna. Ma ona „połączyć i zbliżyć do siebie teraźniejszość i przeszłość”. Dla zrozumienia stosunku arystokracji do sztuki współczesnej jest to sformułowanie kluczowe.

Arystokratów nie interesowały bowiem nowe tendencje, dla których nie można było wskazać źródeł w historii sztuki, a za takie uznawano w końcu

¹¹ List E. A. Raczyńskiego do S. Witkiewicza z 4 września 1901, BJ, sygn. 6829 II, k. 111–112.

XIX wieku impresjonizm, postimpresjonizm i później kierunki awangardowe. Arystokratów nie zajmowały dzieła kierunków rewolucyjnych, dzieła prądów „bez historii”.

Takie kolekcjonowanie historii idealnie ilustrują wybory Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego. Zwłaszcza że kolekcjoner kupował obrazy w Paryżu, mieście, w którym narodziły się nowe kierunki artystyczne, oraz w czasie kluczowym, kiedy owe przemiany w sztuce się odbywały.

W tym kontekście wyjaśnienia wymagają słowa, jakimi Krzysztof Morawski podsumował swoją wizytę w Galerii Rogalińskiej:

Zwiedzałem po raz nie wiem który tę kolekcję obrazów chyba w 1933 r. z Marią Czapską, wykształconą przez kapistów w Paryżu. W kompletnej ciszy chodziliśmy we dwoje po tych salach. W czasie oglądania tego mnóstwa obrazów [...] doszliśmy zgodnie do wniosku: Raczyński nie znał się w istocie na obrazach, kupował w Paryżu obrazy modne, takie, które później otrzymywały wprawdzie medale, ale były często pędzla postimpresjonistycznych „pompiarów”. A w tym samym czasie mógł przecież stworzyć najpiękniejszą galerię francuskich impresjonistów o wiele taniej! Wtedy by osiągnął zasłużoną sławę jako znawca¹².

Z wypowiedzi tej wylania się niezrozumienie koncepcji E. A. Raczyńskiego. Ale przecież takie podejście do kolekcjonowania historii przez zwiedzających Galerię Rogalińską w latach 30. XX wieku nie może dziwić. Impresjonizm i postimpresjonizm to w owym czasie już kierunki historyczne, znane szerokiej publiczności, niebudzące już żadnych kontrowersji i uznane przez muzea. O tym, jak bardzo utrwaliła się w latach 30. powszechna wiedza o wadze impresjonizmu i postimpresjonizmu w historii sztuki, świadczy wypowiedź Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej, przedstawicielki ziemiaństwa, która oglądała Galerię Rogalińską w 1934 r. i zapisała: „dwie sale francuskie w porównaniu do prywatnych kolekcji ofiarowanych Luwrowi wydały mi się cukierkowe, ale sądzę, że kiedy znów upłynie 40 lat, znajdą się w nich bardzo rzetelne walory”¹³. Choć łagodniejsza w swojej wypowiedzi niż Morawski, Żółtowska również reprezentuje spojrzenie na sztukę współczesną ugruntowane w latach 30. XX wieku. Prywatne kolekcje ofiarowane państwu francuskiemu i muzeum w Luwrze, o których wspomniała, były donacjami kolekcji sztuki współczesnej, których liczba znacznie wzrosła w latach 20. Zresztą w czasie, kiedy Żółtowska zapisała te słowa, a dokładniej w latach 1933–1938, z racji tego, że ogólna liczba darowanych dzieł sztuki na rzecz paryskiego Luwru przekroczyła 45 tys., takie donacje na rzecz najważniejszego

¹² Cyt. za: MICHAŁOWSKI 1997b, s. LV–LVI.

¹³ ŻÓŁTOWSKA [b. d.], s. 137.

muzeum Francji były wówczas szeroko znane i propagowane przez prasę paryską¹⁴. Zwiedzając Rogalin, mogła mieć na myśli najbardziej spektakularne i szeroko omawiane w owym czasie, przyjęte przez Luwr, prywatne dary, takie jak obrazy: „Cyrk” Georges’a Seurata (ofiarowany przez adwokata Johna Quinna w 1924 r.), „Portret Georges’a Clemenceau” Édouarda Maneta (dar Louisine E. Havemeyer z 1929 r.). W jej wypowiedzi przede wszystkim pobrzmiewa tocząca się długo w Paryżu dyskusja nad darami, jakie projektował ofiarować i jakie ostatecznie uwzględnił w swoim testamencie projektant mody Jacques Doucet (1853–1929)¹⁵. Kolekcjoner ofiarował muzeum „Zaklinaczkę węży” Celnika Rousseau, szkic do „Cyrku” Seurata i „Panny z Awinionu” Pabla Picassa¹⁶.

Posługując się kategoriami historyczno-artystycznymi lat 30., Krzysztof Morawski i Janina Żółtowska zrobili to, co czynili również kolejni odwiedzający galerię. Podobnie też żyjący w XXI wieku, przykładają obecny stan wiedzy na temat historii malarstwa do Galerii Rogalińskiej i oceniają zakupy Raczyńskiego jako wynik zachowawczego gustu dyletanta, który – nie znając się na malarstwie – kupował w Paryżu po prostu to, co było tam uhonorowane medalami. Nie chodzi tu jednak o taki gust i znawstwo, jakiego według Morawskiego brakowało Raczyńskiemu. W istocie bowiem sztuka impresjonistów i postimpresjonistów jako sztuka uznawana na przełomie XIX i XX wieku za kierunek „bez historii”, nie mogła zainteresować kolekcjonera arystokraty, gdyż nie wyrażała arystokratycznego gustu.

Kluczem do zrozumienia tego problemu jest rozpoznanie, kto na przełomie XIX i XX wieku kolekcjonował obrazy impresjonistów i postimpresjonistów. Jeśli mielibyśmy nakreślić na mapie Europy miejsca, w których znalazły się największe kolekcje dzieł impresjonistów i postimpresjonistów, to okazałoby się, że Stary Kontynent był nimi całkiem gęsto pokryty. Dzieła nowatorskich ugrupowań artystycznych przełomu wieków nabywali Francuzi, Niemcy, Holendrzy i Rosjanie. Ich kolekcje, ukierunkowane na przyszłość,

¹⁴ Jak wskazuje wspomniana już V. Long, autorka szczegółowego studium na temat prywatnych donacji na rzecz Luwru, był to okres największej liczby prywatnych darów w historii paryskiego muzeum. LONG 2007, s. 178.

¹⁵ Jacques Doucet w 1921 r. ogłosił, że chce podarować Luwrowi 21 nowoczesnych obrazów ze swojej kolekcji, zawierającej płótna Sisleya, Moneta, Degasa, Van Gogha, Cézanne’a. Jednak w 1925 r., prawdopodobnie pod wpływem kustosza Luwru Jeana Guiffrey’a, zmienił swój testament, zapisując muzeum trzy obrazy nabyte między 1922 a 1924 r. Por. LONG 2007, s. 173.

¹⁶ W chwili, kiedy Żółtowska opisywała swoją wizytę w Rogalinie, we Francji trwała dyskusja nad darem J. Douceta. Kolekcjoner zmarł w 1929 r., ale ostateczna decyzja co do przyjęcia daru zapadła w Luwrze w 1936 r. Muzeum nie przyjęło obrazu Picassa. Oficjalną przyczyną był fakt, że artysta żyje, a zgodnie z obowiązującymi zasadami do Luwru można przyjmować dzieła artystów dopiero 10 lat po ich śmierci. Por. LONG 2007, s. 173.

były zbiorami ludzi, których cel życia, jak wskazują zajmujący się tą problematyką badacze, stanowiły zmiany, innowacje, postęp, przyszłość. Wydaje się, że istotna jest również kumulacja kolekcji dzieł nowych kierunków w kilku miastach: Paryżu, Moskwie i Berlinie. Co istotne, są to miasta, w których kolekcji arystokratycznych było niewiele. Pod względem kulturalnym dominowała w nich burżuazja i to mieszczenie interesowali się sztuką, zakupywali tam dzieła i nadawali kierunek powszechnym gustom.

W ojczyźnie impresjonizmu do pierwszych kolekcjonerów sztuki nowego kierunku zaliczali się sami jej przedstawiciele, a więc lepiej sytuowani malarze, których stać było na zakup prac kolegów. Byli to Frédéric Bazille (1841–1870), Gustave Caillebotte (1848–1894), Henri Rouart (1833–1912), Edgar Degas (1834–1917)¹⁷.

Inni kolekcjonerzy kupujący obrazy impresjonistów wywodzili się ze środowiska blisko związanego z impresjonistami bądź najważniejszymi marszandami ich twórczości, jak Paul Durand-Ruel i Georges Petit. Wśród nich znalazł się śpiewak operowy Jean-Baptiste Faure (1830–1914), który już w 1873 r. zakupił pierwsze obrazy É. Maneta, w latach 70. nabył 19 obrazów C. Moneta, ponadto A. Sisleya, C. Pissarra, E. Degasa¹⁸. Osiedli w Paryżu rumuński lekarz Georges de Bellio (1828–1894), który opiekował się rodzinami Maneta, Pissarra, Sisleya, Moneta i Renoira, kupował ich obrazy na wystawach bądź bezpośrednio od artystów, a także stał się jednym z pierwszych wielbicieli talentu Paula Gauguina¹⁹. Victor Chocquet (1821–1899), pochodzący ze średnio zamożnej rodziny urzędniczej, po odziedziczeniu wraz z małżonką małej fortuny, rozpoczął sukcesywne zakupy na rynku sztuki. Zaprzyjaźniony z artystami, nazywany przez nich „Père Chocquet”, posiadał ponad 30 obrazów Cézanne’a, 10 Renoira, 10 Moneta i wielu innych artystów francuskich²⁰. Wydawca Georges Charpentier (1846–1905) i jego żona Marguerite (1848–1904), prowadząca znany i modny w Paryżu salon, kupowali obrazy Moneta, Renoira i Sisleya²¹.

W tym zaprzyjaźnionym towarzystwie klasy średniej i inteligencji znalazł się również kolekcjoner arystokrata. Nazywał się Armand François Paul hr. Desfriches Doria (1824–1896)²². Jego kolekcja na zamku Orrouy liczyła ponad 700 dzieł wykonanych w różnych technikach, w przeważającej części przez XIX-wiecznych malarzy francuskich, przy czym obrazy impresjonistów stanowiły wśród nich niewielką grupę – około 40 dzieł. Trudno ocenić po-

¹⁷ DUMAS 1997.

¹⁸ DISTEL 1989, s. 75–94.

¹⁹ Ibidem, s. 109–123.

²⁰ Ibidem, s. 125–140.

²¹ Ibidem, s. 141–150.

²² Ibidem, s. 171–173.

stawę hrabiego i jego kolekcjonerski zamysł. Wiadomo, że był mecenasem związanego z ugrupowaniem impresjonistów malarza Adolphe-Félix Calsa (1810–1880). Być może to on zainteresował arystokratę, nabywającego do lat 70. głównie obrazy romantyków francuskich, nową grupą. A być może dla samego kolekcjonera sztuka impresjonistów zamykała rozwój XIX-wiecznego malarstwa francuskiego.

Kolejne pokolenie francuskich kolekcjonerów impresjonizmu, postimpresjonizmu oraz nowych awangardowych kierunków wkroczyło na rynek sztuki w latach 1905–1910. Byli to bogaci przemysłowcy (Charles Comiot, Auguste Pellerin, Frédéric Engel-Gros), handlowcy (Nicolas Hazard, Charles Hayem), a także bankierzy (Alphonse Kann, Ernest May, Jules Strauss, Isaac de Camondo)²³.

Francuska grupa kolekcjonująca sztukę impresjonistów rekrutowała się więc przede wszystkim z paryskich mieszczan, najpierw tych blisko związanych z przedstawicielami kierunku i popierających zmiany w sztuce, jakie impresjoniści proponowali, później z przedstawicieli bogatej burżuazji.

W latach 90. XIX wieku w Paryżu pojawili się kolekcjonerzy z innych nacji. Bezdyskusyjnie do grupy najbardziej znanych zbieraczy nowych kierunków zaliczyć należy dwóch bogatych Rosjan.

Na przełomie XIX i XX wieku powstały dwie słynne kolekcje rywalizujących ze sobą przemysłowców moskiewskich – Siergieja Iwanowicza Szczukina (1854–1936) i Iwana Abramowicza Morozowa (1871–1921). Ten pierwszy zebrał kolekcję 264 obrazów, wśród których znalazły się przede wszystkim płótna impresjonistów, postimpresjonistów i twórców awangardowych. Co warto podkreślić, jego pierwsze zakupy w Paryżu mają miejsce mniej więcej w tym samym czasie co wizyty Raczyńskiego²⁴. Ten drugi kupował awangardowe obrazy w paryskich galeriach (Vollard, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune) i zbierał również współczesne malarstwo rosyjskie²⁵.

Wybory i zakupy przemysłowców rosyjskich mogły wpływać z różnych pobudek. Trzeba podkreślić, że zarówno Szczukin, jak i Morozow należeli do

²³ LONG 2007, s. 157; BOIME 1979, s. 66–70; GARY 2007.

²⁴ W 1895 r. Szczukin rozpoczyna zakupy obrazów. Informacje na temat kolekcji Szczukina i Morozowa na podstawie strony internetowej (KOSTENEVICH, SEMIONOVA 1993) redagowanej przez potomków kolekcjonerów oraz Natalię Semionową, historyka sztuki, autorkę książek z 2002 r.: *Жизнь и Коллекция Ивана Морозова*; *Жизнь и Коллекция Сергея Щукина* oraz KOSTENEVICH, SEMIONOVA 1993. Zob. również: MOROZOV AND SHCHUKIN 1993; KEAN 1993, s. 176–243.

²⁵ Poprzednikami tej dwójki kolekcjonerów w Rosji byli inni kupcy, tworzący swoje zbiory kilkanaście lat wcześniej – Wasilij Kokorew, Dmitrij Botkin i Siergiej Tretiakow, zakupujący malarstwo europejskie (głównie francuskie), powstające około połowy stulecia, oraz malarstwo rosyjskie z tego samego okresu. Por. GRAY 1998; KEAN 1993, s. 59–100 (rozdział „The great merchant patrons”); COHEN 2002.

grupy bogaczy, którzy ciężką pracą zbudowali swe fortuny od podstaw. Można by więc powiedzieć, że ogromne sumy, jakie wydawali na zakupy dzieł sztuki, wynikały z chęci podkreślenia nowego wysokiego statusu społecznego. Jednakże burżuazja rosyjska nie konstruowała swoich kolekcji na wzór zbiorów arystokratycznych. Jej wybory były inne, arystokracja nie stanowiła wzorca, a wręcz przeciwnie, była dla niej symbolem imperialnej władzy cara, hamującej rozwój nowych sił społecznych. Aby zrozumieć stosunek burżuazji rosyjskiej do arystokracji, należy wskazać różnice między dwoma największymi miastami Rosji – Moskwą i Petersburgiem.

Moskwa końca XIX wieku to miasto rodzących się przemysłowych fortun, oddalone od Petersburga, siedziby arystokratycznych rodów²⁶. Petersburg był fundamentalnym symbolem imperialnej Rosji. Począwszy od czasów Piotra I każdy z carów traktował miasto jak własne, wprowadzając określony ceremoniał i organizując życie stolicy na nowy sposób. Moskwa zaś postrzegana była jako ostoja Starej Wiary, religijnej żarliwości i ludowej prostoty²⁷. W Petersburgu rezydowały arystokratyczne rody rosyjskie i to w tamtejszych pałacach tworzono wspomniane w poprzednim rozdziale kolekcje sztuki²⁸. W Rosji arystokratyczna tradycja kolekcjonerska istniała więc w Petersburgu nad Newą.

Morozow i Szczukin wyrosli z innej tradycji. Ich spojrzenie na sztukę narodziło się w Paryżu, ich zakupy na paryskim rynku odbywały się przede wszystkim za pośrednictwem galerii prywatnych bądź bezpośrednio u artystów, choć okazjonalnie odwiedzali również salony: Odrzuconych i Jesienny. Porównując ich zbiory z Galerią Rogalińską, obecność kolekcjonerów na salonach Champ-de-Mars i Champs-Élysées wydaje się wręcz nieprawdopodobna. Te miejsca oficjalnie uznanej sztuki, nagradzanej medalami, a więc nagrodami wywodzącymi się jeszcze z królewskiej tradycji akademickiej, nie mogły przypaść do gustu aktywnym twórcom podwalin pod kapitalizm rosyjski.

Należy również wspomnieć o poglądach politycznych Morozowa i Szczukina, które trzeba rozpatrywać przez pryzmat specyfiki sytuacji społecznej w carskiej Rosji końca XIX wieku²⁹, a zwłaszcza narodzin bogatej burżuazji i pierwszych fortun przemysłowych. Rodziny Morozowów czy Szczukinów były symbolami tworzenia się tamtejszej nowej klasy średniej³⁰. Zarówno

²⁶ KEAN 1993, s. 189.

²⁷ WORTMAN 1999.

²⁸ O konflikcie między dwoma głównymi miastami Rosji carskiej, przebiegającym także na linii artystycznej, por. również: KEAN 1993, s. 1–29 (rozdział „Moscow versus St. Petersburg: History of a schism”).

²⁹ FIGES 2009, s. 187.

³⁰ MONAS 1991.

Morozow, jak i Szczukin związani byli z tzw. moskiewskim kręgiem Riabuszyńskiego³¹. Pragnęli stworzyć podwaliny pod narodziny rodzimego kapitalizmu, a ich poglądy można określić mianem liberalnego kapitalizmu rosyjskiego. Nowoczesność ich poglądów, atmosfera rozwijającej się mieszczańskiej Moskwy, regularne kontakty z paryskim rynkiem sztuki, sprawiły, że rosyjscy kolekcjonerzy wybierali obrazy impresjonistów, postimpresjonistów, a później przedstawicieli kierunków awangardowych, które korespondowały z ich otwartością na nowości i z ich gospodarczym i społecznym liberalizmem.

Żaden z kolekcjonerów przełomu XIX i XX wieku nie stworzył tak dużej kolekcji, jak zbiory dwóch rosyjskich potentatów, niemniej jednak istotną działalność zmierzającą do tego celu odnaleźć można w Niemczech. Główną rolę w odkrywaniu przez niemieckich kolekcjonerów nowoczesnej sztuki francuskiej odegrała założona w 1898 r. przez dwóch braci, Paula i Bruna Cassirerów, galeria sztuki współczesnej w Berlinie³². Miejsce to od początku postrzegano jako kuźnię nowych trendów, a niektóre z jego wnętrz zaprojektował Henry van de Velde. Początkowo interes rozkręcał się bardzo powoli, ale w 1914 r. bracia Cassirer sprzedali już 210 prac van Gogha, które zakupiło 64 kolekcjonerów niemieckich, z czego 14 mieszkało w Berlinie. Kim byli nabywcy?

W największym skrócie można wśród nich wyodrębnić dwie grupy: znawców sztuki, zainteresowanych nowymi prądami, nierzadko związanych ze światem artystycznym³³ (akurat ta grupa z braku funduszy nie dokonywała spektakularnych zakupów) oraz bogatych niemieckich przemysłowców, często pochodzenia żydowskiego. Veronica Grodzinski, opisująca kolekcjonerstwo Żydów w wilhelmińskich Niemczech, wskazała kilka grup kolekcjonerów berlińskich³⁴. Najwcześniej sztuką impresjonistów i postimpresjonistów francuskich zainteresowali się przedstawiciele bogatej burżuazji, tacy jak prawnik Carl Bernstein i jego żona Felicie, mający kontakty z paryskim światem artystycznym, często odwiedzający stolicę Francji i zaprzyjaźnieni z francuskimi twórcami. Drugą grupę stanowili reprezentanci wolnych zawo-

³¹ Była to grupa przedsiębiorców, w skład której wchodził Paweł i Władimir Riabuszyńscy, Aleksander Konowalow, Siergiej Tretiakow, Morozow i Szczukin. Wierzyli w polityczną wolność, zawiązali współpracę z rosyjską inteligencją i postulowali liberalizm. Ich przekonania wyrastały z doświadczeń przedsiębiorców, związków Riabuszyńskich z prawosławną tradycją oraz kontaktów z moskiewskim środowiskiem uniwersyteckim. Cechowała ich ponadto niechęć do Petersburga jako miasta arystokracji i kupiectwa pochodzenia głównie niemieckiego. W 1912 r. założyli własne ugrupowanie polityczne – Partię Postępu. WEST 1991, s. 41–56.

³² GRODZINSKI 2009; BRÜHL 1991.

³³ Do tej grupy należał krytyk sztuki Emil Heilbut (1861–1921), jeden z pierwszych niemieckich miłośników twórczości Moneta, Maneta, Degasa, Cézanne’a, Whistlera. Por. ZIEGLER 2001.

³⁴ GRODZINSKI 2006, 2010.

dów (pisarz Carl Sternheim, artysta Max Libermann, marszandzi bracia Cassirer i krytyk sztuki Emil Heibut), z których wielu utrzymywało kontakty z artystami europejskimi. Do następnej grupy zaliczali się bankierzy i finansiści (rodzina Mendelssohnów, Julius i Melgonie Stern, Henriette i Paul Stankiewicz, Hanna i Alfred Wolff), prowadzący swoją działalność finansową nie tylko w Niemczech, ale również na skalę międzynarodową. Ostatnią grupą kolekcjonerów, wyróżnionych przez badaczkę, byli przemysłowcy – Edouard Arnhold³⁵, Otto Gerstenberg³⁶, Bernhard Koehler³⁷, Franz Oppenheim i Walter Levinstein³⁸.

W Niemczech kolekcje postimpresjonistów powstawały również poza Berlinem. W Weimarze swoją kolekcję neoimpresjonistów prezentował pochodzący z rodziny bankierskiej Harry hr.³⁹ Kessler (1868–1937); który od lat wczesnej młodości obracał się w towarzystwie artystów i sponsorował ich przedsięwzięcia⁴⁰. W Bremie nową sztukę kolekcjonowali: Alfred Walter Heymel (1878–1914), Leopold Biermann (1875–1922), Johann Georg Wolde (1845–1911) i Adele Wolde (1852–1932)⁴¹, w Dreźnie Adolf Rottermundt, Oskar Schmitz, Hugo Schmeil, Louis Uhle, Heinrich Arnhold⁴², w Monachium Carl i Thea Sternheim, Alfred i Hanna Wolff, Leopold Thurneysen⁴³, we Wrocławiu Carl Sachs, Max Silberberg, Leo Lewin⁴⁴. Do tej grupy należy również zaliczyć: niemieckiego filantropa Karla Ernsta Osthau-
sa (1874–1921), który swoją kolekcję złożoną z obrazów Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Auguste’a Renoira, Edvarda Muncha i Édouarda Maneta pokazywał w prywatnym Folkwang Museum w Hagen⁴⁵; oraz holenderską kolekcjonerkę niemieckiego pochodzenia, żonę bogatego przemysłowca, Helene Kröller-Müller (1869–1939), która zakupiła obrazy Odilona Redona, Georges’a Seurata, Paula Signaca, Juana Gris, Pabla Picassa, Vincenta van Gogha, Isaaca Israelsa, Pieta Mondriana i Barta van der Leek, a następnie w 1913 r. otworzyła dla zwiedzających swoją kolekcję w Hadze⁴⁶.

³⁵ DORRMANN 2001.

³⁶ GAEHTGENS, SCHARF 2001.

³⁷ SCHMIDT-BAUER 2001.

³⁸ POPHANKEN, BILLETER 2001, s. 16.

³⁹ Rodzina otrzymała tytuł od cesarza Wilhelma I w 1879 r.

⁴⁰ Kessler szczególnie związał się z Henrym van der Welde i jego otoczeniem. Por. katalog kolekcji Kesslera – Aneks do tekstu: WALTER 2001; oraz EASTON 1996.

⁴¹ HANSEN 2001.

⁴² BIEDERMANN 2001.

⁴³ POPHANKEN 2001.

⁴⁴ PALICA 2010.

⁴⁵ Po śmierci fundatora w 1921 r. muzeum przeszło na własność miasta Essen, zostało połączone z miejskim muzeum sztuki i do dziś funkcjonuje jako Folkwang Museum w Essen.

⁴⁶ ROVERS 2009b.

W Niemczech jeszcze na początku XX wieku kupowanie nowoczesnej sztuki francuskiej było wyraźnym wykroczeniem poza oficjalnie obowiązujące normy estetyczne. Cesarz Wilhelm II wystąpił otwarcie przeciwko „francuskiej inwazji”, nazywając impresjonizm „sztuką rynsztokową”. Sekundowali mu nadworny malarz Anton von Werner oraz krytycy sztuki Friedrich Pecht i Adolf Rosenberg, głoszący zgubne skutki wpływu sztuki francuskiej na malarzy niemieckich. Konflikt przybrał na sile i zyskał rozgłos, gdyż ówczesny dyrektor Nationalgalerie w Berlinie i Neue Pinakothek w Monachium, wspomniany już kilkakrotnie Hugo von Tschudi planował kupować nową sztukę do królewskiej galerii w Berlinie.

Wystąpienie władcy i bliskiego mu kręgu artystycznego doprowadziło do tego, że wśród nabywców obrazów impresjonistów zdarzały się tylko pojedyncze przypadki kolekcjonerów pochodzących z ziemiaństwa. W absolutnie przeważającej części zbieracze byli bardzo bogatymi ludźmi, których fortuna wyrosła z przemysłu, działalności finansowej, giełdowej i bankowej, i to ludźmi niezwiązanymi bezpośrednio z dworem cesarskim. Badacze analizujący te kolekcje wskazują różne powody zainteresowania się kolekcjonerów sztuką impresjonistów i postimpresjonistów. Niemieccy historycy sztuki A. Pophanken i F. Billeter, zajmujący się kolekcjonerstwem tego okresu, podkreślają, że awans społeczny i fortuna niektórych zbieraczy wiązały się z wprowadzeniem przez nich innowacji w zakresie techniki i medycyny⁴⁷. Wskazują oni, że pewna odwaga we wdrażaniu innowacji przemysłowych oraz otwartość na ponoszenie ryzyka, jaką musieli wykazać się w interesach, odpowiadała odwadze, z jaką konstruowali swoje ukierunkowane na przyszłość kolekcje. Wspomniana V. Grodzinski, koncentrując się na kolekcjonerach żydowskich, również podkreśla ich otwartość na ryzyko w interesach i wskazuje, że wybierając dzieła niepopularnych artystów w Niemczech, świadomie ryzykowali zarówno pod względem finansowym, jak i narażając się na ostre komentarze oficjalnej krytyki sztuki⁴⁸. Ponadto, analizując fenomen ogromnego zainteresowania kolekcjonerów żydowskich obrazami Vincenta van Gogha, autorka wskazuje, że jego dzieła swoją ikonografią, symbolizującą utopijną wizję⁴⁹ i podkreślającą nadzieję na przyszłość, odpowiadały uczuciom i pragnieniom Żydów, zamieszkujących cesarstwo. Ta grupa odczuwająca emocjonalne i społeczne wyobcowanie budowała na przełomie XIX i XX wieku swoją tożsamość, opartą na takich hasłach, jak: nowoczesność, modernizm, kosmopolityzm i liberalizm⁵⁰.

⁴⁷ POPHANKEN, BILLETER 2001, s. 18.

⁴⁸ GRODZINSKI 2010, s. 103.

⁴⁹ Grodzinski opiera się na studium twórczości Vincenta van Gogha autorstwa Carol Zemel (ZEMEL 1997).

⁵⁰ GRODZINSKI 2009, s. 225. Należy również zaznaczyć, że część bogatych kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego ową potrzebę asymilacji w niemieckim społeczeństwie wypełniała konstruowaniem zgoła innych kolekcji. James Simon (1851–1932), potentat tekstylny, ofiaro-

Badaczka wskazuje również, że tematy obrazów postimpresjonistów, a więc współczesne „nowoczesne życie”, musiały bardziej przemawiać do przedstawicieli burżuazji niż tematy niemieckiej sztuki akademickiej.

Ogólnie potrzeby europejskiej burżuazji opisała Eva Rovers, wskazując, że część przedstawicieli bogatej burżuazji pragnęła odróżnić się od arystokracji i rozwinąć własną tożsamość, blisko związaną z duchem nowoczesności i czasów przełomu XIX i XX wieku, a więc podkreślić swoją odrębność⁵¹. Jej wnioski można odnieść zarówno do paryskiej, moskiewskiej, jak i berlińskiej burżuazji przełomu XIX i XX wieku.

Kolekcjonowanie dzieł artystów nowych kierunków, a więc kolekcjonowanie ukierunkowane na przyszłość utożsamiać należy z grupami społecznymi, które propagowały takie wartości, jak: innowacja, nowość, postęp. Dla wymienionych paryskich, berlińskich, moskiewskich kolekcjonerów nowej sztuki, obrazy impresjonistów, postimpresjonistów i artystów awangardowych były symbolami i nośnikami tych wartości. To nie były dewizy arystokracji i w tych europejskich miastach, w których arystokracja miała silną pozycję i angażowała się w działalność kulturalną, kolekcje dzieł nowych kierunków nie istniały.

Szczególnie znamienna w tym kontekście jest sytuacja w Londynie. Przed 1905 r. kilku nabywców przywiozło do Anglii nabywane we Francji pojedyncze nowatorskie płótna, choć traktowano je raczej jako nowinki z drugiej strony kanału La Manche. Jedynie bogaty przemysłowiec Samuel Courtauld (1876–1947) wyróżniał się w Londynie liczbą zgromadzonych obrazów impresjonistów. Choć jego kolekcja kształtowała się dopiero w latach 20. XX wieku, to jeszcze wówczas jej właściciela traktowano jak dziwaka w bogatym londyńskim towarzystwie⁵². Stosunek kolekcjonerów londyńskich do nowych kierunków w sztuce wynikał bowiem z silnej pozycji arystokracji, która determinowała ówczesne kolekcjonerskie trendy nad Tamizą.

Badaczka Andrea Poole przeanalizowała składy komitetów zarządzających – powierniczych (Boards of Trustees) czterech głównych brytyjskich publicznych kolekcji w latach 1890–1939: National Gallery, Tate Gallery,

wał swoją kolekcję sztuki renesansowej Kaiser Friedrich Museum. Był jednym z wielu kolekcjonerów przemysłowców wspierających zakupy Wilhelma von Bodego (1845–1929) (od 1905 r. generalnego dyrektora Królewskich Pruskich Muzeów (Königlich Preussische Museen) i przyczyniających się do rozwoju królewskich zbiorów. Działalność Bodego, angażującego i pozyskującego dla publicznych zbiorów patronat prywatny, często nowych elit bogatej burżuazji, nazywano „systemem Bodego”. Por. WIMMER 2009, s. 207.

⁵¹ Eva Rovers jest autorką tekstu wprowadzającego do specjalnego wydania JHC, pt. *The Art Collector – between Philanthropy and Self-Glorification*, 2009, t. 21, z. 2. Por. ROVERS 2009a.

⁵² CABANNE 1978, s. 94–107 (rozdział „Samuel Courtauld. Człowiek, który zmienił gust artystyczny Anglików”).

Wallace Collection i The National Portrait Gallery⁵³. Na początku XX wieku wszystkie cztery kolekcje były instytucjami państwowymi i podlegały Skarbowi Państwa (The Treasure). W komitetach zarządzających, decydujących m.in. o zakupach dzieł, zdecydowaną większość stanowili arystokraci. Po I wojnie światowej zdarzało się, że w komitetach zasiadali przemysłowcy, ale do lat 30. przewodniczącymi tych gremiów pozostawali arystokraci. Szczególnie silną pozycję mieli oni w National Gallery⁵⁴. Wpływ arystokratów na sytuację kulturalną Londynu był więc bardzo duży. Zwróćmy również uwagę na to, że brytyjscy bankierzy i przemysłowcy, kolekcjonujący sztukę, tacy jak Henry Tate⁵⁵, George Salting⁵⁶, czy Alfred Rothschild⁵⁷ nie interesowali się nowymi kierunkami artystycznymi, za to wspierali i kupowali współczesne malarstwo brytyjskie, głównie akademickie, ale również dzieła prerafaelitów.

⁵³ POOLE 2010.

⁵⁴ A. Poole dokładnie charakteryzuje składy komitetów zarządzających zbiorami publicznymi. W National Gallery do ok. 1895 r. skład komitetu zarządzającego zmieniał się. W okresie wiktoriańskim zasiadali w nim arystokraci, bankierzy, artyści. Natomiast w latach 90. jego skład uległ ujednoliceniu – w gremium zasiadli wyłącznie arystokraci, których średnia wieku wówczas wynosiła 52 lata. Ponieważ stanowisko powiernika (trustee) w komitecie było dożywotnie, zdominowali oni zarząd National Gallery na ponad 20 lat. W komitecie Wallace Collection (kolekcji zebranej, udostępnianej publiczności, a następnie darowanej narodowi przez Richarda Wallace'a) do 1924 r. dominowali arystokraci, później historycy sztuki. W National Portrait Gallery członkami komitetu byli znawcy (przede wszystkim historycy i politycy, których wiedza miała decydować o tym, czyj portret należy włączyć do zbioru), ale połowa miejsc należała do arystokratów. Założona w 1897 r. jako National Gallery of Britain Art, a nazywana „Tate” od nazwiska założyciela, przemysłowca Henry’ego Tate’a, była podporządkowana zarządowi National Gallery. Opiekunowie zbiorów Tate (pierwszymi byli artyści Charles Holroyd, D. S. Mac-Coll) nie mogli decydować ani o zakupach, ani o zarządzaniu zbiorami. Dopiero w 1916 r. powołano osobny komitet zarządzający dla Tate Gallery. Dużą rolę w tym gremium od początku odgrywali artyści. W 1920 r. arystokraci zajmowali 1/3 miejsc w komitecie; pozostałe miejsca: artyści, historycy sztuki, burżuazja. Por. POOLE 2010, s. 16–38. W Anglii do 1926 r. nie istniała publiczna kolekcja współczesnego malarstwa europejskiego. Dopiero wówczas postanowiono, że Tate Gallery będzie pełniła funkcję muzeum sztuki współczesnej. Por. również dyskusje nad włączeniem do brytyjskich zbiorów publicznych obrazów szkoły brabizońskiej na początku lat 20. XX wieku. HERRING 2001.

⁵⁵ Kolekcja Henry’ego Tate’a składała się z XIX-wiecznych angielskich obrazów, głównie z epoki wiktoriańskiej. Jego pomysł utworzenia muzeum sztuki brytyjskiej nie był nowy. W połowie XIX wieku dwóch bogatych handlowców i kolekcjonerów, Robert Vernon i John Sheepshanks, pragnęło przekazać swoje zbiory angielskiego malarstwa państwu, pod warunkiem powołania do życia „National Gallery of British Art”. Ostatecznie jednak ich kolekcje trafiły dopiero pod koniec XIX wieku do Tate Gallery i Victoria and Albert Museum. Por. MOORE HELENIAK 2000.

⁵⁶ Salting zbierał przede wszystkim malarstwo dawne, ale posiadał również zbiór XIX-wiecznych obrazów, głównie pejzaży, w tym ze szkoły barbizońskiej. Kolekcję przekazał po śmierci National Gallery. Por. RUBIN 2013.

⁵⁷ CONLIN 2006.

Ogólnie więc można stwierdzić, że silna pozycja kulturalna i kolekcjonerska arystokratów, a także wpływ, jaki wywierali oni na kolekcjonerstwo publiczne, rzutowały na wybory kolekcjonerów angielskich.

Zadajmy sobie więc pytanie, czy na ziemiach polskich powstawały kolekcje ukierunkowane na przyszłość.

Zauważyć należy, że wśród polskich kolekcjonerów sztuki nowych kierunków, na przykład postimpresjonistów, występują przede wszystkim nazwiska osób zamieszkujących za granicą. Byli to Adam (1829–1908) i Aleksander (1867–1936) Natansonowie, Gabriela Zapolska (1857–1921), Władysław Ślewiński (1856–1918), a więc osoby utrzymujące bliskie kontakty z paryskim światem artystycznym⁵⁸. Zapolska jako jedyna ze wskazanych kolekcjonerów przeniosła swoje zbiory do Polski. Po raz pierwszy wystawiono je we Lwowie w 1904 r., a następnie w 1910 r. w gmachu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W dostępnych źródłach na temat zbieractwa Raczyńskiego brak jakichkolwiek wzmianek o tych dwóch wystawach, choć możemy przypuszczać, że jako prezes krakowskiego Towarzystwa przynajmniej z drugą z nich w mniejszym lub większym stopniu musiał się zapoznać. Wystawa kolekcji Zapolskiej, w większości składająca się z dzieł postimpresjonistów, pojawiających się na Salonie Niezależnych w Paryżu (a więc tym, którego Raczyński w zasadzie nie odwiedzał), nie została przyjęta pochlebnie przez polską prasę i krytykę⁵⁹.

Zainteresowanie sztuką europejską omawianego okresu na ziemiach polskich objawiło się jedynie w zbiorach grafiki (a więc aktywności finansowo mniej kosztownej), w tym przede wszystkim w kolekcji łódzkiego przemysłowca Henryka Grohmana⁶⁰. Jego zbiór grafiki obcej liczył 1300 prac. Dobór artystów, wchodzących w jej skład, wskazuje na zamiysł kolekcjonera – ukazania szerokiego spektrum artystycznych działań na przełomie XIX i XX wieku. Obok realistów francuskich z połowy XIX wieku znalazły się również prace takich artystów, jak: É. Manet, P. Gauguin, H. Toulouse-Lautrec i P. Picasso. Wypada jednakże wyraźnie zaznaczyć, że są to jedynie pojedyncze egzemplarze w całym zbiorze przemysłowca, w którym dominowała sztuka realistyczna.

Pobudki tych dwóch kolekcjonerów i charakter ich zbiorów są zgoła inne. Zapolska była związana osobiście i towarzysko z kręgiem Pont-Aven, a za jej zakupami nie stała wielka fortuna. Grohman reprezentował klasę bogatych przemysłowców i dysponował pokaźnymi funduszami. Jak wskazują badacze⁶¹,

⁵⁸ ROSSET 2005, s. 257–260.

⁵⁹ DANIELEWICZ 1999.

⁶⁰ Por. RUDZIŃSKA 2008; BERBELSKA, KACPRZAK 1998.

⁶¹ RUDZIŃSKA 1984.

jako jeden z niewielu łódzkich „kolekcjonerów”, w znacznej większości inwestujących w sztukę, Grohman wykazywał zainteresowania artystyczne, a jego zbiór przede wszystkim był bardziej wyrazem pasji, niż podążaniem za panującą wśród przemysłowców modą czy lokatą kapitału. Mimo to jego działalność kolekcjonerska pozostawała tradycyjna i dotyczyła przede wszystkim sztuki uznanej. Interesująca w kontekście zbieractwa sztuki obcej kolekcja Zapolskiej, po przeniesieniu jej do kraju pozostawała w ogóle niezauważona.

Można wysnuć więc wniosek, że kolekcjonowanie sztuki kierunków nowatorskich było na ziemiach polskich skazane na niepowodzenie. Kierunek kolekcjonerstwa wyznaczała arystokracja, odgrywająca główną rolę w życiu kulturalnym i kształtująca upodobania na wzór własnego gustu. Należy przypomnieć, że arystokraci zasiadali we wszystkich powołanych do życia w XIX wieku instytucjach i towarzystwach kulturalnych.

Edward Aleksander Raczyński sprawował funkcję prezesa krakowskiej TPSP, organizatora głównych wystaw krakowskich drugiej połowy XIX wieku. Jego poprzednikami na tym stanowisku byli również arystokraci: ks. Władysław Sanguszko oraz ks. Marceli Czartoryski⁶². Związek między arystokracją a artystami i ich akademickimi nauczycielami był więc bardzo ścisły. Tamtejsze środowisko niewątpliwie kształtowało pozycje polskich artystów na rynku i decydowało o ich popularności. Przypadek Krakowa jest tu szczególnie. Arystokraci odgrywali kluczową rolę w życiu kulturalnym, społecznym i towarzyskim miasta. Obecność wielu, wymienionych w poprzednim rozdziale, arystokratycznych kolekcji, udział arystokratów w fundowaniu zbiorów publicznych⁶³, a przede wszystkim działalność w gremium TPSP, głównego inicjatora artystycznych wystaw w mieście, pozwala uznać, że to arystokraci wyznaczali kierunek gustom społecznym.

Podobnie sytuacja kształtowała się we władzach innych ośrodków artystycznych. W skład pierwszego Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, obok artystów, weszli tzw. miłośnicy: baron E. Rastawiecki, Stanisław hr. Zamoyski, Aleksander hr. Przezdziecki⁶⁴. Przy czym E. Rastawiecki został wybrany wiceprezesem Towarzystwa⁶⁵. Pierwszym prezesem

⁶² Pełnili oni tę funkcję przez wiele lat: ks. W. Sanguszko w latach 1854–1870, ks. M. Czartoryski w latach 1871–1893.

⁶³ Muzeum sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego powstałe pod koniec XIX wieku zawdzięczało swój byt zapisom Aleksandra hr. Przezdzieckiego, barona Edwarda Rastawieckiego i Karola hr. Lanckorońskiego. Por. PURCHLA 1992, s. 85.

⁶⁴ WIERCIŃSKA 1967, s. 170.

⁶⁵ Działalność warszawskiej Zachęty w odróżnieniu od krakowskiego TPSP charakteryzowała duża aktywność artystów, a mniejsza rola miłośników sztuki w podejmowaniu decyzji. Jednak autorytet Zachęty wśród artystów mniej więcej od lat 70. obniżał się. Uznani artyści zazwyczaj nie interesowali się salonem warszawskim. Jak podaje J. Wiercińska: „Inaczej kwe-

późno zorganizowanego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu był Ignacy hr. Bniński z Pietronek⁶⁶, we Lwowie Leszek hr. Dunin-Borkowski⁶⁷.

Najczęściej inicjatorami powstania powyższych stowarzyszeń, ich opiekunami, mentorami, a przede wszystkim kupującymi dzieła sztuki na organizowanych wystawach byli arystokraci. Ponieważ to oni wyznaczyli ogólny kierunek zainteresowań, nie może dziwić, że wystawy malarstwa postimpresjonistów w warszawskim Salonie Krywulta na początku XX wieku przeszły bez echa, a dwa płótna Paula Gauguina pokazane na wystawie prac Władysława Ślewińskiego w 1905 r. spotkały się z „protestem i złośliwymi uwagami”⁶⁸. Podkreślić bowiem należy, że „choć Krywult zdobył sobie sławę jako obrońca polskiego impresjonizmu, nigdy nie pokazał impresjonizmu francuskiego”⁶⁹. W 1899 r. wystawił jedynie Edmunda Crossa, malarza z kręgu Moneta, a w 1904 r. Giovanniego Segantinię. W tym ostatnim przypadku pokazał jednak prace z późniejszego, symbolicznego okresu jego twórczości. Okres świetności Salonu Krywulta (lata 1900–1905) był okresem wystaw kierunków secesyjnych, i dopiero wówczas pokazywane obrazy artystów europejskich przypadły do gustu publiczności warszawskiej.

Należy tu zaznaczyć, że stosunek arystokracji do współczesnej sztuki polskiej, zwłaszcza przełomu XIX i XX wieku (zarówno realizmu, jak i symbolizmu) wiązał się z jej patriotyzmem i postawą mecenasowską. Zresztą w wymienionych powyżej stowarzyszeniach przyjaciół sztuki, zakładanych przez arystokratów, jednym z głównych statutowych celów było wspieranie rodzimych artystów. Arystokraci kupowali polskie malarstwo na przełomie XIX i XX wieku na corocznych wystawach krakowskiego TPSP i warszawskiej Zachęty. Większość z nich robiła to okazjonalnie, a ich zakupy nie wynikały z pasji kolekcjonerskiej, a raczej mecenasowskiej, a więc chęci wspierania i pomagania polskim twórcom. Często też arystokraci zamawiali obrazy bezpośrednio u artystów polskich, zwłaszcza takich, jak Julian Fałat, Wojciech Kossak czy Alfred Wierusz-Kowalski, a więc modnych w kręgach arystokratycznych⁷⁰.

stia autorytetu Zachęty w drugiej grupie członków-miłośników (nieartystycznej części Królestwa). Tu znaczenie instytucji wzrastało w miarę upływu lat, stabilizacji, narastania tradycji, operowania niemałymi funduszami”. Nie ulega jednak wątpliwości, że w latach 90. pozycja Zachęty wśród artystów była bardzo niska, uznawano, że pokazuje się tu sztukę przeciętną, a polskie życie artystyczne przeniosło się do Krakowa. Por. WIERCIŃSKA 1967, s. 174.

⁶⁶ MODERSKA 1967, s. 176.

⁶⁷ BARANOWICZ 1967, 177.

⁶⁸ PŁAŻEWSKA 1966, s. 332–333; BOŁDOK 2002.

⁶⁹ PŁAŻEWSKA 1966, s. 333.

⁷⁰ Zagadnienie działalności artystów polskich w rezydencjach arystokratycznych na przełomie XIX i XX wieku nie doczekało się dotychczas opracowania. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że przynajmniej w Wielkopolsce w owym okresie tacy malarze, jak Wojciech Kossak,

Na tym tle zdecydowanie wyróżniał się Edward Aleksander hr. Raczyński. Obok niego wśród arystokratów należy również wskazać Ignacego hr. Korwin Milewskiego i Józefa hr. Miączyńskiego. Ignacy hr.⁷¹ Korwin Milewski (1846–1922) zamierzał stworzyć kompletny zbiór, ukazujący malarstwo polskich Monachijczyków⁷². Józef hr. Miączyński, postać dziś zupełnie zapomniana, spokrewniony ze wspomnianym w poprzednim rozdziale twórcą galerii obrazów we Lwowie Ignacym hr. Miączyńskim, jak wskazują sprawozdania dyrekcji TPSP w latach 90., regularnie co roku kupował obrazy realistyczne na wystawach tego towarzystwa⁷³.

Między licznymi zainteresowaniami kolekcjonerskimi wspomnianego już pochodzącego z rodziny ziemiańskiej Feliksa Mangghi Jasieńskiego, obok sztuki japońskiej,⁷⁴ znalazło się również malarstwo polskiego modernizmu⁷⁵. Jasieński rozwinął swoje zainteresowanie sztuką w Paryżu, a po przeprowadzce do ojczyzny (najpierw Warszawy, później Krakowa) zainteresował się współczesną sztuką polską. Na jego zbiór malarstwa polskiego składają się prace Władysława Podkowińskiego, Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego oraz wielu innych. Z wielu zachowanych wypowiedzi Jasieńskiego na temat sztuki wyłania się zamiysł stworzenia zbioru „nowego” malarstwa polskiego i wyznaczenia linii rozwoju, biegnącej od Aleksandra Gierymskiego do Wojciecha Weissa.

Współczesna sztuka polska znalazła również zainteresowanie u wybitnego kolekcjonera grafiki, ziemianina Dominika Witke-Jeżewskiego (1862–

Julian Fałat czy Michał Gorstkin-Wywiórski odwiedzali rezydencje arystokratyczne i ziemiańskie, wykonywali na miejscu obrazy, uczestniczyli w codziennym życiu domowym, uroczystościach i polowaniach. Byli z jednej strony traktowani po przyjacielsku, z drugiej zaś pełnili tymczasowo (w czasie swojego pobytu) funkcje dawnych malarzy nadwornych, dokumentujących życie mieszkańców w portretach, scenach z polowań, niekiedy scenach z historii rodu (np. cykl obrazów Wojciecha Kossaka o sławnych czynach Mielżyńskich, por. KŁUDKIEWICZ 2014b). Por. również PIECHOWIAK 1985.

⁷¹ Korwin Milewski sam podjął starania o uzyskanie tytułu i otrzymał tytuł hrabiowski w 1875 r. po osobistych pertraktacjach w Rzymie. Jego brat Hipolit i ojciec Oskar, mimo że również uzyskali prawo do używania tytułu hrabiowskiego, nie posługiwali się nim. Por. RYSZKIEWICZ 1981, s. 200; SZWARC, WIECZORKIEWICZ 1983.

⁷² RYSZKIEWICZ 1981, s. 206–217. Milewski argumentował, że to właśnie malarstwo monachijczyków stanowi wzór do nauki dla kolejnych pokoleń artystów. Zakładał, że niemiecki realizm wywiera uzdrawiający wpływ na artystów i odbiorców. Związana jest z tym także działalność mecenasowska kolekcjonera, który zakupywał i zamawiał obrazy bezpośrednio u artystów. Konsekwentnie realizował swoją wizję zbioru prac Monachijczyków, a wśród artystów, których szczególnie cenił, znalazł się Aleksander Gierymski, Józef Chełmoński i Stanisław Witkiewicz.

⁷³ Józef hr. Miączyński był stryjecznym wnukiem kolekcjonera z początku XIX wieku Ignacego hr. Miączyńskiego. Por. SPRAWOZDANIA TPSP 1895–1906.

⁷⁴ KLUCZEWSKA-WÓJCIK 2010; GUMIŃSKA 2010.

⁷⁵ KLUCZEWSKA-WÓJCIK 1993, 2008, 2014.

1944). Jego ogromne zbiory grafiki i rycin uzupełniał również zespół około 200 obrazów artystów polskich, a cała działalność zbieracza koncentrowała się na sztuce polskiej dawnej i współczesnej⁷⁶.

Malarstwo polskie przełomu XIX i XX wieku było chętnie kupowane również przez finansjerę warszawską (Jan Bloch i Emilia z Kronenbergów, Mathias Bersohn, Dawid Rosenblum), przemysłowców łódzkich (Juliusz Heinzel, Maurycy Poznański, Leon Hirsberg) czy inteligencję (lekarz Franciszek Goldberg-Górski, adwokat Leon Papieski, radca Franciszek Macharski)⁷⁷.

Kupujący poszukiwali często „narodowego charakteru” obrazów, kierowali się więc pobudkami patriotycznymi. Częściowo zainteresowania polskiej drobnej burżuazji i inteligencji można wytłumaczyć pochodzeniem tej grupy społecznej. Przynajmniej w części wywodziła się ona z drobnej szlachty, niekiedy kultywowała tradycję szlachecką i w naturalny sposób przejmowała gust ziemianstwa i arystokracji⁷⁸. Jednak w przypadku reprezentantów bogatej burżuazji na ziemiach polskich, nierzadko niemieckiego bądź żydowskiego pochodzenia, jej upodobania należy wyjaśniać inaczej. Wydaje się, że przede wszystkim sugerowali się oni tym, jaką sztukę prezentowano wówczas na ziemiach polskich. Nie ulega zaś wątpliwości, że dwoma głównymi, regularnymi, corocznymi pokazami sztuki były wówczas wystawy krakowskiego TPSP i warszawskiej Zachęty. Tym samym burżuazja i finansjera przemysłowa podążała za pewnym wzorcem wystawianej tam sztuki polskiej i europejskiej. Arystokraci utworzyli obie instytucje i wywierali duży wpływ na ich działalność.

W porównaniu więc z innym państwami europejskimi, Niemcami, Francją, Rosją, gdzie udział arystokratów w życiu kulturalnym zmniejszał się w ciągu wieku na korzyść burżuazji i inteligencji pod koniec stulecia, na ziemiach polskich byli oni wciąż dominującą grupą. To sprawiło, że „kolekcje ukierunkowane na przyszłość” nie powstawały, a bogacąca się dopiero u progu XX wieku burżuazja i inteligencja naśladowały wzorce i gusta arystokratyczne.

Kolekcjonerstwo arystokracji w XIX wieku było ściśle związane z ideałami, jakie wyznawała ta grupa społeczna, a więc przywiązanie do trwałości i ciągłości domu, do niezmienności istniejących praw oraz ich poszanowania. Naczelnym pojęciem w słowniku arystokratów było trwanie – wyrastające

⁷⁶ Całą kolekcję Witke-Jeżewskiego spisano w 1912 r., wyodrębniając siedem głównych działów zbiorów (właściwy zbiór graficzny, zbiór akwarel artystów polskich, galeria obrazów olejnych artystów polskich, kolekcja polskich blach rytowniczych, zbiór rękopisów w zakresie sztuki polskiej, kolekcja polskich znaczków bibliotecznych, zbiór książek traktujących o sztuce). Por. GADOMSKA 2005.

⁷⁷ ROSSET 2008a.

⁷⁸ PŁAŻEWSKA 1966, s. 302. Por. GARYCKA 1951, s. 314 („Mało co potwierdza tak silnie szlachecką genealogię społeczną mieszczaństwa oraz inteligencji, jak zamówienie plastyczne, które całkowicie przyjęło u nas tematy zaaprobowane przez smak arystokratyczny, czy przynajmniej szlachecki”).

z przeszłości, w teraźniejszości i otwarte na przyszłość. Owo trwanie uosabiać musiały również kolekcjonowane przez arystokratów przedmioty.

Ucieleśniały je zabytki prehistoryczne i archeologiczne, symbolizowały je, nierzadko nacechowane silną symboliką patriotyczną, przedmioty związane z historią ojczyzny i z historią rodu. Trwanie i ciągłość uosabiały wreszcie dzieła sztuki dawnej.

Arystokrację interesowała również sztuka współczesna, ale jedynie taka, która na przełomie XIX i XX wieku wyrażała tak istotą dla nich trwałość i ciągłość, a więc czerpiąca wzorce z artystycznej tradycji i wyrastająca z niej. Nowatorska w tym okresie sztuka najpierw impresjonistów, postimpresjonistów, później awangardy symbolizowała nowość, zmiany, postęp. Zainteresowała się nią nowa, rosnąca w siłę, bogacąca się i w niektórych miastach europejskich dominująca burżuazja, która – budując kolekcje dzieł sztuki – konstruowała własną tożsamość.

Sztuka nowych kierunków nie wpisywała się więc w gust arystokratyczny. Nie znalazła też zainteresowania kolekcjonerów w tych ośrodkach miejskich i na tych terenach, gdzie arystokracja miała decydujące znaczenie w kulturze i gdzie wyznaczała gusta i upodobania. Wielkopolska, na terenie której znajdowały się na przełomie XIX i XX wieku opisane znakomite zbiory arystokratyczne była regionem, w którym arystokracja z jednej strony podejmowała się ożywienia kulturalnego stolicy, ale z drugiej strony prezentowała swoje kolekcje na prowincji – w siedzibach rodowych. Jednakże większość wskazanych w poprzednim rozdziale wydarzeń kulturalnych w Poznaniu odbyła się przy współudziale i czynnej pomocy arystokracji wielkopolskiej. Wpływ arystokratów na sytuację kulturalną w stolicy Wielkopolski był więc na tyle istotny, że dla uzupełnienia należy dodać, że w Poznaniu omawianego okresu nie istniała żadna „kolekcja skierowana na przyszłość”, a powstające w mieście (w niewielkiej liczbie) polskie zbiory inteligencji i mieszczaństwa, składały się z rycin, numizmatów, pamiątek historycznych, portretów postaci związanych z historią Polski⁷⁹.

⁷⁹ E. Chwalewik wymienił jedynie kilkanaście nazwisk bibliofilów i kolekcjonerów w Poznaniu. W stolicy Wielkopolski znajdowały się całkiem duże zbiory bibliofilskie, natomiast kolekcje artystyczne były nieliczne i skromnych rozmiarów. CHWALEWIK 1926, t. I, s. 113–116.

Zakończenie

Wybór kolekcjonera decyduje o kształcie i konstrukcji kolekcji. W całym procesie budowania kolekcji jest on ostatecznym czynnikiem, który wpływa na to, czy dany obiekt znajdzie się w zbiorach. Wybór kolekcjonera jest zawsze związany z jego upodobaniami i jest decyzją subiektywną. W takim ujęciu wybór jest czynnością prawie osobistą, prywatną, odbywającą się w jego umyśle, do którego dostępu mieć nie możemy.

To w związku z wyborem konkretnego obiektu kolekcjoner odczuwa przyjemność i dumę. Taką, jaką odczuwał Seweryn hr. Mielżyński, pisząc do Teofila Lenartowicza: „Otóż doszedł mnie śliczny Palma Vecchio Madonna ze świętym Janem i Silvestrem, doskonale zachowany na blacie cedrowym, a na odwrotnej stronie... wyjątkowa cyfra z Koroną Jana Kazimierza!”¹. To także potencjalny wybór danej rzeczy może wzbudzać w kolekcjonerze pasję. Dała jej wyraz młodzieńca Izabella księżniczka Czartoryska, kiedy pisała do Josephine Rousset: „Ale teraz u [marszanda grafiki – przyp. aut.] Evansa moje serce jest niespokojne i wyrывa się. Chciałabym móc wziąć wszystko i tylko stan mojej sakiewki mnie powstrzymuje!”²

Jednakże zawsze dokonywanie wyborów determinują również inne czynniki. W XIX wieku, szczególnie w okresie dla kolekcjonerstwa prywatnego, kiedy powstają, specjalizują się i rozrastają zbiory publiczne, podstawowym czynnikiem wpływającym na kolekcjonerów była rosnąca konieczność prezentacji swoich zbiorów. W XIX stuleciu otwarcie kolekcji dla publiczności było niezbędnym warunkiem jej zaistnienia. Owo otwarcie nie zawsze przebiegało na takich warunkach, jakie zapewniały muzea. Ale wydaje się, że kolekcjoner musiał choćby złożyć deklarację dostępności zbiorów, nawet jeśli dostęp do nich możliwy byłby jedynie kilka dni w roku. W całej Europie ko-

¹ Dopisek S. Mielżyńskiego w liście F. Mielżyńskiej do T. Lenartowicza, Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 2028, t. IV, k. 370.

² List Izabelli Czartoryskiej do Josephine Rousset z lipca 1853 r. z Londynu, BCz 7489 III.

lekcyonerzy pochodzący z arystokracji, utytułowanej grupy, której od wieków przypisywano artystyczny gust, z którą wiązano upodobania artystyczne i kulturalne i od której wręcz wymagano budowania kolekcji, otwierali i udostępniali swoje zbiory artystyczne.

Na ziemiach polskich dodatkowym czynnikiem wpływającym na otwarcie kolekcji prywatnych była konieczność wypełnienia braku muzeów publicznych, a więc stworzenia takich kolekcji, które mogłyby za takowe służyć. Polscy arystokraci czuli się zobowiązani ten brak wypełnić. Tworząc ordynację gołuchowską, Izabella z Czartoryskich Działyńska napisała: „Tworzymy przez ordynację gwarancję, że pewne rodziny historyczne, na których ciąży obowiązek wyższe, a na które społeczeństwo nasze spogląda jak na przywódców, nie straci ekonomicznej podstawy”³. Występująca więc w XIX-wiecznym kolekcjonerstwie europejskim konieczność demonstracji i pokazu artystycznych zbiorów, na ziemiach polskich została dodatkowo wzmocniona potrzebą wypełnienia obowiązków kulturalnych, które w innych regionach spoczywały na władzach państwowych. Ci z polskich kolekcjonerów arystokratów, którzy przyjęli na siebie „owe obowiązki wyższe”, otwierali na ziemiach polskich swoje kolekcje powodowani nie tylko chęcią pokazania publiczności dla swoich zbiorów, ale również wypełnieniem funkcji muzeów publicznych.

Kolekcje arystokratów w Wielkopolsce z powodu koncepcji i zamierzeń ich twórców można uznać za próbę wypełnienia tego braku w tym regionie. Zauważmy również, że każda z kolekcji mogła pełnić funkcję innego rodzaju zbioru publicznego. Gołuchów Izabelli hr. Działyńskiej to kolekcje na poziomie światowym, mogące konkurować z ówczesnymi zbiorami najlepszych muzeów. Gołuchów mógł wypełnić brak muzeum europejskiej sztuki dawnej – starożytnej, średniowiecznej i renesansowej. Kórnik Jana Działyńskiego można traktować jak muzeum polskiej sztuki dawnej, przede wszystkim użytkowej i rzemiosła artystycznego. Miłosław w koncepcji Seweryna Międzyńskiego miał być Galerią Narodową, a więc muzeum dawnego malarstwa europejskiego, w którym ukazano historię sztuki europejskiej. Rogalin Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego to pierwsze na ziemiach polskich muzeum sztuki współczesnej, nieograniczonej jedynie do twórczości rodzimych artystów, ale pokazujące aktualny stan malarstwa europejskiego.

Aspiracje twórców tych czterech zbiorów były rzeczywiście wysokie. Świadczył o tym nie tylko wybór dzieł sztuki do kolekcji, ale również aranżacje zbiorów w przestrzeniach przeznaczonych specjalnie na prezentację zbiorów. Inspiracje wystawami europejskich muzeów, wzorowanie się na ich

³ Referat w kwestii utworzenia ordynacji rodziny ks. Czartoryskich, BPP, sygn. BPP 845, k. 14–37.

działaniu, oparcie się na aktualnym stanie wiedzy z historii sztuki dowodziły, że te cztery kolekcjonerskie kreacje miały spełniać funkcje muzealne.

Każdy z kolekcjonerów dodatkowo deklarował otwartość swoich zbiorów dla zwiedzających, ale żaden nie zdecydował się umieścić swojej kolekcji w mieście, aby dostępność do nich nie była jedynie deklaracją, lecz została urzeczywistniona.

Stało się tak dlatego, że istniała jeszcze jedna konieczność, związana z ideałami i światopoglądem arystokracji – obowiązek dbałości o siedzibę rodową i połączenia z nią artystycznego zbioru. Zabrakło również w Wielkopolsce silnego, przyciągającego arystokrację ośrodka miejskiego, który mógłby okazać się alternatywą dla złożenia zbiorów na prowincji. Trudno powiedzieć, czy istnienie takiej alternatywy skłoniłoby arystokratów wielkopolskich do podjęcia innej decyzji. Połączenie ich kolekcji z siedzibami wiejskimi wydaje mi się tak silne, że wręcz nierozzerwalne. Te znakomite kolekcje były częściami rezydencji arystokratycznych, zajmowały w ich obrębie określoną, szczegółowo zaplanowaną przez kolekcjonerów przestrzeń. Dodawały splendoru i sławy ich majątkom ziemskim. Wypełniały obowiązki wobec rodu i arystokratycznego pochodzenia. Jest to znaczenie, które oprócz kolekcji w Gołuchowie, Miłosławiu, Kórniku i Rogalinie, można również przypisać zbiorom w Samostrzelu.

Pięć omówionych kolekcji było również wyrazem arystokratycznego gustu. Ideały, konserwatywny światopogląd, przywiązanie do tradycji, a przede wszystkim do takich wartości, jak trwałość i ciągłość historii sprawiały, że arystokraci wybierali do swoich kolekcji tylko określone dzieła sztuki. Musiały one symbolizować trwanie, wiązać się z tradycją (narodową, rodową bądź artystyczną) i wyrastać z historii.

Arystokratyczne „kolekcje historii” wyrażały upodobania i gusta ich twórców. Przez stulecia kolekcjonerskie wybory arystokracji wyznaczały gust i symbolizowały najlepszy smak. Na przełomie XIX i XX wieku arystokraci wciąż wyznaczali kierunek zainteresowań innych kolekcjonerów zwłaszcza tam, gdzie ich pozycja społeczna, polityczna, a nierzadko i gospodarcza nadal była silna, a więc w Anglii do lat 20. XX wieku i na ziemiach polskich. Lecz okres przełomu stuleci to również czas kształtowania się nowych upodobań, nowych gustów i kolekcji, które były wyrazem formowania się tożsamości burżuazji, przejmującej w niektórych miastach europejskich (Paryżu, Moskwie, Berlinie) rolę mecenasa kultury i animatora sztuki, wyznaczającego mody i trendy.

Historia pokazała, że „kolekcje skierowane na przyszłość”, powstające na przełomie XIX i XX wieku, kolekcje europejskiej burżuazji ukształtowały na długie lata gust i upodobania oraz ceny rynkowe i frekwencję w muzeach. Malarstwo impresjonistyczne, postimpresjonistyczne, pierwsi mistrzowie awan-

gardy wciąż cieszą się największą popularnością publiczności muzealnej i kolekcjonerów na całym świecie. Jest to wpływ na tyle silny, że utrudniający zrozumienie takich „kolekcji historii”, jak zbiór malarstwa europejskiego w Galerii Rogalińskiej Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego. Należy jednak podkreślić, że u progu XX wieku jego kolekcja odzwierciedlała to, co dla niego i innych kolekcjonerów arystokratów było najważniejsze – ciągłość, trwanie, tradycję i historię.

Aneksy

Aneks I

Spis przedmiotów muzealnych Jana Działyńskiego z ok. 1878 r.¹

Epoka przedchrześcijańska

Wykopaliska

Rzeczy miedziane

1. Naszyjnik z miedzianego kręconego drutu na dwie strony z czterema miejscami odpoczynku naprzeciw siebie. Czwarte miejsce służy do zaczepienia końców zgiętych. Są ślady złączenia.
2. Zapinka na piersi do zapinania materyi. Blacha miedziana z deseniami rozchodzi się w dwa druty, zwinięte po obu stronach w kółka, każdy koniec w odmiennym kierunku. Przed zwinięciem długa szpilka na 30 centymetrów z dziurą w głowie przeciągnięta z jednej strony zahacza się pod blachą na drucie, drugiej stronie na drut, który przed kołem jest ugięty naumyślnie na to. Jedno koło jest kręcone na dół, drugie do góry. Długie blisko 40 cent. A szerokie na 8.
- 3–6. Cztery miedziane dłuta szerokie z 4-ma uszkami i śladami ornamentacji. Największe ma dwa pierścienie i trzy kąty równoległe z każdej strony oraz po każdej z dwóch wąskich stron trzy linie do ostrza dążące. Drugi co do wielkości ma cztery wyraźne narżnięcia, dwa małe guzy i po linii idącej przez całą długość do ściętego obrazka.
7. Dłuto bez uszka, ale ma dwie dziury i trzecią zabitą w miejscu, gdzie u innych są uszka. 2 regularnie zebranymi ścianami i trzema pierścieniami w koło.
8. Dłutko z wżynanymi ścianami dla ozdoby i podwójnym ścięciem do krwi.
9. Dłutko mniejsze nieco, bez ścięć, ładna patyna.
10. Dłutko z zawijanymi ścianami do przytrzymania ozdoby.

¹ Zachowano pisownię oryginalną, numerację i skreślenia oraz poprawki, naniesione ręką autora, BK 07469, k. 1–17.

11. Szpilka z zawiniętą główką w kółko płaska.
12. Dłutko płaskie bez żadnych ozdób.
13. Sierp mały ozdobiony małym guzem przy osadzie dawniejszej.
14. Branzoletka miedziana z wyżynanymi ozdobami.
15. Kółko na nogę w dwóch kawałkach z małymi ozdobami wyżynanymi.
16. Osada do kija czy pałki z guzami do obrony na krzyż. Jakkolwiek się obraca zawsze krzyż się widzi.
- 17–19. Trzy kółka z urn półtora centymetra średnicy.

Ozdoby srebrne –

Wykopaliska

70. Kolczyk srebrny z ozdobami łańcuszkowatymi i innymi nawlekanymi na drut srebrny znalezione w popielnicy przez Jana Działyńskiego.
71. Ozdoba srebrna obwijana nitkami srebrnymi wygląda jakby część poprzedzającego numeru. Znalazona w popielnicy przez Jana Działyńskiego.
72. Pierścień z 6 sznurów splecionych po dwa w trzy plecionki. Jedna spoczywa na dwóch niżej umieszczonych. Spodem w dwóch trzecich częściach gładki u dołu, grubieje i w 6 sznurów się rozchodzi, które po dwa splecione tworzą górną część.
73. Pierścień na palec byle jakiej grubości (niezamknięty) złożony z 5-ciu sznurów tworzących węzeł u góry.
74. Pierścień z herbem Nałęcz na bokach z literami OI na guziku, który na dole mniejszy powtarza się, znaki deseniów wytarte.
75. Pierścień z 9 diamentami tak osadzonemi że po dwa tworzą podstawy po każdej stronie cztery spiczaste rozchodzą się na cztery strony dziewiąty na wierzchu siedzi.
76. Pierścioneł z XVI czy początku XVII wieku z zielonym kamieniem.
77. Pierścioneł z Matką Boską i Panem Jezusem.
78. Złożone w starym pudełeczku na pierścionki z srebrnem okuciem zawiaskami, zamkiem i szp... na pudełeczku z kości ozdobionej deseniami z drzew różnokolorowych.

Ozdoby żelazne w popielnicach znalezione

- 20–21. Dwie zapinki żelazne na piersi.
- 22–24. Trzy podkówki do butów wykopane w ogrodzie.

Kamienne rzeczy

25. Kolec kamienny z podwójnym tyłcem do przywiązywania do strzały.
- 26–30. 5 kalców z dwoma tyłcami do strzał.

31. Kolec z jednym zwężonym tyłcem do strzał.
32. Kolec równo zrobiony (kolec równy tylcowi).
33. Grzechotka w urnie znaleziona do zabawy dzieci.
34. Broń ręczna w kształcie ręcznej siekierki z kamienia po drugiej stronie jak twarz księżycy wystrzyżona.
35. Duża siekierka z czerwonego kamienia.
36. Siekierka z ciemnoszarego kamienia z łatami jasnoszarymi 25 cent. Długości (2524 – 2088).
- 37–43. Siekierki coraz mniejsze.
- 44–47. Dłutka cztery zmniejszające się.
- 48–49. Dwa kolce kamienne do strzał.
- 50–51. Dwa kolce duże odlane.
- 52–54. Trzy sierpy.
55. Jeden długi kolec od włóczni.
- 56–62. Siedem ostrzy od siekier gładkich do przywiązywania.
63. Ostrze od włóczni.
- 64–66. Trzy siekiery kamienne z wierconymi dziurami.
- 67–69. Trzy siekiery do łowienia ryb ciężary z dziurami.
- 70–80. Dwa krótkie miecze miedziane Jeden wydobyty w Zadmiestranach [Zadmiestranach?].
- 81–82. Ampułki do wody i wina z kościoła w Kościanie.
83. Kielich kościelny z XV-ego wieku.
84. Stół srebrny z przeszłego wieku Augustyna Działyńskiego.
- 85–86. Łyzeczki do kawy dwie srebrne z wywiniętymi trzonkami na jedną z trzona.
- 87–93. Łyżek 7 z tych jedna miedziana inne srebrne, dwie z napisami polskimi, jedna z literami M.R. i wierszem Mikołaja Reja.
- 94 i 95. Kubek wstawiony w szerokim lisem w przemocowanym na to dnie, obie sztuki połączane.
96. Łańcuch połączany podwójny z emaliowanym zielono kwiatem wśród dwóch ósemek.
97. Łańcuch srebrny wążki jakby podwójny dwa kółka zwyczajne przechodzą poprzez dziurkę górną ósemki tak samo na dole.
98. Łańcuch srebrny szeroki także podwójny z klamrą.
99. Łańcuch szeroki połączany potrójny trzy dziurki z jednej sztuki są trzema kółkami połączone z następnymi trzema.
100. Łańcuch srebrny sześcióraki. Na dwóch drutach blisko siebie leżących zaczyna się robota tak iż podwójna przykrywa je skówka ozdobiona guzikiem prostym, następnie znowu taka sama skówka ale osadzona na jednym drucie i na sąsiednim, następnie znowu ale z odmiennnej strony i tak że punkta środkowe widziane wprost są tylko 3 choć ich jest 6 i tworzą (dwa ikсы jeden nad drugim).
101. Jakby taśma srebrna pas do pałasa niekompletny urwany z jednym kółkiem bocznem do zawieszania pałasa.
- 102–103. Dwie duże szklance srebrne. Pas dolny i górny oraz środkowe ozdoby wybijane są złożone oraz wnętrze.

104. Szklanica duża z przykrywką srebrna nosi dwie podobizny w kształcie dużych medali króla Michała i Jana III. Wewnątrz całkiem, zewnątrz częściowo złożona.
- 105–110. Sześć kubków z monetami 3 groszówkami Zygmunta I króla polskiego i Alberta księcia Prus, Zygmunta Augusta, Batorego i Jana III.
111. Puchar złożony wąski z przykrywką i rycerzem w zbroi stojanem na niej, przedstawia trzy widoki przedzielone drzewami.
112. Kubek srebrny z przykrywką ozdobiony rysunkiem linii spiralnych i między temi jedno pole gładkie, następnie drugie ozdobione rysunkiem, tak samo na pokrywie przedłużającej rysunek spodu, gdzie się schodzą spiralne przed guzikiem górnym.
113. Kubek srebrny osadzony na trzech kulach z przykrywką, na której na koniu siedzi szlachcic polski spychający Niemca w dół, który mówi „Miej wzgląd na mnie”. Cały ozdobiony deseniami wytłaczanymi.
114. Kufel do piwa, złożony, z przykrywką i uchem, cały zdobiony dekoracjami rysunków wykonanych.
115. Imbryk srebrny na trzech nóżkach z trzonkiem zatykanym srebrną przetyczką wiszącą na srebrnym łańcuszku do gotowania czekolady z odsuwającą się przykrywką w nakryciu, które się odkrywa jak zwykle na zawiasie i dziurką pod nią do kręcenia czekolady.
116. Imbryczek do kawy srebrny niski w desenie ozdób (wschodni styl przypominający). Otwór do nalewania jak łabędzia głowa na długiej szyjce jest zamknięta rodzajem wąskiej nakrywki na zawiasach, prócz drugiej u góry także na zawiasach.
117. Kobieta trzyma dwoma palcami każdej ręki naczynie obracające się nad głową prócz tego podniesione przedstawia duży kielich w spódnicach. Otóż nalewano wino do szaflika nad głową i do spódnicy, trzeba było wypić dwa kielichy i nie wylać ani kropki.
118. Naczynie do herbaty do płukania filiżanek Augustyna Działyńskiego wojewody kaliskiego z tegoż herbem i literami A.D.W.K.
- 119–120. Dwa szafliki podłużne każdy z dwoma sztywnymi uszami. Desenie obejmują prócz spodu cały kant górny i uszy.
121. Tacka z gwoździkiem w środku – kantowane brzegi.
122. Tacka srebrna wytłaczana ze spodu. Rysunek taki na koszu owocami napełnionym siedzą dwa ptaki równie wysoko jak obok posadzone dwa duże drzewa. Za brzeg służy winna macica obrosła winogronami.
123. Tacka srebrna. Kosz napełniony owocami kwiatami, otoczony obwódką czterech ptaków, które zjadają jagody z wokoło otaczających różnorodnych owoców.
124. Tacka srebrna a raczej „vide-poche” wytłaczany z dwoma uszkami i ośmioma wgniatanymi brzegami. Na dnie trzy ptaki przelatują przez paysage.
- 125–126. Dwie tacki z wyrastającym ze środka drzewkiem do rodzynków z migdałami. Brzeg tacki, postumentu i drzewko ozdobione rozmaitymi deseniami.
127. Cukierniczka zamykana na klucz, stoi na czterech podwójnych nóżkach. Cała w kwiaty i desenie z gałązką winną na pokrywie.
- 128–131. Ryngrafy. Jeden miedziany duży ze słońcem w jednym narożniku z krzyżem w drugim. Rysunek używanych broni otacza Najświętszej Panny wyobrażenie. Drugi pozłacany bez słońca zresztą podobny. Trzeci króla Augusta, podwój-

- ny herb polski i Saski na gładkiem połączanem polu. Czwarty Augusta króla herb Saski w środku polskiego królewskiego herbu Stanisława Augusta. Orzeł w czerwonym polu między polską a litewską chorągwią na dwóch armatach.
132. Herb Polski i Litwy za Augusta.
 - 133–201. Guzików srebrnych odmiennych staropolskich srebrnych.
 203. Order Orła Białego z diamentami gwiazda.
 204. Order Orła Białego bez diamentów gwiazda.
 205. Order Św. Stanisława ramiona krzyża czerwono szmelcowane między ramionami orły białe. W środku biskup i litery S.S. Na drugiej stronie litery AR gwiazda.
 206. Gwiazda „Pro fide rege et lege” na złożonym tle I z płomieniami srebrnymi.
 207. Gwiazda „incitat premiando [?]” z rubinami wysadzone cyfry króla AR i w koło laurowy wieniec i srebrna gwiazda.
 208. Virtuti militari na złotym medalu z odmiennej strony AR.
 209. Spinka podwójna z białym orłem i Św. Stanisławem.
 210. Spinka potrójna z krzyżem Legii Honorowej, białym orłem i Św. Stanisławem.
 211. Krzyż virtuti militari².
 212. Szpilka wydobyta z grobu Anny Tenczyńskiej. Cztery rubiny na krzyż posadzone i cztery perły między ramionami krzyża przykryte perłą i na niej piątym rubinem. Wszystkie pięć pereł są osadzone każda na łańcuszku w narożniku nad perłą są 4 liście z zielonej emalii.
 213. Wózek jeden z danych wszystkim kościołom paryskim przez Marię Leszczyńską do zbierania składek dla ubogich kiedy była królową Francji. Przedstawia herby Francji 3 lilie i herb korony polskiej z głową byczą Leszczyńskich w środku.
 214. Książka Kwiatki Liliowe dedykowana Marii Ludwice z Gonzagów polskiej i szwedzkiej królowej Wielkiej Księżnej Litewskiej etc. Pani przez Jana Aleksandra Gorczyzna bibliotekarza Krzakowskiego. Całą książkę oprawna w połączaną blachę przekrytą kwiatami i ozdobami. Grzbiet ma pięć zawias po każdej stronie i tak się książka otwiera.
 - 215–217. Trzy małe portrety królów polskich króla Michała Korybuta, Augusta III i Stanisława Augusta.
 - 218–220. Portret Dobka jego łyżka i oprawa od noża, srebrne, znalezione w Miłosławiu, w KS. Poznańskim.
 - 221–223. Nóż i grabka umieszczone w złożonym futerale zawieszonym na łańcuchu srebrnym, wszystko ze srebra.
 224. Półmisek a raczej salaterka z herbem polskim w środku, w koło sześć pól gładkich. Zresztą cały półmisek poprzekrawany punkcikami, które wyglądają jakby linie zaokrąglone, przecinające a w powstałych punkty wybijane z spod spodu.
 225. Srebrna salaterka grubą robotą wybijana spod spodu. W środku geniusz jakiś stoi na kuli o dwóch skrzydłach. Zasłona jego służy mu za żagiel. Otoczony jest przedzielonym czterema kwiaty wieńcem. Resztę miejsca zajmuje trzy kwiaty potrójno kwitnące.

² Dopisek (212) przekreślony – krzyż szmelcowany na ciemno z drugim krzyżykiem biały, tasiemkowym na tym napis „I cnoty zwyciężają nie siłą przez męstwo”.

226. Emaliowe pudełeczko z miedzi z przykrywką na zawiasie. Całe białe jakby z porcelany, ozdobione po wszystkich zewnętrznych ścianach z jedną wewnętrzną widokami polskiej szlachty. Na wierzchu taniec na murawie trzy pary tańczą, muzykami trzej siedzą na boku i grają.
227. Berło króla Stanisława Leszczyńskiego z jego portretem, koronowany monogramem S. T. herb polski i Litwy tarczą głową na środku.
- 228–230. Portrety królów polskich Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Augusta III, i Stanisława Augusta malowane na małych kawałkach drzewa.
231. Najświętsza Panna z Jezusem Chrystusem, inna jakaś święta i święty Józef ubrany zupełnie jak polski chłop.
232. Pas chłopca polskiego z pewnej części Galicji.
233. Pas drugi, odmienny, węższy, podobny do poprzedniego.
234. Pas zrobiony jakby skóra węża do zapinania, skórzany gęsto miedzią nabijany.
235. Pas polski tkany w Krakowie przez Antoniego Pusiłowskiego jedwabny na 3 strony.
236. Pas polski Paschalisa, na cztery strony złotolity.
237. Pas polski Paschalisa żałobny po jednej stronie, po drugiej stronie czerwono czarny dwustronny.
238. Pas Leona Mażarskiego [?] pas jedwabny.
239. Pas Leona Mażarskiego w grodzie słuckim, pas jedwabny.
240. Pas A.S. pas jedwabny.
241. Pas F. S. całkiem czerwony z jednej a biały z drugiej strony prócz kwiatów na białej stronie srebrnych na czerwonej czarno srebrnych.
242. Pas jedwabny nadzwyczajnie szeroki z napisem ruskim, żółty i zielony, czerwony i biały x dr. strony czerwono biały.
243. Pas złotolity niebiesko czerwony zielonobiały, po drugiej stronie zielono fioletowy i czerwonobiały ze złotem po obu stronach, na dwóch ścianach wschodnie napisy.
244. Pas złotolity bez napisu jednostronny szeroki czerwonobiały zielonoczarny na złocie (krzyż w Dolsku).
245. Pas czterostronny, czerwono żółty i czarno niebieski i biały – biały i czarno niebiesko czerwony, pas na 4 strony.
246. Czerwono żółty i czarny pas, na drugiej stronie niebiesko biały i czerwony, na 3ej zielono żółty i czarny, na 4ej fioletowo biały i czarny.
247. Pas na cztery strony czerwono złoty i niebieskozielony oraz różowy, druga strona biały i złoty niebiesko zielony i różowy.
248. Pas na cztery strony: pierwsza czerwona czysto, 2ga zielona, 3a biała, 4 niebieska dodatkowe ozdoby kwiaty czerwone, niebieskie, zielone, czarne gałązki na złoty lub srebrnym tle po jednym boku na drugim na czarnym tle złote gałązki.
249. Pas na 4 strony, czerwony niebieski z jednego boku wiązany, fioletowy i zielony z czarnymi pasami przez całą szerokość Kwiaty białe, czerwone, niebieskie i zielone kwitnące, gałązki czarne to znowu złociste.
250. Pas na dwie strony czerwono złoty, zielonobiały i żółty jest zrobiony z czterech pasów i tak pierwszy czerwony ze złotem jest oddzielony po obu stronach wąskim

paskiem gdzie same zachodzą X na złotym odgradzone ciągłym lampasem zielonym od następnych potem przychodzi główne pasmo z zielonych liści i kwiatów czerwonych i białych, na drugiej stronie czerwony z żółtym, zielony z niebieskim bez zaczęcia tylko od razu jeden.

251. Pas złotolity na dwie strony. Na złotym tle czerwone kółka idą przez szerokość pasa po obu stronach oddzielone są wąskimi potrójnymi pasieczkami takiej formy. Dwa zewnętrzne są po prostu kolory brunatnego, poczworną linią żółtych nici w odstępach równie szerokich jak one same. Następnie w środku utworzonego paska jest kwiatek czerwony z żółtą plamką w środku, z tego wychodzą dwa liście zielone korzonkami z dołu, po trzech kwiatach i czterech listkach zmienia się porządek, po dwa liście dotykają się kwiatka w górze, czyli dalszych liści zmienia się kierunek, tak samo dzieje się z przeciwnej strony. Tak że po środku są dwa jeszcze punkta, w których się kierunek zmienia liści. W następnym pasku przeciwnie. Listki wychodzą korzonkami z góry i tak idzie dalej aż dochodzą o cztery listki dalej do kwiatu, który znowu zmienia porządek. Następnie po nowym potrójnym pasku, przechodzi się do szerokiego paska w którym znowu zachodzi ta rzecz dziwna że każdy taki pasek jest choć równy, niepodobny oprzeczającemu tak wychodzi z jakiegoś kwiatu czerwonego dwie gałązki z pączkami u góry z dolnej zaś jego części wychodzą liście, które podnoszą do góry i tworzą znowu kwiat niebieski, który wydaje dwa pączki wychodzące z dołu do nowego kwiatka czerwonego, który znowu jak z początku ma pączki na dół zawieszane. Po nowym wąskim potrójnym pasku przychodzi się do 4ego gatunku pasków złożonego z samych kółek białych na złotym tle. Strona odwrotna te same desenie tylko liście żółte, kwiaty zielone, kółka żółte na białym tle i czerwonym zamiast przeciwnie.
- 252–255. Cztery halabardy polskie za Augusta III króla. Na drągu drewnianym spiczasto okutym od dołu jest osadzony u góry w złotą pochwycony siatkę jakby chwost spadający na dół sznurków, nad tem z 10 centymetrów wyżej wszybowuje się żelazo składające się z dwóch skrzydeł i dwóch orlich głów, między głowami mieści się Polski i Litwy a nad nim w słońcu krzyż i dwa pod krzyżem krzyżujące miecze nad tem słońcem korona. Herb Polski, korona, słońce krzyż i korona są złożone. Z tego wychodzi płomienne żelazko na 30 centymetrów długie.
256. Tarcz janczarów polskich z trzciny obszywanej czerwonym jedwabiem i srebrem, nabijany 10 gwoździami (dołem jak wyżej) i jednym jak wierzch głowy na środku złożone i emaliowane.
257. Tarcz żelazna z orłem polskim w całej długości tarczy. Jest nabijana gwoździami ze złoceniem karbowanemi.
258. Łuk z wygiętych rogów bawolich na wspak. Na to aby go używać trzeba go obrócić na wspak jak wskazują nacięcia do cięciwy. Jest ozdobiony złotemi czarno-kwitnącemi kwiatami na czerwonym polu.
259. Kusza z maszynka do naciągania cięciwy czyli łuk żelazny z przykładem wykładanym grubo słoniową kością z zamkiem.
260. Pałasz lub karabela bogato sadzona drogimi kamieniami na klindze z napisem „extra Joannis vincit ad Viennam Anno 1683”.

261. Pałasz z czasów Batorego z ukrzyżowanym Chrystusem z jednej strony. Najświętszą Panną z drugiej strony klingi. Osada jest niezamkniętą przy rękojeści.
262. Pałasz Zygmunta III czasów z łańcuszkiem zamykającym rękojeść.
263. Pałasz Władysława IV czasów w jaszczur oprawny, sadzony kamieniami, jedna strona pochwy jest czarna, a druga brzozowa, to jest z kory brzozowej, aby nie powalać kosztownego ubrania.
264. Pałasz w jaszczur oprawny z napisem Jezus, Maryja Józef, na klindze całej złożone i czarną emalią w rysunki upstrzone.
265. Pałasz w jaszczur oprawny z napisem „Ja z tym kordem tarnackim pod Chrobrego znakiem walczyłem za ojczyznę bo byłem Polakiem 1018”. Rękojeść się otwiera za przycienieniem resora.
266. Pałasz Stanisława Augusta czasów w jaszczur oprawny na klindze jest znak królewskiej korony AR a potem rysunek i pod nim napis „St. Petrens” (sic) znak nad „n” (ñ) zdradza robotnika Niemca zapewne, którego uczucie religijne narysowało księżyc z drugiej strony.
267. Pałasz w jaszczur oprawny. Z obu stron korony przykrywają jedna krzyż złożony Maltański, druga jabłko panowania wyżej umieszczona litera W złożona.
268. Karabela ze znakami złożonemi na klindze prztertami. Na pasku ozdobami złożonemi czarno szmelcowanemi tak jak na okuciu pochwy. Oprawna klinga z kamienną rękojeścią z złotemi deseniami.
269. Karabela oprawna w kamienną rękojeść z deseniami złotemi na kamieniu napis „Jan Bat (nieczyt. data)” Klinga ma podłużną zrobioną dziurę na blisko 20 centymetrów jest przeto przeźroczysta. Okucie czarne i złożone.
270. Karabela oprawna w kamienną rękojeść. I połączone okucie z emaliowanemi na czarno kwiatami. Na klindze żadnych nie ma znaków.
271. Karabela na klindze żadnego znaku w drzewo czarne oprawna. Na okuciu ślady czarnej emalii na Koconem tle pochwa cała czerwonym aksamitem wyłożona i pokryta złotą tasiemeczką na szwie.
272. Karabela z klingą dziwnie wykuwaną, najprzód krzyże dwa po każdej stronie z 5ciu dołków, potem dwa ścieki dla krwi przez całą długość przerywane w dwóch miejscach nowemi dołkami 10 i 5ciu oraz po drugiej stronie 9 i 3. Następnie klinga się kończy a przedział dwóch ścieków wychodzi jeszcze z 5 centymetrów dalej jako kołec mocny mogący nawet przez kołczugę krwi upuścić.
- 274–277. Pałasze u nożownika czyszczone.
278. Miecz ceremonialny z Zygmunta Augusta czasów podobny do danych przez króla cechom krakowskim.
279. Koncerz czyli pałasz długi po skrusze [urwana kartka – przyp. aut].
Do ataku jest przymocowany do się [urwana kartka – przyp. aut].
280. Zatagany dwa zdobyte pod Wiedniem [urwana kartka – przyp. aut].
281. Zatagan w słoniową kość oprawny w srebro złożony. Pochwa staranna robotą najprzód sześciu kółkami wzmocniona, ma 5 pasków w koło przeźroczystą robotą w srebrze, potem przechodzi w płaską pochwę ozdobioną wyrobionemi deseniami w srebrze.
282. Ombilie czyli środkowa ozdoba tarczy drewnianej zapewne spróchniałej w ziemi, w której ta ozdoba znalezioną została. Byłą użyta do przechowania pie-

- niędzy 300 sztuk bitych przed X wiekiem. Zbiór ten znajduje się w ręku właściciela. Jest to jakby lijek żelazny z zamkniętym kolcem przybijany gwoździami żelaznymi jak i cała ozdoba żelazna.
283. Pieczętka króla ostatniego z napisem „Stanislas Augustus D.G., rex poloniae M.D.S”.
284. Pieczętka z późnych czasów województwa poznańskiego.
285. Pieczętka miasta Kórnik *Sigillum civitatis Kornik Anno 1454*.
286. Pieczętka województwa i powiatu poznańskiego: komis: porząd: cywil: woysko 1790.
- 287–288. Dwie ostrogi jedna posrebrzana druga z żelaza złożonego bardzo kompletne.
289. Nóż dawny oprawny w kość i srebro przez całą długość trzonka jest otoczony karbowaniem srebrem.
- 290–291. Dawne ładownice, dwie kompletne jedna kamykami nasadzona i z wypukłym obrazkiem świętego. Deseń staranny.
- 292–293. Dwa przykrycia od ładownic jedna stanowi blachę złożoną i czarno emaliowaną z trzema kamieniami gdzie są rysowane Monogramy właściciela drugie herbu Leliwa ze sprzączką osobną zaopatrzoną herbem Leliwa.
294. Ex voto Szlachcic z żoną i synem modlą się do najświętszej Panny ukazującej się w niebieściach i czynią obietnice.
295. Klucz w zamku przedstawiający akuratrość wewnętrznej roboty takowego gdyż się klucz obraca bez najmniejszej trudności pomimo sztucznej formy.
297. Portret Kościuszki Tadeusza w cywilnem ubraniu.
298. Konew cecha nosi wkoło napis: „1574 Tato konew jest dziełana za towarssi Star-skich tieto” [następnie napis przekreślony – przyp. aut.].
299. Winda z 1568 zrobiona w Kórniku z napisem Uliano w Kurniku 1568 Hans Koller. Herby Górków ich żon itd.
- 300–308. 9 hełmów polskich rozmaitych.
300. Hełm kamieniami sadzony. Po 3 na przykryciu uszów i 8 na czubku głowy. Z czerwonego aksamitu podniesiony przodek hełmu. Cały hełm w karpią łuskę – nakrycie na kark jak raczy ogon.
301. Hełm z wyciętą przed twarz zasłoną z wyciętymi dziurami na oczy i zasłona mosiężna na nos. Sama zasłona złożona dawniej przystrojona w rozmaite desenie na krzyż. Na czubku głowy jest wkręcony do trzymania piór futerał. Od niego rozchodzą się taśmy żółtego mosiądzu, dzieląc hełm na sześć części. Reszta ozdób są mosiężne taśmy z podwójnym rzędem guziczków, wybijanych spod spodu.
302. Hełm przedzielony ośmiu taśmami mosiężnymi na 8 części. W przykryciu na uszy są wystrzyżone dziury w kształcie serc duże. Reszta ozdób jak powyżej. Guzy zrobione z mosiężnej blaszki na 3 gładkie i 3 wybijane guziczki z główkami po 6 do 8 łebków jakby od szpilek w środku przybite gwoździem żelaznym, którego łepok duży stanowi część ozdoby. Futerału do piór nie ma oprócz dziury i na zasłone twarzy jest tylko przyrząd do przyśrubowania.
303. Hełm z jednej sztuki wykuty gładki z żelazną zasłoną na twarz. Z tyłu zasłona na kark z 11 sztuk złożona. Serce na zakrycie uszów ma 5 ozdobnych dziurek

w wypukle wykutem sercu kilka większych guzów prócz mniejszych tasiemek mosiężnych wcale nie ma.

304. Okrągły hełm złożony z trzech części miedzianych i trzech żelaznych rzędów skówek spiczastych każda przybita miedzianym gwoździem o dużym okrągłym łbie. Po sześciu rzędach skówek przychodzi wreszcie pas z blachy żelaznej wkoło głowy. Dwie dziurki na dole pasu świadczą że był rodzaj ozdoby czy ochrony na twarz.
305. Na okrągłym pasie żelaznym blaszanym jest osadzona wewnętrzna skórzana czapka a potem watowana druga. Zewnątrz czerwona i zielona, trzecia naśladowająca turban zwinięty 8 razy powyżej tego okrągła zupełnie. Łuski przymocowane każda sześciorakiem czyli z sześciu wyłobień utworzonym gwoździem. Wyżej zamyka czapka skórzana.
306. Hełm żelazny czarny, złożony z 32 pasków spływających z góry na dół, wykutych w hełmie. Z 5-ciu sztuk zasłaniających kark. Ma mocny daszek i zasłonę na twarz.
307. Hełm miedziany w karpią łuskę z góry zachodzi tak, że wykute spod spodu wywyższenia dzielą hełm na 5 części i cztery obrazy na pierwszym siedzi na koniu husarz z skrzydlatym hełmem tarczą dwuskrzydłą i ze skrzydłem na plecach, następnie dwóch pieszych w kolczugach zachował czysta bez piór i znowu schodzą się dwaj piesi jeden w kolczudze a drugi w bogatym stroju z siekierką za pasem z dzidą w ręku i czapką, której kita przez głowę się podnosząc aż do kolan sięga. Drugi rozmawiający z nim prócz kolczugi ma koszulę sięgającą niżej kolan.
308. Hełm miedziany z zasłoną na twarz, cienkimi na uszy i kark osłonami, bez rysunków i deseni.
309. Misiurka z blachy złożonej, czarno emaliowanej zrobiona robotą ciekawą, bo każde kółko ma na sobie krzyżyk.

4 buzdygany

310. Buzdygan złożony kamieniami sadzony z pierścieniem również kamieniami sadzonym. Cała rękkość w desenie ozdobione.
311. Buzdygan cały emaliowany czarno, na każdym listku szeroko rozkwita róża osadzona po każdej stronie przy tem na spodzie wysoko wytryskuje ogień. Co drugi liść jest złotym guziczkiem podbity i to w grubym złotym pierścieniu osadzone. Z drugiej strony złotym, dużym kolcem przepędzonym przez podstawkę jest to przytrzymanem. Od dołu na przemian trzy całe róże ustępują miejsca dwom i kawałkom dwom trzeciej i czwartej róży. Następuje gruby pierścień. Przedzielają dwa kawałki równe, trzeci długi. Na równych znajdują się znowu dwie róże naprzemian jedną całą i z dwoma kawałkami drugiej i trzeciej. Na długim właściwym trzonku podzielonym na sześć części złożonymi paskami jest 18 ogni czy fontann wytryskujących złotem.
312. Buzdygan cały w desenie złote, które najpierw z grubszego w żelazie wykonane, potem złotem cienko po wierzchu żelaza powtórzone. Głowy trzonek jest żelaznymi pasami na 4 albo na raczej 8 części podzielony.
313. Wszystkie żelazo w tym buzdyganie jest z góry rżnięte podług pewnego planu i rysunku, a następnie przezroczyste osadzone na żółtej blasze. Mnóstwo przy tem

- złotych deseni. Główny trzonek jest podzielony na 6 części szeroko złożonemi paskami.
- 314–315. Dwa sajduki do strzał jeden ma 4 blaszki złożone, drugi 11 czarno emaliowanych.
- 316–324. Złożonych strzemion 8 i jedno 9-te z ostrogą żelazną przymocowaną do żelaznego strzemięcia.
- 325–326. Płyty łowiane, zdjęte z płaskorzeźby nagrobku Władysława IV.
327. Kaftan od zbroi skórzany, rękawy jak do kolczugi. Zaczynają się rodzajem szlifów okrągłych, przedstawiają twarz człowieka od czoła do wąsów górnych, tak że brak brody i dolnych ust tworzą o tyle koło u dołu niekształtne czyli niezupełne. Następnie na każdym rękawie umieszczone są po trzy blaszki czworograniaste wystrzygane z czterema kamieniami każda turkusami z jednym w środku szmaragdem.
328. Zbroja, której przód stanowi pancerz złożony z podwójnych łusek, idących w koło i przez środek, między łuskami kolczugi kawałki przyszyte na czerwonym suknie z 10 złożonemi blaszkami o 4 turkusach i 1 szmaragdzie. Dolne blaszki są podobne do zwyczajnych herbowych tarczy, spiczaste u spodu.
329. Tyler od zbroi trzy grube kamienie na pasku środkowym skówek jak i w przodzie. Następnie dwie blaszki z kamieniami po 4 turkusy i jednym szmaragdzie. Wszystkie skóvky są przymocowane dwoma gwoździami żelaznymi i przyozdobione jednym mosiężnym o 6ciu wytłoczeniach. Charakter ten sam co przodu wielka gibkość zbroi i to, że kolczuga ujęta między skóvky stanowi kawały pancerza.
330. Przodek zbroi w karpią łuskę. Jedna tylko pod brodą podwójna, reszta wszystkie pojedyncze i żółtemi gwoździami przyozdobione, które mają sześć włóczeń.
331. Naszyjnik taki sam w karpią łuskę z złożonym brzegiem i gwoździami takimiż.
- 332–333. Naramienniki dwa z dwoma szlifami przedstawiające owal twarzy ludzkiej od czoła po górne zęby. Koło jest od spodu zepsute, brakiem dolnych zębów i brody, zresztą w karpią łuskę z żółtemi gwoździami.
334. Naszyjnik z złożonymi brzegiem i w karpią spiczaste łuskę czarną.
- 335–336. Naramienniki dwa w czarną spiczastą łuskę bez szlifów i gwoździ prócz wkoło gwoździ z okrągłym tłem żółtem.
- 337–338. Okrycie ręki po łokcie również czarne obicie żółtem zdobione mosiądzem.
- 339–340. Dwa kirysy czarne w łuskową robotę, jeden przodek, drugi tył stanowi.
341. Pancerz łamany w piersiach z pięciu kawałów żelaza. Górny ozdobiony krzyżem i obrazem Matki Boskiej, stojącej na księżycu w promieniach. Cztery wolne kawałki same ozdobione mocno deseniami prostemi na żelazie noszą jeszcze po dwa guzy i pięć blaszek miedzianych. Każda ma prócz innych deseniów po cztery guziczki drobne na każdym boku.
342. Pancerz tylny znacznie mniej świetną robotą ma dwie pod sobą skóvky do trzymania za pomocą wsuwki skrzydła które się wtyka za plecy.
343. Naszyjnik z dwóch kawałków żelaza ze złożonym kołnierzem z krzyżem o 19 guzach na przedniej części o 20tu na tylnej części.
- 344–345. Naramienniki obsadzone wstęgami mosiądzu o podwójnych wybijanych rzędach guzików.

- 346–347. Rękawki.
- 348–349. Rękawice.
350. Pancerz w piersiach łamany z pięciu sztuki składany Najświętsza Panna na księżycu i krzyż maltański. Szeroko mosiądzem wykładane na płasko.
351. Tylec do pancerza zupełnie podobny do przodka. Złożony z pięciu kawałków, 8 guzów i z 20 blaszek przybitych i z 28 guziczków.
375. Naszyjnik do tej zbroi.
- 352–353. Rękawki.
- 356–357. Rękawice.
358. Pancerz łamany w piersiach, składający się z czterech tylko kawałków, ustroje nie we wstążki mosiężne jest nowe, bo na przemian jest guziczek wybijany ze spodu, to znowu z góry bity. Ma 6 guzów i 9 blaszek. Ozdobiony krzyżem podwójnym, jeden wystrzygany, drugi 4 guzy wybijane spod spodu.
359. Tył pancerza o jednej tylko skówce do skrzydła, bez blaszek i guzów, tylko guziczki przytrzymujące części.
360. Naszyjnik na guzik z blaszką jeden. Guziczków 11 z przodu, z tyłu 9. Na kołnierzu 13 i czarną skórę.
- 361–362. Naramiennik dwa z dwoma ludzkiemi twarzami dwa guzy i 40 guziczków z pozostałych z 6 wytłoczeniami.
- 363–364. Rękawki.
- 365–366. Rękawice.
367. Pancerz z 4 kawałków składany z Najświętszą Panną, stojącą na księżycu bez promieni z sześciu guzów, z 9-ciu gwoździ. Górna część ma 19 guzików żółtych, dolna 13.
368. Tylne części pancerza ma 9 guzów, zresztą pełno innych guzików jednostronnych.
369. Naszyjnik guzików ma 34 i 4 inne mosiężne ozdoby.
- 370–371. Naramiennik. Ma 50 przeszło guzików każdy.
- 372–372. Rękawki.
- 373–374. Rękawice.
375. Naszyjnik.
- 376–378. Trzy kolczugi pod zbroje.
379. Skrzydło husarskie do numeru 342.
380. Kolczuga w desenie układana z kółek srebrnych i mosiężnych na przemian w serca i pręgi.
381. Róg do prochu z słoniowej kości w kształcie dużego pierścienia.
382. Manierka hetmana Adama z Granowa Sieniawskiego z jego herbem i literami AM. Z. GS. W. B.H.PK.S.L.H.M.S. i herb Leliwa.
383. Pierścioneł, który wszyscy mężczyźni nosili po śmierci księcia Józefa Poniatowskiego.
384. Kielich cechu górników polskich z Olkuszu, gdzie były miny ołowiu i srebra.
229. Matka Boska z synem Jezusem Chrystusem wyrób ze srebra równie jak następny.
230. Św. Jerzy walczy ze smokiem takie sprzedają w Polsce po jarmarkach ozdoby.
- 386–7. Ostrza do siodła stare, czerwone na kas maicie [?] haft złoty.
385. Ostrza ze strusich piór ozdoba na końską głowę.

228. Portret Henryka Walezjusza 1575 (między 215 a 217).
388. Uździenica z 5ciu kawałkami metalu złożonemi.
- 389–392. Siodła polskie 4. Pierwsze króla Michała czerwone aksamitne złote wyszywane a srebrny środek kwiatków desenie szerokie i ich środek srebrny.
- 393–394. Kieszenie od ostrów z króla Michała literami złożonemi kutemi na czerwonym tle aksamitnem.
- 395–396. Kieszenie od ostrów numeru 390 hafty na aksamitnem czerwonym tle.
- 397–398. Kieszenie od ostrów numeru 392 hafty wyszywane na tle aksamitnem zielonem.
399. Czaprak od numeru 389 Króla Michała.
400. Czaprak od numeru 390. Tak czaprak jak i siodło jest cieniem deseniem wyszyte złotym należą tu numery 395 i 396.
401. Czaprak na zielonym aksamicie a.b.c. bogato złotem wyszywany b.c. z dwoma naśladowującymi kieszonkami kawałkami.
- 403–406. Cztery kawałki bardzo bogato ozdobionych emalią kamieniami i czeskimi perłami części siodła polskiego.
- 407–411. Podogoni pięć sztuk złożonemi kawałkami wyszywanych.
- 412–415. Napierśników cztery z złożonemi kawałkami wyszywanych.
416. Naszyjnik całkiem srebrny na konia złożony z dwóch łańcuchów równoległych.
417. Łańcuch podwójny z haczykiem z jednej strony służący do ubrania konia ze srebra, zrobiony haczyk, środek i koniec złożony.
- 418–421. Okucie złożone na siodło z czterech kawałków.
422. Półkula z narysowanym sześciobokiem i kółeczkiem u góry złożona.
423. Jeszcze kawał łańcuchów srebrnych do ubrania konia do nr 416 należących.
424. Umunztuczenie konia. Rzemień cały wyszyty złożonemi skowkami szerszymi, pod gardłem wisi gwiazda.
425. Umunztuczenie konia. Rzemień przykryty wyszyciami złożonemi. Pod gardłem wisi krzyż.
- 426–429. Do ubrania konia kawałki.
- 430–431. Do ubrania konia inne kawałki.
432. Buńczuk czyli ogon koński do zawieszania pod gardłem dla ozdoby.
433. Makata złotem i zielonym aksamitem wyrabiana na tle karmazynowym aksamitnym.
434. Makata druga taka sama.
435. Makata na atlasie złotem wyszywana desenie róż. Spodem architektoniczne wyszywania wkoło obchodzi kilka brzegów jakby zamki te mają szlag zielony prócz żółtego. Cała makata karmazynowa, żółto wyszywana.
436. Makata na atlasie bogato złotem wyszywana. Szeroki wyrób ze złota otacza całą. Znajdują się głównie rysy białą i srebrną nicią wyrobione oraz zielone rysunki.
437. Długa atlasowa makata z powtarzającym się trzy razy rysunkiem. Podwójny brzeg zielony przedzielony żółtym rozciąga się w całej długości po dwóch stronach.
- 438–439. Dwie równe makaty jedwabne zszyte razem, środkiem idzie filar zielony, który spaja.

440. Długa makata atlasowa przykryta zupełnie deseniami złotymi cztery koła zachodzą na piąte miejsce tegoż, nieprzykryte tworzy gwiazda w środku piątego koła.
441. Druga taka sama atlasowa.
- 442–443. Dwie atlasowe makaty zszyte. Widać dużo atlasu.
444. Makata atlasowa przykryta deseniami.
- 445–447. Trzy makaty zszyte razem stanowią jedną wielką przykryta tak deseniami złotymi że nie widać tła.
448. Makata polska jedwabna nad łóżkiem do zawieszania.
449. Zwyczajna duża jedwabna makata.
- 450.
451. Przykrycie na konia z rzędem. Z osobnej na ten cel zrobionej materyi złotolitej.
- 452–454. Trzy miecze z XI wieku.
- 455–457. Groty od lanc czy dzirytów miedzianych.
458. Grot od strzały średniowiecznej.
459. Tylec zbroi złożony z XII kawałków z śrubą do przymocowania skrzydeł.
460. Ciężar kamienny do zatopienia sieci przy łowieniu ryb.
- 461–464. Znaki wolnych mularzy polskich.
465. Dekoracja polska.
466. Krzyż virtuti militari.
467. Ciężarek do łowienia ryb siecią.
- 468–469. Dwie laski marszałkowskie jako służące do przewodniczenia na sejmach.
470. Samowar podwójny srebrny przedstawiający bijącą fontannę.
471. Obraz tańca polskiego malowany olejno przez przypatrującego się cudzoziemca.
472. Obraz polowania na niedźwiedzia psy w karacenach czyli koszulkach żelaznych.
- 473–474. Dwie rękawice druciane przyszyto do rękawków łokcie.
- 475–476. Dwa kawałki umunштuczenia końskiego i podogonia.
477. Rysunek Norblina sejmiku polskiego. Scena pod gołem niebem w bliskości budynków.
- 478–479. Dwie książki z biblioteki króla Zygmunta Augusta z napisem wytłoczonym na oprawie.
480. Biblia Budnego.
481. Nowy Testament Szymona Budnego. Rugie wydanie.
482. Seklucyana pisany przypisek do księcia pruskiego na działku Seklucyana drukowanym w Królewcu.
483. Dzieło o Różności dróg cnoty a fortuny.

Aneks II

Spis dzieł sztuki ze zbiorów samostrzelskich³

Spis sporządzono na podstawie:

- wykazu obiektów przewiezionych w lipcu 1939 r. do Lublina (protokół zdawczo-odbiorczy z 14 listopada 1944 r., po odnalezieniu ukrytych skrzyń, częściowo obrabowanych);
- wykazu przedmiotów złożonych w depozycie w muzeum w Lublinie, według pisma przesłanego przez rodzinę Bnińskich na początku lat 90. XX wieku do Muzeum Lubelskiego i odpowiedzi na nie dyrekcji Muzeum Lubelskiego w piśmie nr Sek. I-10/96 z 31 stycznia 1996 r.

MILITARIA I RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Broń i pamiątki militarne

1. Szabla wschodnia, karabela z rapciami
2. Pałasz z gardą
3. Pałasz bez gardy
4. Szpada bez pochwy
5. Klinga bez gardy
6. Szable powstańcze z 1863 r. (według ustaleń rodziny Bnińskich)
7. Szabla saska (według ustaleń rodziny Bnińskich)
8. Rapier francuski (według ustaleń rodziny Bnińskich)
9. Floret francuski bez pochwy (według ustaleń rodziny Bnińskich)
10. Karabela stara polska (według ustaleń rodziny Bnińskich)
11. Rapier maltański (według ustaleń rodziny Bnińskich)
- 12–15. Kordelasy myśliwskie – sztuk 4 (według ustaleń rodziny Bnińskich)
16. Baldachimy z namiotu tureckiego spod Wiednia – 3 sztuki (według ustaleń rodziny Bnińskich)
17. Makata turecka spod Wiednia (według ustaleń rodziny Bnińskich)

Rzemiosło artystyczne

(według ustaleń rodziny Bnińskich)

- 18–19. 2 żyrandole – pająki ze szkła z Murano
20. Zegar z popiersiem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego

³ Spis został uporządkowany przez autorkę.

21. Zegar z brązowym wizerunkiem króla Jana Sobieskiego
22. Zegar – porcelana Miśnia z wizerunkiem sceny myśliwskiej
23. Zegar – porcelana z Sevres, Napoleon I
24. Wazy i wazony z Delft – 10 sztuk
25. Lampka oliwna rzymska, II w.
26. Wazony chińskie duże do stawiania na podłodze – 2 sztuki
27. Wazony chińskie średniej wielkości – 3 sztuki
28. Wazony z porcelany miśnieńskiej – 2 sztuki
29. Lampy stojące z porcelany miśnieńskiej – 2 sztuki
30. Misy stare greckie na nóżkach – 5 sztuk
31. Amfory stare, greckie – 4 sztuki
32. Statuetka porcelanowa z Miśni z przedstawieniem Napoleona I
33. Wazony porcelanowe z Sevres na stół jadalny – 6 sztuk
34. Strój męski z czasów Stanisława A. Poniatowskiego, przetykany złotą nicią
35. Suknia po królowej Leszczyńskiej – złote i srebrne nici z gronostajami
36. Suknie empirowe z perłami po królowej Leszczyńskiej – 3 sztuki
37. Strój męski z zielonego aksamitu, hiszpański

Srebra użytkowe

(według ustaleń rodziny Bnińskich)

38. Komplet belgijski Blau Glass – na 60 osób
39. Sztułyce srebrne niemieckie z herbem Łódzia – komplet na 24 osoby
40. Sztułyce srebrne francuskie z herbem Łódzia – komplet na 36 osób
41. Łyżeczki do herbaty z herbem Korzbok i monogramem E.B., srebrno niemieckie – 24 sztuki
42. Talerze płaskie duże z herbem Łódzia, srebro polskie – 36 sztuk
43. Imbryki srebrne niemieckie z monogramem I.B. – 2 sztuki
44. Dzbanek srebrny do śmietanki, niemiecki z monogramem I.B.
45. Dwa spodki srebrne niemieckie z monogramem I.B. – duży i mały
46. Cukiernica srebrna niemiecka z monogramem I.B.

OBRAZY

Obrazy dawnych mistrzów

47. Martwa natura z dzbankiem i mosiężnym lichtarzem, H. Heemskerck, 1652 (ML⁴)
48. Rzeź niewiniątek, kopia szkoły włoskiej wg G. Reniego (ML)
49. Martwa natura z zającem, szkoła holenderska (ML)

⁴ ML – oznaczenie wskazuje, że dzieło znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Lubelskiego.

50. Martwa natura z kaczorem, szkoła holenderska (ML)
51. Wizerunek starca, szkoła włoska (ML)
52. Martwa natura ze zwierzyną i owadami, szkoła holenderska (ML)
53. Martwa natura z kuropatkami, szkoła holenderska (ML)
54. Portret męski na blasze miedzianej, szkoła holenderska (ML)
- 55–56. Dwa małe portrety – postacie dworskie, malowane na drzewie przez Hansa Holbeina

Kopie obrazów dawnych mistrzów

57. Madonna z Dzieciątkiem, kopia z Murilla, z podpisem Postempski 1853 Romae (ML)
58. Madonna z Dzieciątkiem, kopia Murilla, z podpisem Louis Pisani (ML)

Portrety postaci historycznych

59. Portret Łukasza Opalińskiego z Bnina (ML)
60. Portret prymasa Michała Jerzego Poniatowskiego (zgodnie z tradycją rodzinną jest to portret pędzla M. Baciarellego) (ML)
61. Portret króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, kopia albo replika Bacciarellego (zgodnie z tradycją rodzinną jest to portret pędzla M. Baciarellego) (ML)
62. Portret królewicza Władysława Zygmunta, kopia z XIX w.
63. Portret hetmana Stefana Czarnieckiego, kopia z XIX w. (zgodnie z tradycją rodzinną jest to portret pędzla M. Baciarellego) (ML)
64. Portret Stefana Batorego, XIX-wieczna kopia obrazu Marcina Kobera (zgodnie z tradycją rodzinną jest to portret pędzla M. Baciarellego) (ML)

Obrazy artystów polskich przełomu XIX i XX wieku

65. Pejzaż zimowy z rzeką, M. G. Wywiórski, 1913 r. (ML)
66. „Z Karpat”, hucul z upolowanym jeleniem na tle krajobrazu górskiego, M. G. Wywiórski, 1915 (ML)
67. Pejzaż zimowy z niedźwiedziem, M. G. Wywiórski, 1916 (ML)
- 68–72. Cykl pięciu obrazów przedstawiających las i łąki, autorstwa Michała Wywiórskiego
73. Pejzaż (zgodnie z tradycją rodzinną autorstwa Franciszka Kostrzewskiego)
74. Koń siwy arab na pustyni, Wojciech Kossak
75. Obraz z Zopott, Wojciech Kossak (ML)

Inne

76. Płyta spiżowa – postać biskupa Andrzeja z Bnina Bnińskiego, XVI w.
77. Tratwa Meduzy, kopia wg Gericault (ML)

Portrety rodzinne

- 78. Portret Emilii hr. Bnińskiej, G. Rychter, 1862 (ML)
- 79. Portret Ireny z Ponińskich Bnińskiej, Szańkowski, 1916 r.
- 80. Portret Bolesława Bnińskiego, Kazimierz Pochwalski
- 81. Obraz „parforsy w Pawłowicach u Mielżyńskich” (sportretowani: Katarzyna Bnińska, Bolesław Bniński, Max Mielżyński), Wojciech Kossak

Spis obrazów zbioru miłosławskiego, sporządzony przez Seweryna Mielżyńskiego w 1870 r.⁵

SZKOŁA WŁOSKA

Rzymska

1. Gentile da Fabriano, „Przedstawienie w świątyni”
2. Vivizario, „Ułamek fresku w wielkich rozmiarach na około którego małe figury świętych z tych ta Madonna”
3. Peruzzi Baltassare, „Herkules wypędza muzę handlu z Parnasu”
4. Torelli Cesare, „Sta Familia”
5. Cambiaso Lucca (il Luchetto), „Pastuszkowie w Betleem”
6. Lucatilli Andrea, „Krajobraz”
7. Berretini Pietro di Cortona, „Męczeństwo Sgo Szczepana”
8. Berretini Pietro di Cortona, „Nawrócenie Sgo Pawła”
9. Maratti Carlo, „Madonna z Chrystusem i dwa anioły”
10. Maratti Carlo, „Madonna z Chrystusem i dwa anioły”
11. Maratti Carlo, „Kopia jednego obrazu z łóz watykańskich”
12. Pannini Paolo (il Cavaliere Giovanni) „Chrystus i Samarytanka”

Bolońska

13. Caracci Anibale, „Złożenie do grobu”
14. Caracci Anibale, „Sta Rosalia (ze szkoły)”
15. Caracci Anibale, „Madonna (ze szkoły)”
16. Caracci Lodovico, „Chrystus w Ogrójcu”
17. Caracci Agostino, „Sty Franciszek”
18. Zampieri Domenico (il Domenichino), „Herkules u Omphali”
19. Guido Reni, „Sta Katarzyna”
20. Guido Reni, „Głowa Chrystusa ukrzyżowanego (kopia)”

⁵ Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. MNPA – 1414/49. Spis został sporządzony ręcznie, liczy 145 stron. Obrazy są uszeregowane według numerów na ramie. Schemat opisu każdego obrazu: malarz, lata jego życia, krótka notka biograficzna o artyście, tytuł obrazu, wymiary obrazu.

21. Barbieri Giovanni Francesco Guercino, „Zabicie niewiniątek”
22. Mola Francesco, „Spoczynek w Egipcie”
23. Vannuchi Andrea (del Sarto), „Sta familia Rafaela (oryginał w Monachium)”
24. Vannuchi Andrea (del Sarto), „Madonna (szkoły)”
- 24bis. Vannuchi Andrea (del Sarto), „Charitas”, kopia Kaplińskiego
25. Garbo Rafaele del il Rafaelino, „Madonna i anioły”
26. Pagani Francesco, „Marja Magdalena i Anioł”
27. Bonifazio (*ołówkiem*: zapewne B. Francesco), „Niesienie krzyża”
28. Cardi Lodovico (Cigoli), „Sty Franciszek”
29. Dolci Agnese, „Wieczera Pańska”

Wenecka

30. Bellini Gentile, „Chrystus przed udaniem się do Jeruzalem żegna kobiety i apostołów”
31. Palma Jacomo (il Vechio), „Madonna i Sty Jan i Sty Sebastian”
32. Pordeone Giovanni Antonio Licinio, „Zaślubienie St Katarzyny”
33. Palma Jakomo il Giovane, „Sta Katarzyna”
34. Dolabella Tomasso, „Lisowczyk”
35. Cagliari Carlo (Carletto), „Muzyka i literatura”
36. Cagliari Carlo (Carletto), „Malarstwo i nauki”
37. Vecelli Marco di Tiziano, „Popiersie Chrystusa”
38. Trevisani Angelo, „Życie Świętego Augustyna”
39. Amigoni Jacomo, „Ofiary greckie w świątyni”
40. Rizzi Marco, „Krajobraz”
41. Rizzi Marco, „Krajobraz”
- 41bis. Piazzetta Giovanni Battista, „Portret młodego człowieka w stroju orientálním”
42. Tiepolo Giovanni Domenico (Tiepolitto), „Rebecca i Eleazar”
43. Canaletti Antonio, „Widok wielkiego kanału w Palazzo Fornari przez Jacopo Marieschi”

Neapolitańska

44. Rosa Salvator, „Burza morska”
45. Giordano Lucca (fa presto), „Prozerpina przemienia Ascalapha w sowę”

Lombardska

46. Sacchi Pier Francesco (di Pavia), „Złożenie do grobu”
47. Cignani Carlo, „Trzej królowie”

NIEZNAJOMYCH MISTRZÓW

Pierwszych wieków po Chrystusie

- 48. „Chorzy przy grobie w świątyni Bizantyńskiej”
- 48bis. „Madonna Bizantyńska na tle złotem”
- 49. „Trzej Królowie”
- 50. „Anioł stojący na chmurze”
- 51. „Anioł stojący na chmurze”
- 52. „Popiersie Chrystusa”

Późniejszych

- 53. Ze szkoły Giorgione, „Studjum głowy”
- 54. Ze szkoły Coreggia, „Studium głowy anioła”
- 55. „św. Hieronim”
- 56. „Zasłubienie św. Katarzyny”
- 57. „Portret młodego człowieka”
- 58. „Dwa krajobrazy owalne”
- 59. Naśladowanie Salvador Rosy, „Krajobraz”
- 59bis. Le Spasimo (sur marbre ruinforme)⁶

SZKOŁA HISZPAŃSKA

- 60. Murillo Bartolomeo Esteban, „S. Franciszek w zachwyceniu”
- 61. Velasques de Silva don Diego, „Krajobraz”

Nieznajomych mistrzów hiszpańskich

- 62. „Portret mężczyzny”
- 63. „Ciało Chrystusa i Sty Franciszek”
- 64. „Wniebowzięcie NP. Maryi”

SZKOŁA FRANCUSKA

- 65. Clouet Francois, „Portret młodzieńca rodziny królewskiej”
- 66. Poussin Nicolas, „Panowanie Flory”

⁶ Dopisek innym pismem w Spisie z 1871 r.

67. Poussin Nicolas, „Pastuszkowie w Betlejem”
68. Duguet Gaspar, „Krajobraz okolic Rzymu nad Teverone”
69. Duguet Gaspar, „Widok Frascati”
70. Duguet Gaspar, „Krajobraz (szkoły)”
71. Mille Francois, „Krajobraz z kąpiącymi”
72. Stella Jaques, „Wizytacja z widokiem St Maria Maggiore”
73. Le Sueur Eustache, „Sty Bruno w modlitwie”
74. La Tour Maurice Quentin, „Portret JJ Rousseau”
75. Jouvenet Jean, „Zdjęcie z krzyża (kopia)”
76. Bourdon Sebastien, „Wskrzeszenie Łazarza”
77. Lancret Nicolas, „Menuet”
78. Courtois Jaques (il Cortese), „Bitwa”
79. Courtois Jaques (il Cortese), „Krajobraz o księżycu”
80. Coypel Antoine, „Śpiąca nimfa i satyr”
81. Lagrenée Louis Jean Francois, „La Charite”
82. Demarne Jean Louis, „Krajobraz”
83. Van Loo Charles Amadee Philippe, „Sofit Bogowie I sztuki”
84. Agasse, „Piesek”
85. Topfer Antoine, „Krajobraz stadium z natury”
86. Lugardon, „Les derniers moments d'un condamne”
87. Lugardon, „Portret Bernenki”

SZKOŁA FLAMANDZKA I HOLENDERSKA

88. Van Eyck Johan, „Portret mężczyzny”
89. Dameuz Lucas de Leyde, „Trzej królowie”
90. Meckenen Israel, „Zmartwychwstanie”
91. Gossaert Jean (Johan Mabuse/Jean de Maubenge), „Wskrzeszenie Łazarza”
92. Gossaert Jean (Johan Mabuse/Jean de Maubenge), „Chrzest nad Jordanem”
93. Mostaert Jan, „Dwa mnichy”
94. Breughel Peter Stry, „Bijatyka w karczmie między żołnierzami Los Rios i chłopami”
95. Breughel Jan (aksamitny) Van Balen Frederic, „Biesiada w ogrodzie krajobraz Jana Breughela a figury van Balena”
96. Rubens Peter Paul, „Diana i Calisto”
97. Van Dyck sir Antony, „Portret mężczyzny”
98. Scut Cornelius, „Zdjęcie z krzyża”
99. Terburg Gerard Ter Borch, „Portret mężczyzny”
100. Guilius Erasmus (der Altere), „Matka Boska” szkic
101. Segers Daniel, „Wieniec kwiatów, w środku Świętej Rodziny”
102. Van Goyen Johan, „Widok portu z targiem na ryby”
103. Van Goyen Johan, „Krajobraz”
104. Molyn Peter der altere, „Krajobraz z wiatrakami”
105. Brower Adrian, „Koncert chłopów holenderskich”
106. Teniers David (syn), „Natura martwa czyli jak Niemcy nazywają quod libet”

107. Van Troyen Rombout, „Lot i córki”
108. Van Kessel Nicolas, „Chłop idący”
109. Franc Franz stary, „Złożenie do grobu”
110. Franc Francis młodszy, „Jakub i synowie”
111. Stenwyck Heinrich młodszy, „Wnętrze kościoła Stgo Antoniego w Padwie”
112. Wynants Johan, „Krajobraz, skręt drogi z figurami A. v. Velde”
113. Cuyp Albert, „Dwa konie i trzy figury”
114. Ruysdael Jakob, „Krajobraz”
115. Ruysdael Salomon, „Krajobraz”
116. Van der Neer Arnold, „Widok morza przy księżycu”
117. Van Berghem Nicolas, „Krajobraz nad rzeką”
118. Van Berghem Nicolas, „Krajobraz z gorącym efektem”
119. Sibrechts Johan, „Bydło”
120. Sibrechts Johan, „Bydło”
121. Van Asch Peter, „Krajobraz z wiatrakami”
122. Klomp Albert, „Woły”
123. Van Artois Jaques, „Krajobraz z Rybakiem” (pewnie poprawiony przez Huismansa)
124. Brakenberg Aldert, „Tańce, pijatyka”
125. Van Ewerdingen Aldert, „Studjum skał”
126. Wouwerman Peter, „Konia siwy”
127. Van der Meer (Jonge), „Wyjście karawany o świcie”
128. Van der Bent Johan, „Krajobraz, wóz z zaprzęgiem”
129. Huysmans Cornelius (de Molines), „Krajobraz wejście do lasu i spadający strumień”
130. Van Bremden Daniel, „Krajobraz na przodku kozy”
131. Molenaer Nicolas Mins, „Koncert holenderskich chłopów”
132. Molenaer Klaas, „Krajobraz w zimie”
133. Mieris Franz (de junge Franz), „Kobieta z pieskiem”
134. Van Poel Egbert, „Pożar”
135. Glauber Johan, „Krajobraz”
136. Van Delen Dirk, „Pałac”
137. Coques Gonzales, „Portret księcia Cumberland”
138. Moucheron Frederic, „Krajobraz”
139. Schalken albo Scalken Godfried, „Dziewczyna stojąca przy zapalanej świecy”
140. Ruysbrack Peter, „Krajobraz”
141. Ruthard Karl, „Jelenie i łosie”
142. Michau Theodore, „Krajobraz”
143. Horemans Johan, „Szewc”
144. Antonissen Theodore, „Krajobraz”

Nieznanych mistrzów

145. W guście Memlinga i z jego czasu, szkoły Brugge, „Madonna”
146. „Wizytacja starej szkoły Holenderskiej”
147. „Bitwa kawalerii najpodobniejsza do tak nazwanych apres midi Teniersa”

- 148. „Portret, może młodego Rubensa”
- 149. „Umizgi Holenderskie”
- 149bis. „Krajobraz” (takie studium jest w galerii Brukselskiej nazwane de Conig)

SZKOŁA NIEMIECKA

- 150. „Madonna z chórem aniołów starej szkoły niemieckiej”
- 151. De Bruyn Bartolomeus, „Kobieta z książką”
- 152. Sunder Lukas (Cranach), „Hercules u Omphali”
- 153. Rottenhammer Johan, „Sty Dominik I trzy święte”
- 154. Elscheimer Adam, „Ucieczka do Egiptu w trojakim oświeceniu”
- 155. Dietrich Christian Wilhelm Ernst (Ditrici), „Król pustelnik”
- 155bis. Dietrich Christ, „Św. Franciszek”
- 156. Wagner Maria Dorothea (die Wagnerin), „Krajobraz”
- 157. Wagner Maria Dorothea (die Wagnerin), „Krajobraz”
- 158. Roos Philip (Rosa di Tivoli), „Studjum sześciu głów zwierząt”
- 159. Brand Joh Christ, „Widok portu”
- 160. Morgenstern zapewne Jan Fryderyk, „Wnętrze świątyni gotyckiej z ozdobami pogańskimi”
- 161. Morgenstern Karl, „Krajobraz z okolic Subiaco”

SZKOŁA ANGIELSKA

- 162. F. Danby, „Krajobraz z bydłem”
- 163. F. Danby, „Zakręt morza w Norwegii”
- 164. F. Danby, „Widok nad willą gdzie mieszkał Biron nad Genewskim jeziorem”, szkic

SZKOŁA POLSKA

- 165. Stroebel Barłomiej, „Męczeństwo Św. Szczepana z portretem Władysława IV jako prokonsula”
- 166. Bacciarelli Marceli, „[...] – słowo nieczytelne – przyp. aut.] przed sułtanem i sułtanką”
- 167. Bacciarelli Marceli, „Stanisław August z popiersiem Piusa VI”
- 168. Bacciarelli Marceli, „Stanisław August w zbroi i płaszczu koronacyjnym”
- 169. Bacciarelli Marceli, „Michał książę Poniatowski prymas brak króla”
- 170. Bacciarelli Marceli, „Kazimierz Poniatowski”
- 171. Bacciarelli Marceli, „Stanisław Poniatowski”
- 172. Bacciarelli Marceli, „Ludwika Zamoyska”
- 173. Bacciarelli Marceli, „Izabella Branicka”
- 174. Bacciarelli Marceli, „Urszula Mnischowa z Zamoyskich”

175. Bacciarelli Marceli, „Konstancja Tyszkiewiczowa”
176. Bacciarelli Marceli, „Mokronowski”
177. Smuglewicz Franciszek, „Przysięga Kościuszki w Krakowie”
178. Lampi Jan Batista, „Księżna Ogińska z Lassockich”
179. Grassi Józef, „Józef ks. Poniatowski”
180. Orłowski Aleksander, „Obóz pod Szczekocinami”
181. Brodowski Antoni, „Józef Sułkowski”
182. Ubielowski Aleksander, „Bachanalia”
183. Molinary Aleksander, „Bitwa pod Chocimiem”
184. Brand, malarz żyjący, „Powrót z targu”
185. Piotrowski, malarz żyjący, „Wernyhora”
186. Gryglewski, malarz żyjący, „Wnętrze kościoła NMP. w Krakowie z ołtarzem Stwosza”
187. Zalewski Marcin, „Refektarz cystersów”
188. Zalewski Marcin, „Zakrystia Dominikanów w Krakowie”
189. Zalewski Marcin, „Wnętrze kościoła św. Jana z grobem Małachowskiego”
190. Zalewski Marcin, „Pokój Jana III w Wilanowie”
191. Zalewski Marcin, „Wnętrze kościoła Wizytek z nabożeństwem akademickim”
192. Mielżyński, malarz żyjący, „Krajobraz Val d’Annio”
- 192bis. Mielżyński, „Vue du Pont du Gard”⁷
193. Postempski, malarz żyjący, „Śmierć księcia Zaboklickiego w Kufsteinie”
194. Panna Zeltner, „Kościuszkowski na łożu śmierci”

⁷ Obraz dopisany w Spisie z 1871 r.

Tablice genealogiczne rodów: Działyńskich, Czartoryskich, Bnińskich, Mielżyńskich, Raczyńskich

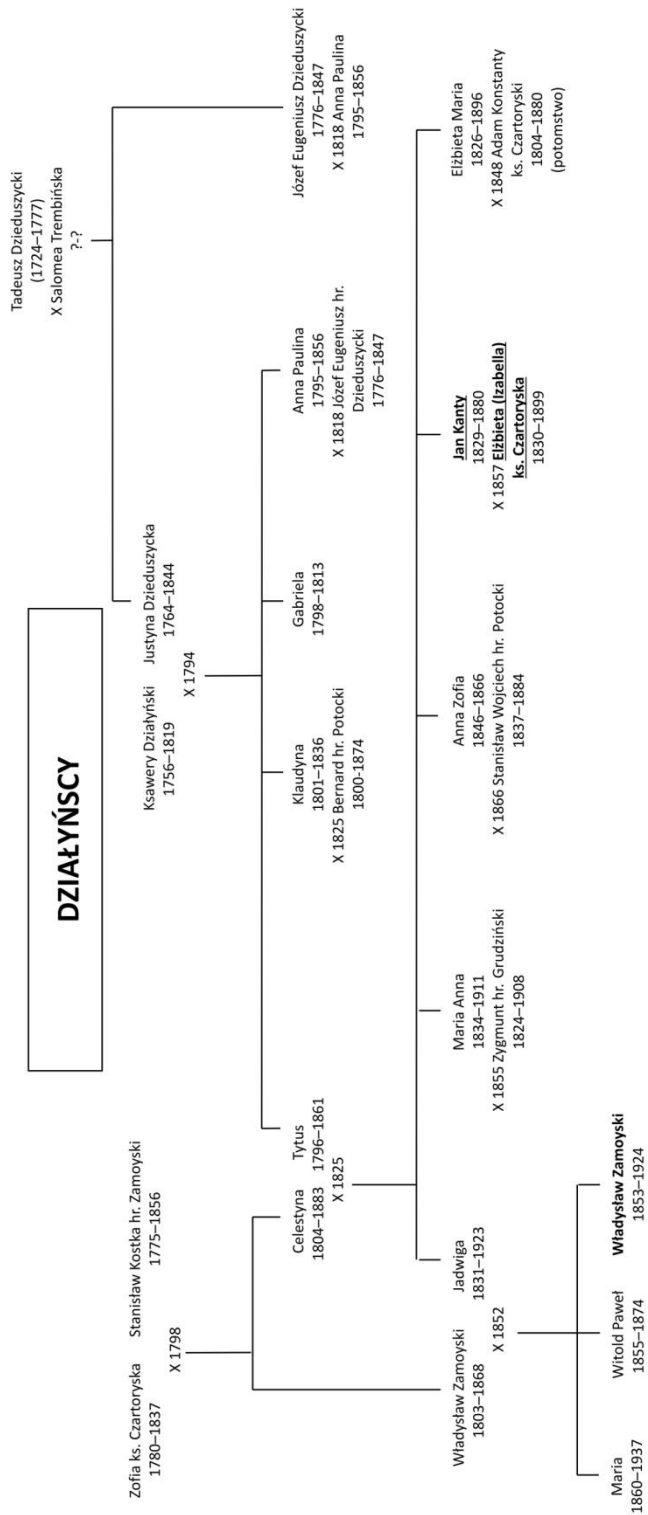
Tablica genealogiczna rodu Działyńskich opracowana na podstawie: R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 263.

Tablica genealogiczna rodu Czartoryskich opracowana na podstawie drzewa genealogicznego przygotowanego przez Janusza Pezdę i zamieszczonego w: R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 422.

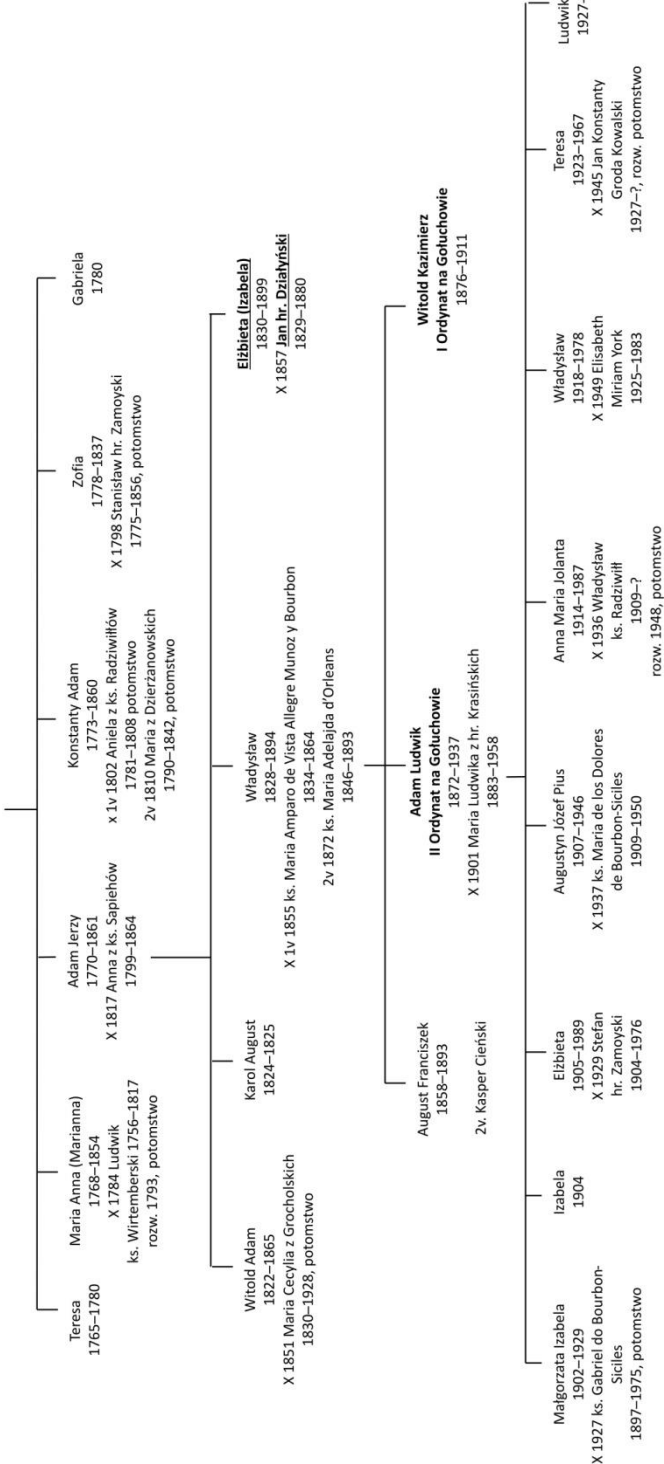
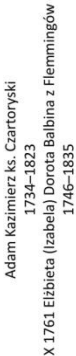
Tablica genealogiczna rodu Bnińskich opracowana na podstawie: T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej, rocznik pierwszy*, Poznań, 1879; A. Boniecki, *Herbarz polski*, część I. *Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, t. 1, Warszawa 1899.

Tablica genealogiczna rodu Mielżyńskich opracowana na podstawie: A. Kwilecki, *Wielkopolskie rody ziemiańskie*, Poznań 2010, s. 49.

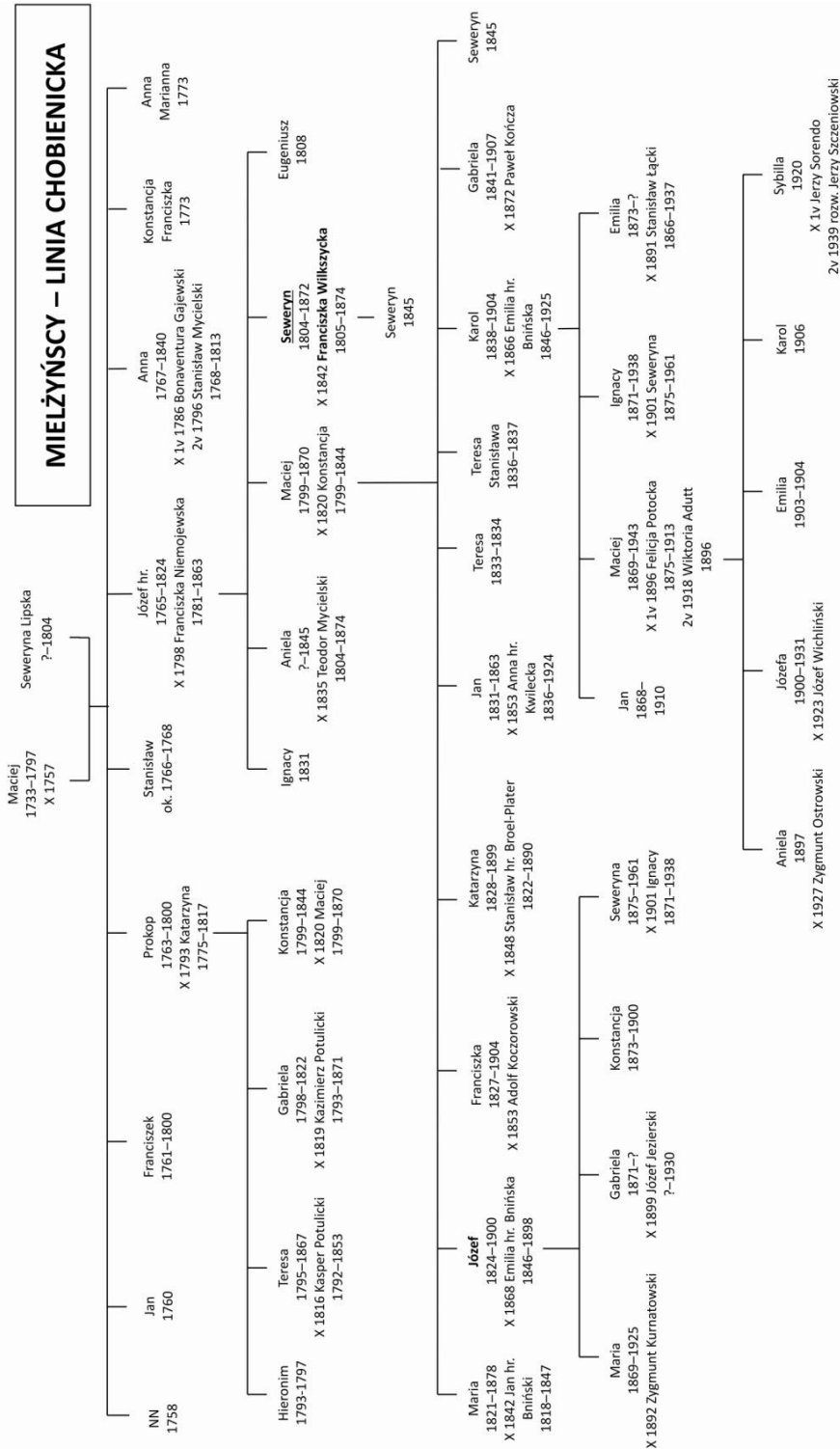
Tablica genealogiczna rodu Raczyńskich na podstawie: E. B. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Kraków 2003 [załączona tablica].



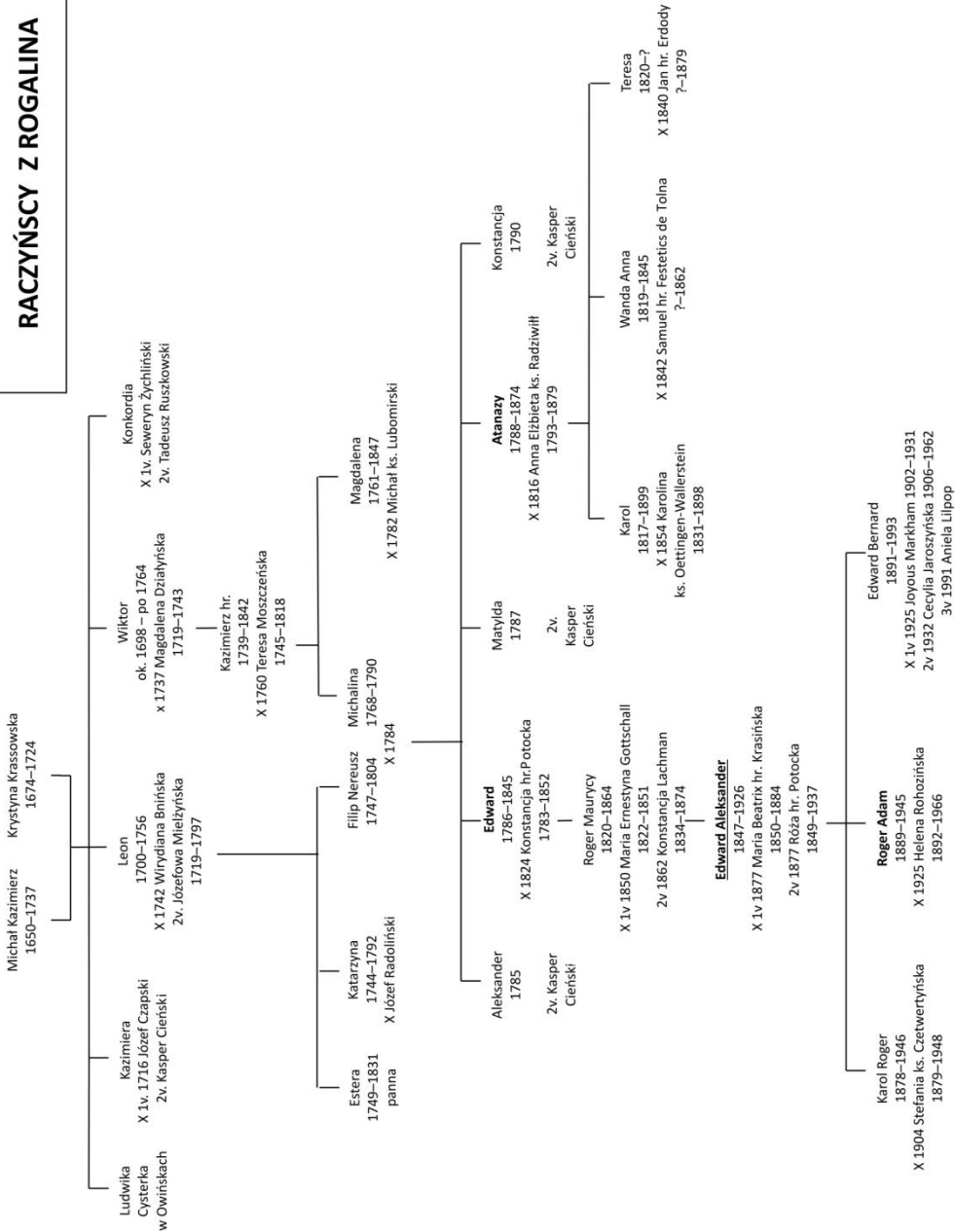
CZARTORYSCY
LINIA PUŁAWSKO-SIENIAWSKA



MIELŻYŃSCY – LINIA CHOBENICKA



RACZYŃSCY Z ROGAŁINA



Wykaz skrótów

AMNP	–	Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu
AP	–	Archiwum Państwowe
BCz	–	Biblioteka XX. Czartoryskich w Krakowie
BHS	–	Biuletyn Historii Sztuki
BJ	–	Biblioteka Jagiellońska
BK	–	Biblioteka Kórnicka
BN	–	Biblioteka Narodowa w Warszawie
BPP	–	Biblioteka Polska w Paryżu
BRacz	–	Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu
GBA	–	La Gazette des Beaux Arts
INHA	–	Institut National de l'Histoire de l'Art w Paryżu
JHC	–	Journal of the History of Collections
KMP	–	Kronika Miasta Poznania
PBK	–	Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej
PSB	–	Polski Słownik Biograficzny
RHS	–	Rocznik Historii Sztuki
UAM	–	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
UMK	–	Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu
ZNiO	–	Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

Bibliografia

A. Archiwalia

- Archiwum Muzeum Lubelskiego w Lublinie: protokół zdawczo-odbiorczy z 14 listopada 1944 r., pismo ML nr Sek. I-10/96, pismo MO w Lublinie z 19 IV 1945 r. do Prokuratora Sądu Okręgowego w Lublinie.
- Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu: 1414/49, 1414/50, 1414/51, 2547, 2790–2798, 2800, 2805–2807, 2809.
- Archiwum Państwowe w Bydgoszczy: Zespół Archiwum Bnińskich z Samostrzela: 822/83, 822/84, 822/112, 822/114.
- Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział I Kraków–Wawel:
Zespół Archiwum Tarnowskich z Dzikowa: ADzT 511, ADzT 535, ADzT 1134, ADzT 1187.
Zespół Archiwum Potockich z Krzeszowic: AKPot 549, AKPot 573, AKPot 583, AKPot 610, AKPot 3410–19, AKPot 3410–43.
- Archiwum Państwowe w Poznaniu:
Zespół Dokumenty i akta osób i rodzin: 157/1, 157/2, Zespół Majątek Pawłowice: 1052, Zespół Majątek Rogalin: 25, 27, 32, 53, 90, 111, Zespół Majątek Krucz-Goraj: 1146, 1164, 1193, 1238, 1240, 1242, 1257, 1268, 1270, 1274, 1275, 1277.
- Biblioteka Jagiellońska: 6004/III (t. 2), 6484 IV (t. 25), 6498 IV, 6521 IV, 6829 II, 7682 IV, 7708 I, 7723 III, 7728/III, 8502, 8503 I, 8504 I, 8697, 8699 III (t. 1), 9015 III, 10057 IV (t. 12), Przyb. 211/05.
- Biblioteka Kórnicka: BK 03367, BK 03368, BK 07285, BK 07327, BK 07327/1, BK 07317, BK 07339, BK 07340, BK 07341, BK 07442, BK 07449, BK 07469, BK 07471, BK 07472, BK 07669, BK 07783, BK 07307, BK 07330, BK 07338, BK 07339, BK 07341, BK 07356, BK 07442, BK 07469, BK 07471, BK 07472, BK 07601, BK 07661, BK 11272, BK 11272/3.
- Biblioteka Narodowa w Warszawie: 2770, 2785/1, 7092, 8499, IV.9818/1, III.9854, 10267 t. 4 III, 10270 t. 7 III, akc. 016796 t. 1–2.
- Biblioteka PAN w Krakowie: 1976, 1992, 2027, 2028 t. IV, 2029, 2054, 2210 t. 9, 2217, 4526, 7966 t. 2, 8149.
- Biblioteka Polska w Paryżu: BPP 458, BPP 478, BPP 487, BPP 511, BPP 602, BPP 631/2, BPP 631/5, BPP 632/5, BPP 764, BPP 766, BPP 767, BPP 780, BPP 794, BPP 821, BPP 823, BPP 834–840, BPP 842, BPP 844–850, BPP 853, BPP 916, BPP 922, BPP 931–950, BPP 956, BPP 958–959, BPP 963–965, BPP 967, BPP 976, BPP 980, BPP 995–998, BPP 1001, BPP 1091–1093, BPP 1505–1507, BPP 1518, BPP 1569, BPP 1572, BPP 1590, BPP 1602, BPP 1676 t. III, BPP 1729, BPP 1745, BPP 1758, BPP 1874, MAM 490,

MAM 955, MAM 1018, MAM 1035, MAM 1074, MAM 1079, MAM 1109, akc. 2348, akc. 2353, akc. 2485, akc. 2491, akc. 2496, akc. 2499, akc. 2609, tymcz. 17/16, tymcz., 17/18, tymcz. 60.

Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu: 1202, 1411–1414, 1416–1420, 1425, 1896, 1896/2.

Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu: 1816, 2382, 2428, 2667, 2668, 2710, 2918, 2919, 2920, 4054, 4137, 4138, 4174.

Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu: 2938, 3168, 3288–3289, 3297, 3298, 3830/19, 3874/6.

Biblioteka XX. Czarotoryskich w Krakowie: 6653 IV t. 1, 6667 IV, 6795 I, 6796, 6798, 6800–6802, 6879 IV, 7200, 7395 IV, 7400 II–7406 II, 7410 II–7412 II, 7450 II, 7451 III, 7452 III, 7453 II, 7477 IV, 7479 t. 1–7, 7483 II, 7484 III, 7489 III, 7490 III, 7491 III, 7492 III, 7493 II, 7494 II

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu: 4397/I, 6790/III, 12077/II, 12221/III, 12532/II, 12658/II, 12823/III, 13836/I, 15749 III, 15753/II, 15758/II, 15790/I, 15791/II, 15793/II, 15981/I, 15988/II, 15989/II, 15996/I, 16024/I, 16027/I.

B. Materiały niepublikowane

- JANKOWSKI Jan Nepomucen, [b. d.]: *Aperçu historique de la conduite des princes Czartoryski dans les affaires de Pologne*, rękopis w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, akc. 2713, k. 17–26.
- KIŃSKA Aleksandra, 2002: *Działalność mecenasowska i kolekcjonerska Edwarda Aleksandra Raczyńskiego*, maszynopis, praca magisterska przygotowana pod kierunkiem prof. Krzysztofa Pomiana, Katedra Historii Sztuki i Kultury Wydziału Nauk Historycznych UMK, Toruń.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2007: *Intymność obrazu. Obraz intymności. Obrazy „Muzyka” i „Malarstwo” Lucien Simona*, maszynopis, praca magisterska przygotowana pod kierunkiem prof. dr. hab. T. J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań.
- KORECKA-SZULC Joanna, 2011: *Pałac Bnińskich w Samostrzelu koło Wyrzyska*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dra hab. Jana Skuratowicza, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań.
- MALINOWSKA Joanna, 2002: *Seweryn Mielżyński i jego galeria miłośławska*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Krzysztofa Pomiana, Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika, Wydział Nauk Historycznych, Katedra Sztuki i Kultury, Toruń.
- MIELŻYŃSKI Seweryn, 1871: *Catalogue des Tableaux de la Collection de Miłośław*, AMNP, sygn. 1414/50.
- MORAWSKI Edward, [b. d.], *Wspomnienia z lat wczesnej młodości*, maszynopis przechowywany w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu, akc. 3830/19.
- PERNAUD-LAMBERT Blanche, 2006: *Un siècle de restaurations à l'Hôtel Lambert (1843–1949)*, maszynopis pracy magisterskiej w Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu, napisanej pod kierunkiem prof. Alaina Mérot (Université de Paris IV – Sorbonne, Memoire de master II en Histoire de l'Art).
- PIECHOWIAK Ryszard, 1985: *Michał Gorstkin-Wywiórski 1861–1926. Wielkopolskie drogi życia i działalności artystycznej malarza w kontekście całokształtu jego twórczości*, maszynopis, Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Eugeniusza Iwanoyko, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań.
- PONTHUS Anne-Françoise, 2006: *Autour de la Société Nouvelle: un réseau artistique et amical à Paris au debut du vingtième siècle (1900–1914)*. Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de M. Philippe Dagen, Université Paris I Pantheon-Sorbonne.

- TOLÈDE Olivia, 2008: *Une secession française: La Société Nationale des Beaux-Arts (1889–1903)*, Thèse du doctorat, sous la direction en co-tutelle de Segolene Le Men et Pierre Vaisse, Université Paris X- Nanterre.
- ŻÓŁTOWSKA, z Kwileckich Maria, [b. d.]: *Pamiętniki Marii z Kwileckich Żółtowskiej ur. 1870 spisane z pamięci od 1941*, maszynopis, BK, sygn. 11259/1.
- ŻÓŁTOWSKA, z Puttkamerów Janina Adamowa, [b. d.]: *Najpierwsza zimowa kuracjuszka Zakopanego*, maszynopis w Bibliotece Narodowej, sygn. Akc. 016796.

C. Katalogi zbiorów i wystaw

- ARCHER Archibald, 1819: *The Trustees in the Temporary Elgin Room*, London.
- ARS UNA SPECIES MILLE 2007: *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, [katalog wystawy], red. Dorota Suchocka, Poznań.
- BÉNÉDITE Léonce, 1894: *Le Musée du Luxembourg*, Paris.
- BEYER Karol, 1859: *Album. Fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki, urządzonej przez c. k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa.
- BIRCH Samuel, 1851: *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, t. 1, London.
- BRISSE Léon, 1857: *Album de l'exposition universelle dédié à S. A. I. le prince Napoléon*, t. 1–3, Paris.
- CARIOU André, 2006: *Lucien Simon* [katalog wystawy] Quimper.
- CATALOGUE 1842: *Catalogue of the picture in the National Gallery*, London.
- CATALOGUE 1851: *Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures, belonging to the Earl of Ellesmere at Bridgewater House*, London.
- CATALOGUE 1869: *Catalogue des tableaux de la Nouvelle Pinacothèque Royale à Munich*, Munich.
- CATALOGUE 1870: *Catalogue of the Pictures in the New Royal Pinakothek at Munich*, Munich.
- CATALOGUE SDAF 1900: *Société des Artistes Français, Catalogue illustré du Salon de 1900*, Vingt-deuxième année, Paris.
- CATALOGUE SNBA 1899: *Société Nationale des Beaux-Arts, Catalogue illustré du Salon de 1899*, dixième année, Paris.
- COMBE Taylor, 1810: *Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum*, London.
- COMBE Taylor, 1812: *Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, London.
- DETTLOFF Szcześny, 1916: *Galerja Obrazów. Muzeum im. Mielżyńskich*, Poznań.
- DILLIS Georg von, 1838: *Verzeichniss der Gemalde in der königlichen Pinakothek in München*, München.
- ERZEPKI Bolesław, 1889: *Katalog Galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, Poznań.
- ET IN ARCADIA EGO 2001: *Et in Arcadia Ego. Muzeum księżnej Heleny Radziwiłłowej* [katalog wystawy w Muzeum w Nieborowie], Warszawa.
- EXPOSITION UNIVERSELLE 1867a: *Exposition Universelle de 1867 (album illustré)*, cz. 1, Paris, 1867.
- EXPOSITION UNIVERSELLE 1867b: *Exposition Universelle de 1867 (album illustré)*, cz. 2, Paris, 1867.

- FANTI Vincenzo, 1767: *Descrizione completa di tutto cio che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S. R. I. Principe Regnante della casa di Lichtenstein*, Vienna.
- FISCHER Joseph, 1812: *Catalog der Gemählde-Gallerie des durchlauchtigen Fürsten Esterházy von Galantha, zu Laxenburg bei Wien*, Wien.
- FROEHNER Wilhelm, 1869: *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre*, Paris.
- FROEHNER Wilhelm, 1886: *Collection H. Hoffmann, Catalogue des objets d'art antiques*, Paris.
- FROEHNER Wilhelm, 1899a: *Collections de Château de Gołuchów. Antiquités*, Paris.
- FROEHNER Wilhelm, 1899b: *Collections de Château de Gołuchów. Verres chrétiens à figures d'or*, Paris.
- FROEHNER Wilhelm, MOLINIER Émile, 1897: *Collections de Château de Gołuchów. L'Orfèvrerie*, Paris.
- GALLERIA DORIA 1823: Antonio Cavagna Sangiuliani di Gualdana, *Descrizione ragionata Della Galleria Doria*, Roma.
- GALLERIA DORIA 1902: *Galleria Doria Pamphilj*, Roma.
- GALLERIA ROGALIŃSKA EDWARDA RACZYŃSKIEGO 1997: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu], red. Agnieszka Ławniczakowa, Poznań.
- GRAND TOUR 2005: *Grand Tour: Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego* (katalog wystawy w Muzeum Pałacu w Wilanowie, 2005–2006), Warszawa.
- IL MUSEO 1782–1807: *Il Museo Pio-Clementino*, Rome.
- KATALOG 1838: *Katalog der Raczyńskich Bilder-Sammlung*, Berlin.
- KATALOG 1869: *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München*, 20 Juli–31 Oktober 1869, München.
- KATALOG GALERYI 1912: *Katalog Galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań.
- KATALOG PTPN 2008: *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. Dorota Suchocka, Poznań.
- KATALOG WYSTAWY 1859: *Katalog Wystawy Archeologicznej Krakowskiej*, odbitka z Kalendarza J. Wildta na rok 1859.
- KOLEKCJA WILANOWSKA 2005: *Kolekcja wilanowska* [katalog wystawy w Muzeum w Pałacu w Wilanowie], Warszawa.
- LABORDE Alexandre de, 1813: *Collection des vases grecs de M. le comte de Lamberg*, t. 1, Paris.
- LABORDE Alexandre de, 1824: *Collection des vases grecs de M. le comte de Lamberg*, t. 2, Paris.
- LABORDE Léon de, 1853: *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galleries du Musée du Louvre*, Paris.
- LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, 1792–1796: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes e France, de Hollande, et d'Allemagne: avec un texte explicatif pouvant servir à reconnaître leur genre et leur manière, et faire prononcer sur la merita et la valeur de leur production; des notes instructives sur plusieurs peintres dont aucun auteur n'avait jam ais parlé; et une table alphabétique des noms des maîtres, la plus complète et la plus étendue qui est parue à ce jour*, t. 1–3, Paris–Amsterdam.

- LE COMTE DE NIEUWERKERKE 2000: *Le Comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III* [katalog wystawy w Musée national du Château de Compiègne], red. Françoise Maison, Paris.
- LE LIVRE DES EXPOSITIONS 1983: *Le livre des expositions 1851–1989. Union Centrale des Arts Decoratifs*, [katalog wystawy] Paris.
- LENORMANT Charles, WITTE Jean de, 1844–1861: *Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des moeurs de l'Antiquité*, t. 1–4, Paris.
- LES ESTERHAZY 2011: *La Naissance du Musée. Les Esterházy. Princes collectionneurs*, red. Marc Restellini [katalog wystawy w paryskiej Pinakotece], Paris.
- MECHEL Christian von, 1783: *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien.
- MOLINIER Émile, 1896: *Musée national du Louvre. Département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes. Catalogue des ivoires*, Paris.
- MOLINIER Émile, 1903: *Collections de Château de Gołuchów. Objets d'Art du moyen âge et du Renaissance*, Paris.
- MOROZOV AND SHCHUKIN 1993: *Morozov and Shchukin – the Russian collectors. Monet to Picasso* [katalog wystawy w Museum Folkwang w Essen], Essen.
- MUXEL Jan Nepomuk, 1841: *Verzeichniss der Bildergallerie seiner Koenglichen Hoheit des Prinzen Eugen, Herzogs von Leuchtenberg in München*, München.
- NIBBY Antonio, 1832: *Monumenti scelti della Villa Borghese*, Roma.
- NOTICE 1811: *Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes. Exposés au Musée Napoléon, dans la Galerie d'Apollon. Notice des tableaux anciens, des trois écoles, mis dans le Salon d'Exposition de Peinture moderne*, Paris.
- NOTICE 1873: *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, Paris.
- PELLOQUET Théodore, 1856: *Guide dans les musées de peinture et de sculpture du Louvre et du Luxembourg*, Paris.
- PINIŃSKI 1993: *Malarstwo angielskie w zbiorach Wawelskich. Fundacja Leona Pinińskiego*, oprac. Joanna Winiewicz, Kazimiera Kuczman [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków.
- POCZET 1828: *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach* (z przedmową Izabelli ks. Czartoryskiej), Warszawa.
- PRZEWODNIK 1938: *Przewodnik Galerji obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie*, Rogalin.
- SMITH Arthur Hamilton, 1892–1900: *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum*, t. 1–2, London.
- SOANE John, 1910: *General Description of Sir John Soane's Museum*, Oxford.
- SOMMERARD Edmond du, 1847: *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance, exposés au musée*, Paris.
- SOMMERARD Edmond du, 1881: *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance, exposés au musée*, Paris.
- SOMMERARD Edmond du, 1883: *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance, exposés au musée*, Paris.
- SPIS WYSTAWY 1866: *Spis wystawy obrazów w pałacu Działyńskich na korzyść ubogich miejscowych w Poznaniu*, Poznań.
- SZTUKA KRĘGU SZTUKI 1995: *Sztuka kręgu sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków.
- THE LEUCHTENBERG GALLERY 1852: *The Leuchtenberg Gallery. A Collection of Pictures forming the celebrated Gallery of his Imperial Highness the Duke of Leuchtenberg at Munich*, London.

- VERZEICHNISS 1881: *Verzeichniss der Gemälde in der Neuen Königlischen Pinakothek zu München*, München.
- VICTORIA & ALBERT 2010: *Victoria & Albert. Art & Love*, red. Jonathan Marsden [katalog wystawy w Victoria and Albert Museum], London.
- VILLEFOSSE Antoine Heron, MICHON Étienne, 1896: *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris.
- VISCONTI Ennio Quirino, 1794: *Iscrizioni greche Triopee, ora Borghesiane, con versioni ed osservazioni*, Rome.
- VISCONTI Ennio Quirino, 1800: *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la Galerie des antiques du musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9*, Paris.
- VISCONTI Ennio Quirino, 1802: *Notice des dessins originaux du Musée central des Arts*, cz. 2, Paris.
- VISCONTI Ennio Quirino, 1811: *Supplément à la Notice des antiques du musée Napoléon, contenant l'indication des monuments exposés dans la Salle des Fleuves*, Paris.
- VISCONTI Ennio Quirino, 1817: *Description des antiques du Musée royal*, Paris.
- VISCONTI Ennio Quirino, LAMBERTI Luigi, 1796: *Sculpture del palazzo villa Borghese detta Pinciana*, t. 1–2, Rome.
- WAAGEN Gustav Friedrich, 1841: *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlischen Museums zu Berlin*, Berlin.
- WALPOLE Horace, 1758: *Aedes Walpolianae: or a Description of the Collection at Houghton-Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*, London.
- WITTE Jean de, 1836: *Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Le Chevalier E. Durand*, Paris.
- WITTE Jean de, 1837: *Description d'une collection de vases peints et bronzes antiques provenant des fouilles de l'Erturie*, Paris.
- WITTE Jean de, 1840: *Description de la collection de M. le vicomte Beugnot*, Paris.
- WITTE Jean de, 1862: *Notice sur les vases peints et à reliefs du Musée Napoléon III*, Paris.
- WITTE Jean de, 1886: *Description d'Antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, Paris.
- WYSTAWA STAROŻYTNOŚCI 1859: *Wystawa Starożytności w Krakowie w Pałacu XX. Lubomirskich*, litografie H. Waltera, Kraków.
- ZABYTKI XVII WIEKU 1884: *Zabytki XVII wieku. Wystawa Jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*, Kraków.

D. Artykuły w prasie z epoki

- ADAM Paul, 1896: *Les Salons de 1896 (deuxième article)*, GBA, nr 6, s. 6–35.
- [ANONIM], 1878: *Listy z wystawy paryskiej*, „Dziennik Poznański”, nr 147, z dnia 29 czerwca 1878 r., s. 3.
- [ANONIM], 1880a: „Goniec Wielkopolski”, nr 231 z 8 października 1880 r., s. 3.
- [ANONIM], 1880b: „Goniec Wielkopolski”, nr 235 z 13 października 1880 r., s. 1.
- BÉNÉDITE Léonce, 1898a: *Les Salons de 1898 (deuxième article)*, GBA, t. 19, z. 492, s. 441–462.
- BÉNÉDITE Léonce, 1898b: *Les Salons de 1898 (troisième article)*, GBA, t. 20, z. 493, s. 54–76.
- BÉNÉDITE Léonce, 1900a: *Les arts à L'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (premier article)*, GBA, t. 24, z. 519, s. 177–194.
- BÉNÉDITE Léonce, 1900b: *Les arts à L'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (deuxième article)*, GBA, t. 24, z. 521, s. 483–504.

- BÉNÉDITE Léonce, 1900c: *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (troisième et dernier article)*, GBA, t. 24, z. 522, s. 577–592.
- BÉNÉDITE Léonce, 1904: *Charles Cottet*, „Art et Décoration”, t. 15, nr 1, s. 101–116.
- BESNARD Albert, 1897: *Le Salon de 1897. Société Nationale des Beaux-Arts*, GBA, t. 17, z. 479, s. 373–376.
- BNIŃSKI Ignacy, 1880: *List przysłany do redakcji, bez tytułu*, „Kurier Poznański”, nr 234 z 12 października 1880 r., s. 3.
- DESJARDINS Paul, 1899a: *Les Salons de 1899*, GBA, t. 21, z. 504, s. 441–458.
- DESJARDINS Paul, 1899b: *Les Salons de 1899 (troisième article)*, GBA, t. 22, z. 505, s. 37–56.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885a: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 88 z dnia 18.04.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885b: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 90 z dnia 21.04.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885c: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 93 z dnia 24.04.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885d: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 96 z dnia 28.04.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885e: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 99 z dnia 01.05.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885f: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 117 z dnia 24.05.1885, s. 1.
- FELDMANOWSKI Hieronim, 1885g: *Wystawa obrazów w pałacu Działyńskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański”, nr 125 z dnia 04.06.1885, s. 1.
- GĄSIOROWSKI Wacław, 1913a: *Arystokracja polska w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. 38, s. 744–745.
- GĄSIOROWSKI Wacław, 1913b: *Arystokracja polska w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. 39, s. 766.
- GÓRSKI Konstanty M., 1901a: *Wędrówka po salach nowego gmachu Tow. Sztuk Pięknych*, „Czas”, z 11 maja 1901, nr 108, s. 2.
- GÓRSKI Konstanty M., 1901b: *Wędrówka po salach nowego gmachu Tow. Sztuk Pięknych*, „Czas”, z 13 maja 1901, nr 109, s. 2.
- MALESZEWSKI Tytus, 1866a: *Galerya Miłostawska Seweryna Mielżyńskiego*, „Dziennik Poznański”, 1866, nr 181, z dnia 11 sierpnia 1866, s. 1.
- MALESZEWSKI Tytus, 1866b: *Galerya Miłostawska Seweryna Mielżyńskiego*, „Dziennik Poznański”, 1866, nr 182, z dnia 12 sierpnia 1866, s. 1.
- MARX Roger, 1895a: *Les Salons de 1895 (deuxième article)*, GBA, t. 13, z. 6, s. 441–456.
- MARX Roger, 1895b: *Les Salons de 1895 (troisième article)*, GBA, t. 14, z. 1, s. 15–32.
- MAUCLAIR Camille, 1901a: *Formation de l'école française: les peintres d'intimité*, „Revue des Revues”, 1er janvier 1901, s. 24–35.
- MAUCLAIR Camille, 1901b: *Formation de l'école française: les peintres d'intimité*, „Revue des Revues”, 15 janvier 1901 s. 159–170.
- MICHEL André, 1900a: *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'exposition centennale. La peinture française (cinquième et dernier article)*, GBA, t. 10, z. 521, s. 463–482.
- MICHEL André, 1900b: *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture française*, GBA, t. 12, z. 522, s. 527–536.
- M. M. [Michał Mniszech], 1775: *Mysli względem założenia Musaeum Polonicum*, „Zabawy przyjemne i pożyteczne”, t. 11, cz. 2, s. 211–226.

- ORAŃSKA Józefa, 1934: *Seweryn Mielżyński jako artysta malarz (1804–1872) z okazji wystawy jego prac w galerji im. Mielżyńskich*, „Dziennik Poznański”, nr 16, z 20 stycznia 1934 r., s. 2.
- PINIŃSKI Leon, 1926a: *Obrazy szkoły angielskiej w polskim posiadaniu (z kolekcji Leona hr. Pinińskiego we Lwowie z tekstem wyjaśniającym danym przez właściciela zbioru)*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 5, s. 81–84.
- PINIŃSKI, Leon, 1926b: *Obrazy szkoły angielskiej w polskim posiadaniu (z kolekcji Leona hr. Pinińskiego we Lwowie z tekstem wyjaśniającym danym przez właściciela zbioru)*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 6, s. 97–99.
- W. M., 1845: *O wystawie obrazów w Poznaniu*, „Przyjaciel Ludu”, nr 45, z 10 maja 1845 r., s. 357–358.

E. Źródła internetowe

- CHEVERNY, kolekcja hrabiów Hurault, [online] <www.chateau-cheverny.fr> [dostęp: 15.08.2016].
- FUNDACJA QUERINI STAMPALIA, [online] <www.querinistampalia.it/> [dostęp: 15.08.2016].
- KOLEKCJA DORIA-PAMHILLJ, [online] <www.dopart.it/roma/en/> [dostęp: 15.08.2016].
- KOLEKCJA HRABIÓW DE BLACAS, [online] <www.chateaudusse.fr/index.html> [dostęp: 15.08.2016].
- KOSTENEVICH Albert, SEMIONOVA Natalia, autorzy strony poświęconej kolekcjom Szczukina i Morozowa, [online] <www.morozov-shchukin.com> [dostęp: 14.08.2016].
- MUZEUM BAGATTI-VALSECCHI w Mediolanie, [online] <www.museobagattivalsecchi.org/english/index.htm> [dostęp: 15.08.2016].
- THE TREASURE HOUSE OF ENGLAND, konsorcjum arystokratycznych siedzib w Wielkiej Brytanii, [online] <www.treasurehouses.co.uk> [dostęp: 15.08.2016].

F. Słowniki

- ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON 1872: *Allgemeines Künstler-Lexikon unter Mitwirkung der Namhaftesten Fachgelehrten des in- und Auslandes*, oprac. Julius Meyer, t. 1, Leipzig.
- ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENEN KÜNSTLER 1907–1950: *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Ulrich Thieme, Felix Becker, t. 1–37, Leipzig.
- DICTIONNAIRE CRITIQUE DES HISTORIENS DE L'ART 2009: *Dictionnaire critique des Historiens de L'art actifs en France de la Revolution à la Première Guerre Mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> [dostęp: 14.08.2016].
- DICTIONNAIRE DES HISTORIENS D'ART ALLEMANDS 2010: *Dictionnaire des Historiens d'art allemands 1750–1950*, red. Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Paris.
- DICTIONNAIRE DES VENTES 1911: *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe & XIXe siècles*, oprac. Hippolyte Mireur, t. 1–7, Paris.
- GUÉDY Theodore, 1882: *Nouveau dictionnaire des peintres anciens et contemporains*, oprac. Theodore Guédy, Paris.
- HANDBUCH 1905: *Des Grundbesitzes Im Deutschen Reiche*. T. 1, *Das Königreich Preussen*, z. 7, *Provinz Posen*, Berlin.

- NOWA ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA PWN 2004: *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 1, Warszawa.
- PSB: *Polski Słownik Biograficzny*, praca zbiorowa, t. 1, 6, 20, 29, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1938–1986.
- SIRET Adolphe, 1883: *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, t. 2, Bruxelles.
- SŁOWNIK GEOGRAFICZNY 1880: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 1, red. Bolesław Chlebowski, Warszawa.
- SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO PWN 2007: *Słownik Języka Polskiego PWN*, t. 1, Warszawa.

G. Almanachy

- ALMANACH DE GOTHA 1850–1920: *Almanach de Gotha, Annuaire généalogique, diplomatique et statistique*, t. 87–157, Gotha.
- DUNIN-BORKOWSKI Jerzy Seweryn, 1895: *Genealogie żyjących utytułowanych rodów polskich*, Lwów.
- DUNIN-BORKOWSKI Jerzy Seweryn, 1908: *Almanach błękitny. Genealogia żyjących rodów polskich*, t. 1, Lwów–Warszawa.
- KONARSKI Szymon, 1958: *Armorial de la noblesse titrée polonaise*, Paris.

H. Wykazy i spisy

- SPIS TPN 1895: *Spis członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu od zawiazania Towarzystwa w 1857 r. po dzień 30 czerwca 1895*, Poznań.
- STATISTICHES JAHRBUCH: *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich herausgegeben vom Kaiserlichen Statistischen Amt*, Berlin, 1870–1911.
- WYKAZ 1872: *Wykaz alfabetyczny wszystkich posiadłości ziemskich w Wielkim Księstwie Poznańskim / Adressbuch des Grundbesitzes im Grossherzogthum Posen dem Areal nach von 500 Morgen aufwärts*, Berlin.

I. Opracowania

- ADAMCZYK Kazimierz, 2000: *Jadwiga z Działyńskich Zamoyska i Władysław Zamoyski – wzajemne relacje*, w: *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XIX wieku*, red. Krzysztof Jakubiak, Bydgoszcz, s. 91–98.
- ADAMS Eric, 1973: *Francis Danby: Varieties of Poetic Landscape*, New Haven–London.
- AFTANAZY Roman, 1990: *Materiały do dziejów rezydencji*, t. 7a, *Dawne województwa ruskie: Ziemia Halicka i Lwowska*, Warszawa.
- AFTANAZY Roman, 1991: *Dzieje rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej*, t. 1, *Województwa mińskie, mścisławskie, połockie, witebskie*, Wrocław–Warszawa.
- AFTANAZY Roman, 1992: *Dzieje rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej*, t. 2, *Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*, Wrocław–Warszawa.
- AFTANAZY Roman, 1994: *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 5, *Województwo wołyńskie*, Wrocław–Warszawa.
- AJEWSKI Konrad, 1997: *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Kozłówka.
- AJEWSKI Konrad, 2004: *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie*, Warszawa.

- AJEWSKI Konrad, 2006: *Trzy ordynackie kolekcje artystyczne w Warszawie*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 193–217.
- ALCOUFFE Daniel, 1979: *Les collectionneurs*, w: *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc*, [katalog wystawy w Hôtel de Sully w Paryżu], red. Louis Grodecki, Paris, s. 92–94.
- ALEKSANDROWICZ Alina, 1998: *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin.
- ALEKSANDROWICZ Alina, 2011: *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku*, Puławy.
- ALEKSANDROWICZ Maria, 2008: *Fałat znany i nieznan, t. 2. Czasy krakowskie. Korespondencja z lat 1895–1910*, Bielsko-Biała.
- ANDERSON Robert G. W., 2012: *British Museum London: Institutionalizing Enlightenment, w: The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 47–72.
- ANDIA Beatrice de, red., 2005: *Les expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris.
- ANTOINE Elisabeth, LE POGAM Pierre-Yves, 2010: *Edmond du Sommerard*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-edmond.html> [dostęp: 14.08.2016].
- ARIÈS Philippe, 1989: *Wstęp*, w: Maria Czapska, *Europa w rodzinie*, Warszawa, s. 5–17.
- ARNOUX Mathilde, 2009: *Léonce Bénédict (1859–1925)*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedict-leonce.html> [dostęp: 14.08.2016].
- ARQUIE-BRULEY Françoise, 1995: *Émeaux limousins et collections au debut du XIXe siècle*, w: *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagents*, red. Danielle Gaborit-Chopin, Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris, s. 19–38.
- BANN Stephen, 1984: *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge.
- BARANOWICZ Zofia, 1967: *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Andrzej Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków, s. 177–179.
- BARTHELEMY Anatole de, 1859: *De l'Aristocratie au XIXe siècle*, Paris.
- BARTILLAT Christian de, 1988: *Histoire de la Noblesse Française 1789–1989*, t. 1, *Les aristocrates. De la Revolution au Second Empire*, Paris.
- BARTILLAT Christian de, 1991: *Histoire de la Noblesse Française 1789–1989*, t. 2, *Les nobles. Du Second Empire à la fin du XXe siècle*, Paris.
- BASZKIEWICZ Jan, 1998: *Powszechna historia ustrojów państwowych*, Gdańsk.
- BÄTSCHMANN Oskar, 1997: *Ausstellungskunstler Kult und Karriere in modernen Kunstsystem*, Köln.
- BÄTSCHMANN Oskar, 2004: *Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte*, w: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie. Hans Holbeins Madonna im Städel* [katalog wystawy w Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 29 II–23 V 2004], Petersburg, s. 97–109.
- BAUDRILLARD Jean, 1968: *Le système des objets*, Paris.
- BĄBIAK Grzegorz, 2010: *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa.

- BĄTKIEWICZ Edyta, 2007: *Tytusa Działyńskiego relacje z synem w świetle korespondencji z lat 1850–1860*, PBK, z. 28, s. 63–98.
- BĄTKIEWICZ Edyta, 2011a: *Tytus Działyński (1796–1861). Polityk. Społecznik. Twórca kultury*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Sierpowskiego w Zakładzie Archiwistyki Instytutu Historii UAM, Poznań 2011, Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, [online] <<http://hdl.handle.net/10593/1063>> [dostęp: 27.07.2016].
- BĄTKIEWICZ Edyta, 2011b: *Ubóstwo bogatych. Kuchnia i salon Działyńskich w XIX wieku*, w: *Homo sum: humani nil a me alienum puto. Życie codzienne wczoraj i dziś*, red. Magdalena Moskalewicz, Aleksandra Paradowska, Poznań, s. 161–172.
- BEARD Mary, 2012: *Cambridge's 'Shrine of the Muses'. The Display of Classical Antiquities in the Fitzwilliam Museum, 1848–1898*, JHC, t. 24, s. 289–308.
- BECKETT John V., 1986: *The Aristocracy in England 1660–1914*, Oxford.
- BECKETT John V., 1988: *The Aristocratic Contribution to Economic Development in Nineteenth Century England*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle*, Milano–Rome, s. 281–296.
- BEDNARUK Waldemar, 2008: *Trybunał koronny. Szlachecki sąd najwyższy w latach 1578–1794*, Lublin.
- BEIERSDORF Zbigniew, 1988: *Pałac Pusłowskich w Krakowie. Studium z dziejów pałacu-muzeum*, „Rocznik Krakowski”, t. 14, s. 137–178.
- BEIERSDORF Zbigniew, 2003: *Rezydencje ziemiańskie Krakowa w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 18 maja 2002 roku*, Kraków, s. 75–138.
- BÉNÉDITE Léonce, 1894: *Le Musée du Luxembourg*, Paris.
- BÉNÉDITE Léonce, 1904: *L'Art et la couleur. Les maitres contemporaines*, Paris.
- BÉNÉDITE Léonce, 1909: *Histoire des Beaux-Arts 1800–1900: peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure, art décoratif en France et à l'étranger*, Paris.
- BENJAMIN Walter, 1975: *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań, s. 164–181.
- BENYSKIEWICZ Joachim, 1976: *Posłowie polscy w Berlinie w latach 1866–1890*, Zielona Góra.
- BERBELSKA Dorota, 1998: *Willa Herbsta w Łodzi – odtworzenie rezydencji przemysłowca z przełomu XIX/XX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 29, s. 157–170.
- BERBELSKA Dorota, KACPRZAK Dariusz, 1998: *Ze zbiorów Henryka Grohmana. Grafika i rzemiosło artystyczne*, [katalog wystawy], Łódź.
- BERNATOWICZ Tadeusz, 2011: *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697–1763)*, Warszawa.
- BĘCZKOWSKA Urszula, 2002: *Pałac sztuki. Siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków.
- BIAŁOŁOCKI Adam, oprac., 1995: *Absolwenci Gimnazjum i Liceum Świętej Marii Magdaleny w Poznaniu 1805–1950*, Poznań.
- BIAŁONOWSKA Magdalena, 2007: *Musée National du moyen âge w Paryżu w kontekście zainteresowań kulturą średniowiecza w drugiej połowie XVIII i w XIX wieku we Francji*, „Muzealnictwo”, t. 48, s. 235–250.
- BIAŁOSTOCKI Jan, WALICKI Michał, 1955: *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Warszawa.
- BIANCHI Olivia, 2003: *Hegel et la peinture*, Paris.

- BIEDERMANN Heike, 2001: *Die Sammlungen Adolf Rothermundt und Oscar Schmitz in Dresden*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 209–234.
- BIEŃKOWSKI Piotr, 1920: *O rzeźbach grecko-rzymskich na zamku XX. Czartoryskich w Gołuchowie*, „Zapiski Muzealne”, z. 4/5, s. 3–21.
- BIERNACKI Andrzej, 1987: *Fundacje – ich rola i znaczenie w XIX stuleciu*, w: *Życie naukowe w Polsce w drugiej połowie XIX wieku i w XX wieku. Organizacje i instytucje*, red. Bohdan Jaczewski, Wrocław, s. 134–146.
- BIERNACKI Andrzej, 2005: *Aleksander Przezdziecki. Życiorys uczonego i mecenasa*, Kraków.
- BIERNACZYK Jarosław, 2003: *Stefan Pawlicki*, w: *Alma Mater Ostroviensis. Księga Pamięci*, t. 10, *Nauczyciele i wychowankowie Gimnazjum Ostrowskiego w okresie zaborów 1845–1918/1919*, Ostrów Wielkopolski, s. 182–183.
- BITTNER-NOWAK Anna, 1997: *Wielkie i małe pieniądze. Bankowość w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, KMP, nr 2, s. 9–51.
- BLANKENSTEIN David, 2008: *Die Gemäldegalerie in Salzdahlum bei Braunschweig*, w: *Tem-pel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, red. Benedicte Savoy, Mainz am Rhein, 2008, s. 67–87.
- BODNIAK Stanisław, 1929: *Tytus Działyński*, PBK, z. 1, s. 13–48.
- BOGUĆKA Maria, 2008: *Kultura, naród, trwanie. Dzieje kultury polskiej od zarania do 1989 roku*, Warszawa.
- BOESTEN-STENGEL Albert, 2011: *Der Traum des Künstlers – Traum des Sammlers. Das Gemälde der Bruder Riepenhausen und die Anfänge von Athanasius Raczyński als Sammler und Mäzen*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 323–342.
- BOIME Albert, 1979: *Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, t. 28, s. 57–75.
- BOISSET Olivier, 2005: *Les antiques du comte James-Alexandre du Pourtalès-Gorgier*, w: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, red. Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal, Rennes, s. 187–206.
- BOŁDOK Sławomir, 2002: *Smak artystyczny Polaków w kontekście rynku sztuki*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset, Toruń, s. 297–306.
- BOŁDOK Sławomir, 2004: *Antykwarejaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa.
- BONIECKI Adam, 1899: *Herbarz polski. Część I. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, t. 1, Warszawa.
- BOROWIAK Stanisław, 2008: *Sprawa ordynacji rydzynskiej na tle walki o ziemię w Poznańskim na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań.
- BOS Agnès, 2015: *Émile Molinier. The „Incompatible” Roles of a Louvre Curator*, JHC, t. 27, z. 3, s. 309–321.
- BOSACKI Zenon, 2002: *Władysław Zamoyski (1853–1924). Fundator Kórnik i Zakopanego*, Kórnik.
- BÖTTIGER Peter, 1972: *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München.
- BOUILLON Jean-Paul, 1986: *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle*, „Romantisme”, nr 54, s. 89–113.
- BOURDIN Philippe, red., 2010: *Les noblesses françaises dans l'Europe de la Révolution*, Rennes.

- BRESC-BAUTIER Geneviève, 2009: *Laborde, Léon-Emmanuel-Simon-Joseph (vicomte, comte, puis marquis de)*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/laborde-leon-emmanuel-simon-joseph.html> [dostęp: 14.08.2016].
- BRESC-BAUTIER Geneviève, 2010: *Michel, André*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michel-andre.html> [dostęp: 14.09.16].
- BRÜHL Georg, 1991: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*, Leipzig.
- BRULHART Armand, 1989: *Les collections d'art à Genève de la Révolution à Waterloo (1789–1815)*, „Unsere Kunstdenkmäler / Nos Monuments d'art et d'histoire”, nr 3, s. 257–267.
- BRUSEWICZ Lech, ROSSET Tomasz F. de, 1998: *Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, t. 29, s. 89–116.
- BUCCHERI Alessandra, BURICCHI Susanna, 2007: *Galeria Borghese w Rzymie*, Warszawa.
- BUGAJ-TALAR Danuta, 2006: *Ordynacja Radziwiłłów w Przygodzicach (analiza historyczna)*, w: *Chopin w barwach jesieni, Antonin, 14–17 września 2006: XXV Międzynarodowy Festiwal*, red. Andrzej Lenarczyk, Antonin, s. 120–125.
- BUTTLAR Adrian von, SAVOY Benedicte, 2012: *Glyptotek and Alte Pinakothek, Munich: Museums as Public Monuments*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 305–329.
- BÜTTNER Frank, 1993: *Atanazy Raczyński. Apologeta sztuki swego czasu*, w: *Galeria hrabiego Atanazego Raczyńskiego. Malarstwo późnego romantyzmu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. Konstanty Kalinowski, Christoph Heilmann, Poznań, s. 13–14.
- BUYSENS Danielle, 1985: *Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève*, „Genava”, t. 33, s. 121–132.
- BUYSENS Danielle, 1997: *Quand les objets entrent au musée: un exemple genevois*, w: *L'Esprit des lieux. Le patrimoine et la Cité*, red. Daniel J. Grange, Dominique Poulot, Grenoble, s. 353–362.
- BUYSENS Danielle, 2000: *Jean-Léonard Lugardon (1801–1884) et la fabrique européenne des histoires nationales*, w: *Ingres et ses élèves. Actes du Colloque International*, Montauban, s. 27–36.
- BUYSENS Danielle, 2007: *Traces d'un marché de l'art à Genève au XVIII^e siècle: les petits annonces de la Feuille d'Avis*, w: *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, red. Brunno Schubiger, Paris, s. 341–353.
- BUYSENS Danielle, 2008: *La Question de l'art à Genève. Du cosmopolitisme des lumières au romantisme des nationalités*, Genève.
- BUYSENS Danielle, 2010: *Jean-Jacques Rigaud (1786–1854) historien romantique*, w: *Artistes à Genève de 1400 à nos jours*, red. Karine Tissot, Genève, s. XXXVII–XXXVIII.
- BUZEK Józef, 1909: *Historia polityki narodowościowej rządu pruskiego wobec Polaków*, Lwów.
- CABANNE Pierre, 1978: *Wielcy kolekcjonerzy*, tłum. Franciszek Buhl, Kraków.
- CALOV Gudrun, 1966: *Sammler und Sammlungen in Russland*, w: *Russlandbericht. Exkursion 1965*, Köln.

- CALOV Gudrun, 1969: *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Museumskunde, t. 38, Berlin.
- CALOV Gudrun, 1977: *Nationalbestimmte Museumsgründungen in Russland*, w: *Das Kunst – und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, red. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz, München, s. 43–48.
- CANNADINE DAVID, 1994: *Aspects of Aristocracy. Grandeur and Decline in Modern Britain*, New Haven–London.
- CANTILLO Giuseppe, 2008: *Hegel: die Kunst als „lebendiges Wissen“ in der Jenaer Philosophie des Geistes und in den Vorlesungen über die Ästhetik*, w: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, red. Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, s. 35–50.
- CARDOZA Anthony L., 1988: *The Enduring Power of Aristocracy: Ennoblement in Liberal Italy (1861–1914)*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 595–605.
- CARRIER David, 2006: *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham–London.
- CAUBET Annie, 2009: *Adrien de Longpérier*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/longperier-adrien-de.html> [dostęp: 14.08.2016].
- CELICHOWSKI Zygmunt, 1916: *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeźroczy*, Poznań.
- CHAMERA-NOWAK Agnieszka, 2011: *Baworovianum*, „Cenne, bezcenne, utracone”, nr 3, s. 34–35.
- CHANG Ting, 2005: *The Limits of the Gift. Alfred Chauchard's Donation to the Louvre*, JHC, nr 17, z. 2, s. 213–221.
- CHAUDONNERET Marie-Claude, 2005: *Collectionner l'art contemporain (1820–1840). L'exemple des banquiers*, w: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, red. Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal, Rennes, s. 273–282.
- CHENAL Vincent, 2007: *La collection de François Duval à Saint-Petersburg et à Geneve: quelques aspects de sa constitution*, w: *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, red. Benno Schubiger, Paris, s. 91–112.
- CHENAL Vincent, 2011: *De l'atelier au marché de l'art: collection d'œuvres et activités commerciales des artisans et des artistes aux XVIIIe et XIXe siècles*, w: *Histoire des collections à Genève du XVIe au XIXe siècle*, red. Vincent Chenal, Frédéric Hueber, Chene-Bourg, s. 119–172.
- CHOLEWIANKA-KRUSZYŃSKA Aldona, 1995: *Panny Czartoryskie*, Warszawa.
- CHYZANOWSKI Tadeusz, 1998: *Dwory-muzea w Galicji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 29, s. 23–50.
- CHUDZIO Hubert, 2008: *Polityk Hotelu Lambert. Generał Ludwik Bystrzynowski (1797–1878)*, Kraków.
- CHWALEWIK Edward, 1916: *Zbiory Polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, Warszawa.
- CHWALEWIK Edward, 1926: *Zbiory Polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, t. 1–2, Warszawa.

- CHYCZEWSKA Alina, 1979: *Kórnicki zbiór graficzny*, PBK, z. 15, s. 43–62.
- CICHA Dominika, 1982: *Seweryn Mielżyński i jego kolekcja*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań, s. 25–32.
- CILETTI Elena, 1997: *The Extinction and Survival of the Medici*, w: *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, red. Cynthia Lawrence, Pennsylvania, s. 227–237.
- CIULISOVÁ Ingrid, 2006: *Art Collecting of the Central-European Aristocracy in the Nineteenth Century. The Case of Count Palffy*, JHC, t. 18, z. 2, s. 201–209.
- CLARK Kenneth, 1995: *Ruins of Rococo: Strawberry Hill*, w: idem, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, London, s. 46–65.
- CLARKE Michael, PENNY Nicolas, 1982: *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight 1751–1824*, Manchester.
- COHEN Aaron J., 2002: *Making Modern Art Russian. Artists, Moscow Politics and the Tretyakov Gallery during the First World War*, JHC, t. 14, z. 2, s. 271–281.
- COLLENBERG-PLOTNIKOV Bernadette, 2008: *Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte als historischer Wissenschaft im Hegelianismus. Zu Hothos Vorlesung über die Ästhetik von 1833*, w: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, red. Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, s. 121–148.
- CONLIN Jonathan, 2006: *Butlers and Boardrooms: Alfred de Rothschild as Collector and Connoisseur*, [online] <www.rothschildarchive.org/materials/ar2006alfred.pdf> [dostęp: 14.08.2016]
- COLLINS Jeffrey, 2012: *Museo Pio-Clementino, Vatican City: Ideology and Aesthetics in the Age of the Grand Tour*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 113–145.
- COPPINI Romolo Paolo, 1988: *Aristocrazia e finanza in Toscana nel XIX secolo*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 297–332.
- CORTJAENS Wolfgang, 2008: *Modellandschaft Rhein-Maas? Topographische und kulturpolitische Ordnungskriterien in der preussischen Kunstgeschichte des Vormarx: Karl Schnaase, Franz Kugler und Franz Mertens und die Konstruktion nationaler und regionale „Schulen“*, w: *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region. Tension between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, red. Wolfgang Cortjaens, Jan De Maeyer, Tom Verschaffel, Leuven, s. 95–112.
- CRANE Susan A., 2000: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, London.
- CZAPLIŃSKI Władysław, GALOS Adam, KORTA Waław, 1990: *Historia Niemiec*, Wrocław–Warszawa.
- CZUBATY Jarosław, 2005: *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)*, Warszawa.
- DANIELEWICZ Iwona, 1999: *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Warszawa, s. 421–439.
- DAUMARD Adeline, 1988: *Noblesse et aristocratie en France au XIXe siècle*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 81–104.
- DEFER Pierre François, 1865: *Catalogue général des ventes publiques depuis 1737 jusqu'à nos jours*, t. 1, Paris.

- DEFER Pierre François, 1866: *Catalogue général des ventes publiques de tableaux et estampes depuis 1737 jusqu'à nos jours*, t. 2, Paris.
- DELUCHE Denise, 1981: *Le rôle de la noblesse française dans la naissance de l'archéologie aux XVIIIe et XIXe siècles*, w: *Noblesse française, noblesse hongroise XVIe–XIXe siècles*, red. Béla Köpeczi, Éva. H. Balázs, Budapest, s. 109–120.
- DEROSAS Renzo, 1988: *Dal patriziato alla nobiltà. Aspetti della crisi dell'aristocrazia veneziana nella prima metà dell'Ottocento*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 333–363.
- DIAZ-ANDREU Margarita, 2007: *A World History of Nineteenth-Century Archaeology*, Oxford.
- DIPPER Christof, 1988: *La noblesse allemande à l'époque de la bourgeoisie. Adaptation et continuité*, w: *Les noblesses européennes au XIX e siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 165–197.
- DISTEL Anne, 1989: *Les collectionneurs des impressionists. Amateurs et marchands*, Dudingén/Guin.
- DEUGAJCZYK Beata, MACHNIK Leszek, 2008: *Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje*, w: *Początki Muzeum Lubomirskich. Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego* [katalog wystawy], Wrocław, s. 33–52.
- DOBROWOLSKI Witold, 1972: *Poglądy Stanisława Kostki Potockiego na wazy greckie w świetle opinii współczesnych*, BHS, nr 34, s. 168–177.
- DOBROWOLSKI Witold, 2006a: *La collection de vases grecs de Stanisław Kostka Potocki et le Cabinet Etrusque au Palais de Wilanów*, w: *The Nineteenth-Century Process of „Musealisation” in Hungary and Europe*, red. Ernő Marosi, Gábor Klaniczay, Collegium Budapest Workshop Series no 17, s. 165–180.
- DOBROWOLSKI Witold, 2006b: *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego, Próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa.
- DOBRZYCKA Anna, 1976: *Atanazy Raczyński*, w: *Mysli o sztuce*, Warszawa, s. 235–252.
- DOBRZYCKA Anna, MICHAŁOWSKI Piotr M., 2004: *Galeria Atanazego hrabiego Raczyńskiego*, w: *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, red. Piotr M. Michałowski, Poznań, s. 7–35.
- DOERFFER Antoni, 1998: *Wspomnienia*, oprac. Anita Magowska, Poznań.
- DOLCZEWSKA Barbara, 1974: *Srebrny ołtarz z początku XVII w. ze zbiorów kórnickich*, „Studia Muzealne”, t. 10, s. 81–100.
- DOLCZEWSKA Barbara, 1976: *Ze studiów nad srebrnym ołtarzem kórnickim*, w: *O rzemiośle artystycznym w Polsce*, Warszawa, s. 87–112.
- DOLCZEWSKA Barbara, 1979: *Zabytkowe złotnictwo w zbiorach kórnickich*, PBK, z. 15, s. 25–41.
- DOLCZEWSKA Barbara, 2001: *Galeria portretów rodzinnych w Kórniku. Obrazy z XVII i XVIII wieku*, PBK, z. 25, s. 267–292.
- DOLCZEWSKA Barbara, 2003: *Galeria portretów rodzinnych w Kórniku. Obrazy z XIX i początku XX wieku*, PBK, z. 26, s. 113–136.
- DOLCZEWSKA Barbara, 2004a: *Muzealne nabytki Jana Działyńskiego dla Kórnika*, w: *Izabella i Jan Działyńscy. Mecenas kultury*, red. Barbara Wysocka, Gołuchów–Kórnik, s. 71–98.
- DOLCZEWSKA Barbara, 2004b: *Portrety rodu Działyńskich na zamku kórnickim od XVII do XX wieku*, w: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14–16 października 2004*, red. Krzysztof Kornacki, Kozłówka, s. 227–338.
- DOLCZEWSKA Barbara, 2009: *„Królewska” galeria obrazów Tytusa Działyńskiego*, PBK, z. 29, s. 249–266.

- DOLCZEWSKA Barbara, DOLCZEWSKI Zygmunt, 2003: „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, s. 86–93.
- DOLCZEWSKA Barbara, DOLCZEWSKI Zygmunt, 2007: *Historia zbiorów zamek w PBK*, z. 28, s. 184–215.
- DORRMANN Michael, 2001: „Unser bedeutendster und glücklichster Sammler von neuen Bilder”. *Die Entstehung und Präsentation der Sammlung Arnhold in Berlin*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 23–40.
- DROZDOWSKI Marian, 1999: *August Sułkowski (1729–1786) na polskiej scenie politycznej*, w: *Sułkowscy. Życie i dzieło. Materiały z sesji naukowej „Sułkowscy – życie i dzieło”*, red. Zdzisław Moliński, Rydzyna–Leszno, 1999, s. 67–76.
- DROŹDŹ-SZCZYBURA Magdalena, 1998: *Ordynacje rodowe w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wielkie posiadłości ziemskie i ich kształt prawno-organizacyjny w Polsce porzeczowej na przykładzie ordynacji łańcuckiej*, Kraków.
- DUMAS Ann, 1997: *Degas and his Collection*, w: *The Private Collection of Edgar Degas*, [katalog wystawy w The Metropolitan Museum of Art], New York, 1997, s. 3–74.
- DUMESNIL Jules, 1858: *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Paris.
- DURCZYKIEWICZ Leon, 1912: *Dwory polskie w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań.
- DWORZACZEK Włodzimierz, 2006: *Ksawery Działyński (1756–1819)*, oprac. Barbara Wysocka, Edyta Bątkiewicz, Kórnik.
- DZIAMSKI Seweryn, 1971: *Zarys świeckiej myśli filozoficznej w Poznaniu w XIX i XX wieku*, Poznań.
- EASTON Laird, 1996: *The Rise and Fall of the „Third Weimar”. Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelminian Germany, 1902–1906*, „Central European History”, t. 29, nr 4, s. 495–532.
- ELSIG Frédéric, 2005: *La Naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas (avant 1620) au Musée d’Art et d’Histoire de Genève*, Paris.
- ELSIG Frédéric, 2009: *L’Art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise XVIIe et XVIIIe siècles au Musée d’Art et d’Histoire de Genève*, Paris.
- ELSNER John, 1994: *A Collector’s Model of Desire: the House and Museum of Sir John Soane*, w: *The Cultures of Collecting*, red. John Elsner, Robert Cardinal, Cambridge, s. 155–176.
- EMERY Elizabeth, MOROWITZ Laura, 2003: *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Hants.
- EMERY Elizabeth, MOROWITZ Laura, 2004: *From the Living Room to the Museum and Back Again. The Collection and Display of Medieval Art in the Fin de Siècle*, JHC, t. 16, z. 2, s. 285–309.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain, 1977: *Le Musée des Monuments Français et les origines du Musée de Cluny*, w: *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, red. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz, München, s. 49–58.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain, 1979: *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français*, w: *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc*, [katalog wystawy w Hôtel de Sully w Paryżu], red. Louis Grodecki, Paris, s. 75–84.
- EUDEL Paul, 1882: *Hôtel Drouot en 1881*, t. 1, Paris.
- EUDEL Paul, 1883: *Hôtel Drouot en 1882*, t. 2, Paris.
- EUDEL Paul, 1884: *L’Hôtel Drouot et la curiosité en 1883*, t. 3, Paris.
- EUDEL Paul, 1885: *Collections et collectionneurs*, Paris.

- EVANS Robert J. W., 2007: *The Nobility of Hungary in the Eighteenth Century*, w: *The European Nobilities in the Seventeenth Centuries, Volume II: Northern, Central and Eastern Europe*, red. Hamish M. Scott, New York, s. 249–265.
- FELIKS Anna, 2000: *Kolekcja obrazów włoskich Karola Lanckorońskiego*, RHS, t. 25, s. 200–282.
- FELLENBERG Valentine von, LANGER Laurent, 2007: *La formation des artistes suisses à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1793 à 1863*, w: *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*, red. Marie-Claude Chaudonneret, Bern, s. 177–192.
- FIEDLER Leon Karol, 1923: *Przemysł wielkopolski*, Poznań.
- FIGES Orlando, 2009: *Tragedia narodu. Rewolucja rosyjska 1891–1924*, tłum. Beata Hrycak, Wrocław.
- FIGIELA Bożena, 2004: *Zbiory sztuki Księżąt Lubomirskich z Przeworska*, w: *Muzea – rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14–16 października 2004*, red. Krzysztof Kornacki, Kozłówka, s. 253–269.
- FIGIELA Bożena, 2014: *Henryk Lubomirski (1777–1850) – kolekcjoner, kurator Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, założyciel Muzeum im. Lubomirskich*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 136–168.
- FIJAŁKOWSKI Wojciech, 1986: *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa.
- FIJAŁKOWSKI Wojciech, 2006: *Muzeum „polskiego Winkelmanna” i jego rozwój w XIX wieku*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 103–114.
- FINDLEN Paula, 2012: *Uffizi Gallery, Florence: The Rebirth of a Museum in the Eighteenth Century*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 73–112.
- FISZEROWA Wirydianna, 1998: *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, Warszawa.
- FOGEL Jerzy K., 1970: *Z dziejów archeologii wielkopolskiej XIX wieku: działalność Tytusa i Jana Działyńskich*, „Fontes Archaeologici Posnanienses”, t. 20 (1969), s. 247–267.
- FOGEL Jerzy K., 1977: *Z badań nad dziejami archeologii polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, „Fontes Archaeologici Posnanienses”, t. 26 (1975), s. 169–178.
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, 2006: *Muzeum Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Warszawie*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 57–78.
- FORGAN Sophie, 2010: *From Modern Babylon to White City: Science, Technology, and Urban Change in London, 1870–1914*, w: *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*, red. Miriam R. Levin, Sophie Forgan, Robert H. Kargon, Morris Low, Cambridge, s. 75–132.
- FROEHNER Wilhelm, 1931: *Souvenirs de Froehner recueillis par La Comtesse de Rohan-Chabot*, Paris.
- FUNDACJA SUŁKOWSKICH 1937: *Rydzyna. Dziesięć lat działalności Fundacji Sułkowskich*, Rydzyna.
- GABORIT Jean-René, red., 1999: *Mécènes et collectionneurs. Lyon et le Midi de la France*, t. 2, Paris.
- GABRYŚ Anna, 2006: *Salony krakowskie*, Kraków.
- GADOMSKA Beata, 2005: *Dominik Witke-Jeżewski – zapomniany kolekcjoner, niezwykła kolekcja. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa w Polsce*, „Kronika Zamkowa”, nr 1–2, s. 153–180.

- GADON Ludomir, 1883: *Z życia Polaków we Francji. Rzut oka na 50-letnie koleje Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu 1832–1882*, Paryż.
- GAEHTGENS Thomas W., 2012: *Altes Museum, Berlin: Building Prussia's First Modern Museum*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 285–304.
- GAEHTGENS Thomas W., SCHARF Julietta, 2001: *Die Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 149–184.
- GALAVICS Geza, 2007: *Nicolas II Esterházy, prince et mécène*, w: *Nicolas II Esterházy 1765–1833. Un Prince hongrois collectionneur* [katalog wystawy w Musée National du Château de Compiègne 21 septembre 2007 – 7 janvier 2008], Paris, s. 32–45.
- GALLO Daniela, 2009: *Visconti, Ennio Quirinio*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html> [dostęp: 14.08.2016].
- GALOS Adam, 1997–1998: *Skórzewski Leon Fryderyk (1845–1903)*, w: PSB, t. 38, s. 370–371.
- GARNOT Nicolas Saint Fare, 2011: *Nélie Jaquemart, Édouard André. Collectionneurs, mécènes et muséographes*, Dijon.
- GARY Marie-Noël de, red., 2007: *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Paris.
- GARYCKA Janina, 1951: *Formy mecenatu artystycznego w okresie pozytywizmu. Pozytywizm*, cz. 2, Warszawa, s. 305–350.
- GAUDICHON Bruno, 2003: *Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la société nationale des beaux-Arts (1890–1905)*, w: *Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la société nationale des beaux-Arts (1890–1905)* [katalog wystawy], Paris, s. 9–16.
- GĄSIOROWSKI Antoni, red., 1982: *Veritate et scientia. Księga pamiątkowa w 125-lecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa–Poznań.
- GÉAL Pierre, 2005: *La Naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe–XIXe siècles)*, Madrid.
- GEISMEIER Irene, 1987: *Gemäldgalerie*, w: *Die Museumsinsel zu Berlin*, oprac. Pieter Betthausen, Berlin, s. 190–209.
- GEORGEL Chantal, 1994a: *Meubles et peluches: les fournisseurs des musées*, w: *La Jeunesse des Musées. Les Musées de France au XIXe siècle*, red. Chantal Georgel, Paris, s. 216–220.
- GEORGEL Chantal, 1994b: *Premiers muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections*, w: *La Jeunesse des Musées. Les Musées de France au XIXe siècle*, red. Chantal Georgel, Paris, s. 20–37.
- GETHMANN-SIEFERT Annemarie, COLLEBERG-PLOTNIKOV Bernadette, red., 2008: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, München.
- GEBAROWICZ Mieczysław, 1967: *Zbiory muzealne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, w: *Ossolineum. Księga Pamiątkowa w 150-lecie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, Wrocław, s. 117–142.
- GIBASIEWICZ Stanisław, 1959: *Srebrne puchary i kubki monetowe w zbiorach kórnickich*, PBK, z. 7, s. 381–390.
- GIBASIEWICZ Stanisław, 1968: *Zbiór numizmatyczny Biblioteki Kórnickiej PAN*, PBK, z. 9–10, s. 548–575.

- GIESZCZYŃSKA-NOWACKA Katarzyna, 2010: *Kolekcjoner i artyści: Edward Rastawiecki wobec współczesnego środowiska artystycznego*, w: *Nowoczesność kolekcji*, red. Tomasz F. de Rosset, Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Katarzyna Lewandowska, Toruń, s. 23–35.
- GILLER Agaton, 1881: *Wspomnienie Jana Działyńskiego*, Lwów.
- GIROUARD Mark, 1985: *The Power House*, w: *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, red. Gervase Jackson-Stops, New Haven–London, s. 22–27.
- GLINKOWSKI Witold P., 2001: *Mijająca świetność pałacu*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 23–24.
- GOŁĄB Maria, 1997: *Zbiory polskie i działalność publiczna Raczyńskiego*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu], red. Agnieszka Ławniczakowa, Poznań, s. XLIII–LI.
- GORZELANY Dorota, 2014: *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”. Zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Khudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa.
- GÓRSKA Maria z Łubieńskich, 1997: *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1896–1906*, Warszawa.
- GÓRZYŃSKI Sławomir, 2009: *Arystokracja polska w Galicji. Studium heraldyczno-genealogiczne*, Warszawa.
- GRANGER Catherine, 2005: *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris.
- GRAUER Elise P., 2004: *Bridging the Map – Count Atanazy Raczyński and his Galleries in Poland and Prussia*, „Artium Quaestiones”, nr 15, s. 5–50.
- GRAY Rosalind Polly, 1998: *Muscovite Patrons of European Painting. The Collections of Vasily Kokorev, Dmitry Botkin and Sergei Tretyakow*, JHC, t. 10, z. 2, s. 189–198.
- GRIENER Pascal, JACCARD Paul-André, LANGER Laurent, 2014: *Paris! Paris!: les artistes suisses à l'école des beaux-arts (1793–1863)*, Paris.
- GRODZINSKI Veronica, 2006: *Collecting against the Grain*, „Jewish Quarterly”, nr 202, summer 2006, [online] <www.jewishquarterly.org/issuearchive/article4441.html?articleid=205> [dostęp: 2.09.2016].
- GRODZINSKI Veronica, 2009: *The Art Dealer and Collector as Visionary. Discovering Vincent van Gogh in Wilhelmine Germany 1900–1914*, JHC, t. 21, nr 2, s. 221–228.
- GRODZINSKI Veronica, 2010: *Longing and Belonging. French Impressionism and Jewish Patronage*, w: *Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture*, red. Gideon Reuveni, Nils H. Roemer, Leiden, s. 91–112.
- GRODZISKI Stanisław, 1993: *Sejm Krajowy Galicyjski 1861–1914. Źródła*, Warszawa.
- GRODZISKI Stanisław, 2010: *Hrabia profesor. Szkic z dziejów krakowskiego konserwatyzmu*, „Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa”, t. 3, s. 29–35.
- GROT Zdzisław, 1975: *Mielżyński Józef (1824–1900)*, w: PSB, t. 20, s. 784–785.
- GROT Zdzisław, 1976: *Karol Libelt 1807–1875*, Warszawa–Poznań.
- GROT Zdzisław, 1980: *Działalność poselska Jana Działyńskiego*, w: *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 34–47.
- GROTTOWA Kazimiera, 1957: *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, Wrocław.
- GRYGLEWICZ Tomasz, 2001: *„Sztuka” a secesje*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. Anna Baranowa, Kraków, s. 9–22.
- GRYSIŃSKA-JARMOŁA Katarzyna, 2011: *Hrabia Bogdan Hutten-Czapski (1851–1937). Żołnierz, polityk i dyplomata*, Toruń.

- GRZESZCZUK-BRENDEL Hanna, 2011: *Historia i przekształcenia Dzielnicy Zamkowej*, w: *Odkryj Dzielnicę Zamkową*, Poznań, s. 7–18.
- GUIBERT LAFAYE Caroline, 2003: *L'Esthétique de Hegel*, Paris.
- GUMIŃSKA Bronisława, 2010: *Feliks Manggha Jasieński. „Wszyscy marzymy, by osiągnąć księżyc...”*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, Seria Nowa”, t. 3, s. 17–64.
- GUTOWSKA-DUDEK Krystyna, 2012: *Początki Muzeum w Wilanowie. Szkic o galerii malarstwa europejskiego Stanisława Kostki Potockiego*, „Studia Wilanowskie”, t. 19, s. 136–175.
- HADRYCH Paweł, 1996: *W czasach pruskich (1793–1918)*, w: *Krotoszyn*, t. 2, *Historia*, red. Ryszard Marciniak, Krotoszyn–Poznań, s. 171–276.
- HANSEN Dorothea, 2001: „... die Solide Modernität”. *Bremer Sammler nach Jahrhundertwende: Heymel, Biermann, Wolde*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 185–208.
- HARNIER Alexander von, 1971: *Beitrag zur Geschichte des deutschen Grossgrundbesitzes im Lande der Netze und Warthe*, Essen.
- HASKELL Francis, 1976: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York.
- HASKELL Francis, 1977: *L'Amateur d'Art*, Paris.
- HASKELL Francis, 1981: *Museums in Eighteenth-Century Rome*, w: *Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900*, red. Francis Haskell, Nicholas Penny, New Haven–London, s. 62–73.
- HASKELL Francis, 1985: *The British as Collectors*, w: *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, red. Gervase Jackson-Stops, New Haven–London, s. 50–59.
- HASKELL Francis, 1987: *A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre „Apollo and Marsyas”*, w: idem, *Past & Present in Art & Taste. Selected Essays*, New Haven, s. 153–174.
- HASKELL Francis, 2000: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven–London.
- HASKELL Francis, PENNY Nicolas, 1982: *Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven–London.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1964: *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman, Warszawa.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1967: *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman, Warszawa.
- HEINEKEN Carl Heinrich, 1771: *Idée générale d'une collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres et images*, Leipzig–Vienne.
- HELLMANN Marie-Christine, 1982: *Wilhelm Froehner*, Paris.
- HELLMANN Marie-Christine, 1992: *Wilhelm Froehner, un collectionneur pas comme les autres, 1834–1925, w: Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, red. Krzysztof Pomian, Anne Laurens, Paris, s. 251–264.
- HELLMANN Marie-Christine, 2009: *Wilhelm Froehner*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/resources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/froehner-wilhelm.html> [dostęp: 14.08.2016].
- HELLMANN Marie-Christine, BAKHOUM Soheir, 1992: *Wilhelm Froehner, le commerce et les collections d'antiquités égyptiennes*, „Journal des Savants”, s. 155–186.

- HELLMANN Marie-Christine, MASSON Olivier, 1994: *Wilhelm Froehner numismate*, „Revue numismatique”, t. 36, s. 308–329.
- HENSEL Joanna, 1974: *Mecenat finansjery warszawskiej w zakresie plastyki w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Dzieje burżuazji w Polsce. Studia i materiały*, t. 1, red. Ryszard Kołodziejczyk, Wrocław, s. 31–100.
- HERRING Sarah, 2001: *The National Gallery and the Collecting of Barbizon Paintings in the Early Twentieth Century*, JHC, t. 13, nr 1, s. 77–89.
- HESSLER Martina, 2010: *Damned always to Alter but Never to Be. Berlin's Culture of Change around 1900*, w: *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*, red. Miriam R. Levin, Sophie Forgan, Robert H. Kargon, Morris Low, Cambridge, s. 167–204.
- HIGGOTT Suzanne, 2003: *Sir Richard Wallace's Maiolica. Sources and Display*, JHC, t. 15, nr 1, s. 59–88.
- HOLECZKO-THIEL Andrzej, 2007: *Znaczenie Monachium jako ośrodka sztuki w XIX wieku na tle wzajemnych relacji pomiędzy Wiedniem, Lwowem i Krakowem*, w: *Malarze polscy w Monachium*, red. Zbigniew Fałynowicz, Eliza Ptasińska, Suwałki, s. 183–194.
- HOLSTE Karsten, 2011: „... wie einen getauften Juden”. *Die Einschränkung des politischen Handlungsspielraumes polnischer Aristokraten in der preussischen Monarchie: das Beispiel der Brüder Edward und Atanazy Grafen Raczyński*, w: *Edward i Atanazy Raczyński. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 35–50.
- HORN MELTON James von, 2007: *The Nobility in the Bohemian and Austrian Lands, 1620–1780*, w: *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Vol. II Northern, Central and Eastern Europe*, red. Hamish M. Scott, New York, s. 171–209.
- HUEBER Frédéric, 2011: *Les „objets gothiques” de Jean-Jacques Rigaud (1785–1854): histoire et enjeux*, w: *Histoire des collections à Genève du XVIIe au XIXe siècle*, red. Vincent Chenal, Frédéric Hueber, Chene-Bourg, s. 211–233.
- HUMFREY Peter, 2015: *The 3rd Duke of Bridgewater as a Collector of Old Master Paintings*, JHC, t. 27, z. 2, s. 211–225.
- HUMFREY Peter, 2016: *The Stafford Gallery at Cleveland House and the 2nd Marquess of Stafford as a Collector*, JHC, t. 28, z. 1, s. 43–55.
- HUTTEN-CZAPSKI Bogdan, 1936: *Sześćdziesiąt lat życia politycznego i towarzyskiego*, Warszawa.
- IGNACZAK Paweł, 2014: *Zbiór rycin „do historii polskiej” Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. Rekonesans badawczy*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 226–239.
- ILGIEWICZ Henryka, 2005: *Muzeum Starożytności i Komisja Archeologiczna w Wilnie 1855–1865*, w: eadem, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń, s. 105–146.
- JAGIELSKA-BURDUK Alicja, SZAFRĄSKI Wojciech, GÓRSKA Monika A., 2013: *Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich. Historia – Idea – Prawo*, Poznań.
- JAJOR Jan, 1980: *Udział Jana Działyńskiego w powstaniu styczniowym*, w: *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 48–64.
- JAKIMOWICZ Irena, 1973: *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław.
- JAKIMOWICZ Teresa, 1966: *Viollet-le-Duc, architekt-konserwator i jego związek z Polską*, „Ochrona Zabytków”, nr 3 (74), t. 19, s. 3–12.
- JAKIMOWICZ Teresa, 1969: *Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej „Pradis terrestre”*, „Studia Muzealne”, t. 7, s. 55–75.

- JAKIMOWICZ Teresa, 1982: *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku Muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne”, z. 13, s. 15–73.
- JAKIMOWICZ Teresa, 1984: *Ekspozycja muzealna na zamku w Gołuchowie (uwarunkowania historyczne oraz potrzeby i możliwości współczesne)*, RHS, t. 14, s. 315–335.
- JAKIMOWICZ Teresa, 2005: *Wstęp. Dziedzictwo i balast historii*, w: *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. Teresa Jakimowicz, Poznań, s. 5–12.
- JANION Maria, 2007: *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków.
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, 1981: *Kilka słów o galerii Kossakowskich*, w: *Ars Anno Prior. Księga pamiątkowa ku czci Jana Białostockiego*, Warszawa, s. 699–704.
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, 1984: *Wielki bourgeois – mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, w: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa, s. 93–112.
- JASIEŃCICA Paweł, 1997: *Rzeczpospolita Obojga Narodów. Dzieje agonii*, Warszawa.
- JASKANIS Paweł, 2006: *Tradycja i przyszłość muzeum w rezydencji wilanowskiej*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 115–132.
- JAUBERT Sabine, LAURENS Annie-France, 2005: *Recueils de vases antiques dans la première moitié du XIXe siècle. Entre Musées de papier et mise en place de sériations iconographiques, techniques et typologiques*, „Journal des savants”, nr 1, s. 49–99.
- JAWORSKI Dariusz, red., 2002: *Fundacja Zakłady Kórnickie. Historia i restytucja*, Poznań.
- JEDLIŃSKI Jerzy, 1968: *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*, Warszawa.
- JEDLIŃSKI Jerzy, 1979: *Szlachta, w: Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815–1864*, red. Witold. Kula, Janina Leskiewiczowa, Wrocław, s. 27–56.
- JEDLIŃSKI Jerzy, 1988: *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa.
- JOHNS Christopher M. S., 2004: *Empress Josephine's Collection of Sculpture by Canova at Malmaison*, JHC, t. 16, z. 1, s. 19–33.
- JOOSS Birgit, 2007: *Akademia Sztuk Pięknych i Kunstverein w Monachium w XIX wieku*, w: *Malarze polscy w Monachium*, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki, s. 13–20.
- JURKOWSKA Hanna, 2014: *Pamięć sentymalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa.
- JUZWENKO Adolf, 2008: *Józefa Maksymiliana hrabiego Ossolińskiego i Henryka księcia Lubomirskiego Ustanowienie Narodowe*, w: *Początki Muzeum Lubomirskich. Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego* [katalog wystawy], Wrocław, s. 6–15.
- KACPRZAK Dariusz, 2002: *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset, 2002, s. 203–225.
- KACPRZAK Dariusz, 2014: *„Ja lubię, żeby był glanc!”*. *Kolekcjonerstwo wielkiego kapitału: kolekcje burżuazji wielkoprzemysłowej ziemi obiecanej*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 342–358.
- KACPRZAK Dariusz, 2015: *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa.
- KALEMBKA Urszula, 2001: *Polacy wobec monarchii Habsburgów po 1848 roku w ujęciu publicystyki Wielkiej Emigracji*, w: *Między irredentą a kolaboracją. Polacy w czasie zabo-*

- arów wobec obcych władz i systemów politycznych*, red. Sławomir Kalembka, Norbert Kasparek, Olsztyn, s. 67–76.
- KALLAS Marian, 1999: *Historia ustroju Polski X–XX w.*, Warszawa.
- KARCZEWSKA-MARKIEWICZ Zofia, 1973: *Panna lodowata*, Poznań.
- KARGE Henrik, 1996: *Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, t. 53, z. 4, s. 295–306.
- KARGE Henrik, 2006: *Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert*, w: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, red. Bruno Klein, Bruno Boerner, Berlin, s. 39–60.
- KARGE Henrik, 2010: *Schnaase Karl (1798–1875)*, w: *Dictionnaire des Historiens d’art allemands 1750–1950*, red. Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Paris, s. 265–276.
- KARWOWSKI Stanisław, 1919: *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 2, Poznań.
- KARWOWSKI Stanisław, 1931: *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 3, Poznań.
- KAUFFMANN Claus Michael, 2009: *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum. Apsley House*, London.
- KAUFMANN Thomas DaCosta, 1994: *From Treasury to Museum: the Collections of Austrian Habsburgs*, w: *The Cultures of Collecting*, red. John Elsner, Roger Cardinal, Cambridge, s. 137–154.
- KĄŻMIERCZAK Jerzy, 1976: *Funkcje ideowe Kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, PBK, z. 12, s. 49–63.
- KĄŻMIERCZAK Jerzy, 1978: *Realizacje architektoniczno-plastyczne w obrębie porozbiorowej rezydencji ziemiańskiej w Polsce i ich wymowa ideowa* (referat wygłoszony na XXVII Sesji SHS w Poznaniu), BHS, t. 40, s. 352–357.
- KĄŻMIERCZAK Jerzy, 1980: *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 9, z. 112, s. 45–75.
- KĄŻMIERCZAK Jerzy, 1992: „*Wart Pac pałaca...*” *Zamek w Dowspudzie – nostalgiczny pomnik dawnej Litwy złączyonej z Koroną*, RHS, t. 19, s. 221–268.
- KĄSINOWSKA Róża, 1998: *Zamek w Kórniku*, Kórnik.
- KĄSINOWSKA Róża, 2006: *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów.
- KĄSINOWSKA Róża, 2007: *Dobrzyca. Fortalicja – pałac – muzeum*, Dobrzyca.
- KĄSINOWSKA Róża, 2012: *Pałac w Jarocinie. Dzieje rezydencji i jej właścicieli*, Jarocin.
- KĄSINOWSKA Róża, 2013: *Pałac w Konarzewie*, Kórnik.
- KEAN Beverly Whitney, 1993: *All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia*, London.
- KETELSEN Thomas, MELZER Christien, 2012: *The Gottfried Wagner Collection in Leipzig. Insights into a Middle-Class Private Collection of c. 1700*, JHC, t. 24, z. 2, s. 199–218.
- KIŃSKA Aleksandra, 2014: „*Obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów*”, czyli jak rodziła się legenda znakomitych zbiorów Skórzewskich z Czerniejewa i Lubostronia, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 96–114.
- KISS Imola, 2011: *De Paris à Genève, la galerie de tableaux de Jean-Louis Fazy (1792–1878)*, w: *Histoire des collections à Genève du XVIe au XIXe siècle*, red. Vincent Chenal, Frédéric Hueber, Chene-Bourg, s. 173–210.
- KLEMM Christian, MENZ Cäsar, red., 1998: *Entre réalisme et idéal. La peinture Suisse (1848–1906)*, Genève.
- KLUCZEWSKA-WOJCIK Agnieszka, 1993: *Feliks Manggha Jasieński un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l’Art”, nr 21/22, s. 59–70.

- KLUCZEWSKA-WÓJCIK Agnieszka, 2008: „Na chwałę artystów...” – kolekcja Feliksa Mangghi-Jasieńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. Ewa Frąckowiak, Anna Grochala, Warszawa, s. 115–127.
- KLUCZEWSKA-WÓJCIK Agnieszka, 2010: *Otwartość kulturowa a nowoczesność – kolekcjonerzy sztuki japońskiej w Polsce w początkach XX wieku*, w: *Nowoczesność kolekcji*, red. Tomasz F. de Rosset, Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Katarzyna Lewandowska, Toruń, s. 59–67.
- KLUCZEWSKA-WÓJCIK Agnieszka, 2014: *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie. Korpus daru Feliksa Jasieńskiego*, t. 1, Kraków.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2010: *Między sferą prywatną a publiczną. Architektura i ekspozycja historyczna w świetle dzisiejszych badań i potrzeb na przykładzie Gołuchowa i Galerii Rogalińskiej*, w: *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis*, Gniezno, s. 286–291.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2011a: *Collector at the Crossroads. Jan Działyński and the Kórnik Collection of Works of Art in the Second Half of the 19th Century: An Exhibition Between the Romantic Spirit of Patriotism and a Modern Scientific Approach*, w: *RIHA Journal* 0022, [online] <www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/kludkiewicz-collector-at-the-crossroads> [dostęp: 16.08.2016], wersja polska: *RIHA Journal* 0021, [online] <www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/kludkiewicz-kolekcjoner-na-rozdrozach> [dostęp: 16.08.2016].
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2011b: *Miłostaw – pałac bez kolekcji, kolekcja bez galerii*, „Spotkania z zabytkami”, nr 9–10, s. 18–23.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2011c: *Pałacowy przepych dostępny dla każdego. Ekspozycje polskich wystaw zabytków i starożytności w drugiej połowie XIX wieku*, „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki”, nr 1, s. 102–121.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2012: *Z życia guwernera w majątku ziemskim w drugiej połowie XIX wieku. Stefan Pawlicki w Rogalinie*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie V. Praca i życie codzienne w majątku ziemskim*, red. Hubert Łaskiewicz, Lublin, s. 440–449.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2013: *Cenne znajomości i najlepsi znawcy. Początki kolekcjonerstwa Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej 1849–1855*, w: *Sztuka w Wielkopolsce*, red. Michał Błaszczczyński, Barbara Górecka, Michał Górecki, Aleksandra Paradowska, Poznań, s. 157–166.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2014a: *Kolekcjonerstwo europejskie na przełomie XIX i XX wieku. Szkic o różnorodności gustów oraz stosunku kolekcjonerów do sztuki współczesnej*, BHS, r. 76, nr 2, s. 241–260.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2014b: *Mielżyńscy w Pawłowicach – zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX wieku*, w: *Rycerze – szlachta – ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu polsko-śląskim*, red. Marta Małkus, Kamila Szymańska, Wschowa–Leszno, s. 109–132.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2014c: *Pomiędzy sferą prywatną a działalnością publiczną – aktywność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiety”*. Polki w realiach epoki, t. 2, red. Jarosław Kita, Marta Sikorska-Kowalska, Łódź–Olsztyn, s. 177–192.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2014d: *Rodzinna tradycja, romantyczne zobowiązania i indywidualne koncepcje*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 187–225.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2015: *Księgozbiór kolekcjonera dzieł sztuki. Słów kilka o bibliotece Seweryna hr. Mielżyńskiego z Miłostawia*, „Biblioteka”, nr 19, s. 81–116.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2016a: *Galeria Miłostawska Seweryna hr. Mielżyńskiego – o tym, jak obrazy idealnego zbioru częściowo utraciły swoje atrybucje*, w: *Kolekcja fikcji: o misty-*

- fikacji w sztuce*, red. Małgorzata Wawrzak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 161–182.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, 2016b: *Zagraniczne wyjazdy na zakupy. Francuskie obserwacje i polskie malarstwo w Rogalińskiej Galerii E. A. hr. Raczyńskiego*, w: *Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. Dorota Kudelska, Ewelina Kuryłek, Lublin 2016, s. 179–192.
- KŁUDKIEWICZ Kamila, MENCHEL Michał, red., 2014: *Młośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa.
- KOCH Sabine, 2008: *Die Düsseldorfer Gemäldegalerie*, w: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, red. Benedicte Savoy, Mainz am Rhein, s. 87–116.
- KOCÓJOWA Maria, 1978: „Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej”. Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego (Stańków–Kraków), Kraków.
- KOCÓJOWA Maria, 2006: *Fundator kolekcji Emeryk Hutten-Czapski (1828–1896) jako człowiek i kolekcjoner*, w: „Monumentis patriae...”. Emerykowi Hutten-Czapskiemu w 110. rocznicę śmierci, red. Maria Kocójowa, Kraków, s. 21–28.
- KODYM-KOZACZKO Grażyna, 2011: *Poznański Ring w przestrzeni miasta. Krótka nauka urbanistyczna według obyczaju europejskiego*, w: *Odkryj Dzielnicę Zamkową*, Poznań, s. 19–32.
- KOMIEROWSKI Roman, 1910: *Koła polskie w Berlinie 1847–1860*, Poznań.
- KONECZNY Feliks, 1924: *Dzieje administracji w Polsce w zarysie*, Wilno.
- KOREK József, 1977: *Der Museumsgedanke und die Sammlungsmethoden in Ungarn. Die ersten fünfzig Jahre des Ungarischen Nationalmuseum (1802–1852)*, w: *Das Kunst – und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, red. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz, München, s. 29–36.
- KOSIŃSKI Józef A., 1981: *Biblioteki fundacyjne i ordynackie w świetle przepisów prawnych*, „Roczniki Biblioteczne”, t. 25, z. 1–2, s. 29–39.
- KOSMAN Marceli, 1978: *Opowieści kórnickie*, Poznań.
- KOSMANOWIE Marceli i Bogumiła, 1978: *Tytus Działyński i jego dzieło*, Wrocław.
- KOSOWSKA Ewa, JAWORSKI Eugeniusz, 1995: *Polska kultura ziemiańska*, w: *Polska kultura ziemiańska. Szkice i rozprawy*, red. Ewa Kosowska, Katowice, s. 9–38.
- KOSSAKOWSKA-SZANAJCA Zofia, MAJEWSKA-MASZKOWSKA Bożenna, 1964: *Zamek w Łańcucie*, Warszawa.
- KOSTENEVICH Albert, 2007: *Vollard et les collectionneurs russes*, w: *De Cezanne à Picasso. Chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard*, red. Anne Roquebert, Paris, s. 258–272.
- KOSTENEVICH Albert, SEMIONOVA Natalia, 1993: *Matisse et la Russie*, Paris.
- KOŚCIŃSKI Konstanty, 1906: *Polskie ordynacje i związki rodzinne z szczególnym uwzględnieniem ordynacji Sułkowskich*, Poznań.
- KOŚKA Małgorzata, 2002: *Uczony, kolekcjoner i wydawca – hrabia Aleksander Przezdziecki, „starożytnik” warszawski epoki międzypowstaniowej*, „Miscellanea Historico-Archivistica”, t. 14, s. 61–70.
- KOWAL Stefan, 1993: *Intensyfikacja wielkopolskiego rolnictwa przed I wojną światową*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII–XX wieku*, red. Wiesław Caban, Mieczysław Markowski, Kielce, s. 121–128.
- KOWECKA Elżbieta, 1984: *W salonie i w kuchni. Opowieść o kulturze materialnej pałaców i dworów polskich w XIX w.*, Warszawa.
- KOZŁOWSKI Jerzy, 1976: *Ludność niemiecka w Poznaniu w latach 1815–1864*, w: *Niemcy w Poznaniu wobec polityki germanizacyjnej 1815–1920*, red. Lech Trzeciakowski, Poznań, s. 15–30.

- KOZŁOWSKI Jerzy, 2000: *Administracja Wielkopolski pod pruskim zaborem 1793–1918*, Poznań.
- KOZŁOWSKI Jerzy, 2004: *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815–1918*, Poznań.
- KOZŁOWSKI Roman, 1974: *O stosunku Libelta do filozofii Hegla*, „Sprawozdania PTPN. Wydział Filologiczno-Filozoficzny”, nr 92, s. 17–22.
- KRASOWSKI Krzysztof, KRZYMKOWSKI Marek, SIKORSKA-DZIĘGIELEWSKA Krystyna, WALACHOWICZ Jerzy, 1994: *Historia ustroju państwa*, Poznań.
- KRASZEWSKI Ignacy Józef, 1844: *Pogadanki o sztuce*, „Atheneum”, t. 4, s. 169–189.
- KRAWIARZ Kazimierz, 1988: *Naprawa „Fortepianu Chopina” z salonu Tytusa Działyńskiego w zamku kórnickim*, PBK, z. 22, s. 179–183.
- KRAWIEC Lucjan, 1963: *Lista członków Towarzystwa Demokratycznego Polskiego z lat 1832–1851*, w: *Materiały do biografii, genealogii i heraldyki polskiej*, t. 1, Buenos-Aires–Paryż.
- KRÄFTNER Johann, KÜHL Isabel, 2004: *Lichtenstein Museum: the Princely Collections*, Vienna.
- KREMPEL Léon, 2007: *Glaspalast w Monachium. Rys historyczny*, w: *Malarze polscy w Monachium*, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki, s. 33–40.
- KRÓL Marcin, 1985: *Konserwatyści a niepodległość. Studia nad polską myślą konserwatywną XIX wieku*, Warszawa.
- KRUEGER Rita, 2008: *Czech, German and Noble: Status and National Identity in Habsburg Bohemia*, Oxford.
- KRÜGER Hermann, red., 1885: *Chronik des preußischen Herrenhauses. Ein Gedenkbuch zur Erinnerung an das dreißigjährige Bestehen des Herrenhauses*, Berlin.
- KRUL Wessel, 2009: *Collecting for Posterity. Two Dutch art Collectors in the Nineteenth Century and Their Bequests to the Nation*, JHC, t. 21, z. 2, s. 163–171.
- KRYGIER Eugeniusz, 1977: *Dwa zbiorczy z 1568 r. w muzeum kórnickim*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, nr 1, s. 75–79.
- KRYPCZYK Aleksandra, 2010: *Historia Galerii w Sukiennicach*, w: *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, red. Zofia Gołubiew, Kraków, s. 8–13.
- KRZEPELA Józef, 1927: *Rody ziem pruskich*, Kraków.
- KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA Stefania, 1995: *Sztuka kręgu Sztuki*, w: *Sztuka kręgu Sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950* [katalog wystawy Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków, s. 6–14.
- KRZYWKA Łukasz, 1994: *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław.
- KRZYŻANOWSKI Stanisław, 1870a: *Prace, poszukiwania archeologiczne prywatnych archeologów w ciągu roku*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatów i Biografów Polskich”, rok 1869, Kraków, s. 84–89.
- KRZYŻANOWSKI Stanisław, 1870b: *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku, w jakim przede wszystkim swoim studjom się oddają*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatów i Biografów Polskich”, rok 1869, Kraków, s. 73–83.
- KRZYŻANOWSKI Stanisław, 1873: *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku, w jakim przede wszystkim swoim studjom się oddają*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatów i Biografów Polskich”, rok 1870, Kraków, s. 207–237.
- KUBCZAK Jerzy, 1961: *Wazy antyczne w kolekcji gołuchowskiej*, „Muzealnictwo”, nr 10, s. 24–31.
- KUBIAK Grażyna, 1993: *Na tropach sławy. Rysunki zapomnianych romantyków*, Poznań.
- KUCHARCZYK Grzegorz, 2010: *Odmienności ustrojowe ziem polskich i próby ich przezwyciężenia*, w: *Prusy w okresie monarchii absolutnej (1701–1806)*, red. Bogdan Wachowiak, Poznań, s. 716–721.

- KUDELSKA Dorota, 2012: *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa.
- KUFFEL Józef, 2012: *Pałac*, Bydgoszcz.
- KUHNKE Monika, 2002: *Gołuchów. Historia stworzenia i rozproszenia kolekcji*. Cz. 1, „Cenne, Bezenne, Utracone”, nr 6, s. 6–9.
- KUHRAU Sven, 2005: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel.
- KWILECKI Andrzej, 1996: *Stratyfikacja warstw wyższych w dawnej Polsce. Ziemiaństwo i arystokracja*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, r. 58, z. 1, s. 103–109.
- KWILECKI Andrzej, 1998: *Ziemiaństwo wielkopolskie*, Poznań.
- KWILECKI Andrzej, 2001: *Ziemiaństwo wielkopolskie. Między wsią a miastem*, Poznań.
- KWILECKI Andrzej, red., 2004: *Ziemiaństwo wielkopolskie. W kręgu arystokracji*, Poznań.
- KWILECKI Andrzej, 2010: *Wielkopolskie rody ziemiańskie*, Poznań.
- KWON Jeong-Im, 2008: *Nachwirkungen der Hegelschen Ästhetik im Kunstverständnis und in der Methodik der Kunstgeschichte*, w: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, red. Anemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, s. 167–190.
- LABUDA Adam S., MENCFEL Michał, SUCHOCKI Wojciech, 2011: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, Poznań.
- LABUDA Adam S., 2006: *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*, red. Ernő Marosi, Gábor Klaniczay, Budapest, s. 141–164.
- LABUDA Adam S., 2007: *Musealisierung und Inszenierung patriotischer Sammlungen in polnischen Adelsresidenzen: Puławy und Kurnik*, w: *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, red. Anette Dörgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredekamp, München–Berlin, s. 201–220.
- LANGENDORF Jean-Jacques, 2012: *Dufour Guillaume-Henri*, w: *Dictionnaire historique de la Suisse*, [online] <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F3862.php>> [dostęp: 10.08.2016].
- LAPAIRE Claude, 1989: *Dutch and Flemish Paintings in the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva*, w: *Images of Reality, Images of Arcadia. Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections* [katalog wystawy], red. M. Russell, Winterthur, s. 6–11.
- LASIC Barbara, 2009: *Splendid Patriotism. Richard Wallace and the Construction of the Wallace Collection*, JHC, t. 21, nr 2, s. 173–192.
- LEHRS Max, 1908–1934: *Geschichte und kritische Katalog des deutschen, österreicherischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, t. 1–9, Vienna.
- LE MEAUX Hélène, 2009: *Michon Étienne*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michon-etienne.html> [dostęp: 14.08.2016].
- LENCZEWSKI Tomasz, 1995–1996: *Genealogie rodów utytułowanych w Polsce*, t. 1, Warszawa.
- LENKIEWICZOWA Jolanta, 2000: *Dwie księżne Czartoryskie*, Warszawa.
- LENMAN Robin, 1993: *Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923: Integration, Veränderung, Wachstum*, w: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, oprac. Ekkehard Mai, Peter Paret, Köln–Weimar–Wien, s. 135–152.
- LENORMANT François, 1867–1868: *Chefs-d'oeuvres de l'art antique*, Paris.
- LENORMANT François, 1878–1879: *La monnaie dans l'antiquité*, Paris.
- LENORMANT François, 1881–1884: *La Grande Grèce*, Paris.

- LENZ Christian, 1995: *Nowa Pinakoteka w Monachium*, Warszawa.
- LESKIEWICZOWA Janina, red., 1985: *Ziemiaństwo polskie 1795–1945. Zbiór prac o dziejach warstwy i ludzi*, Warszawa.
- LESZCZYŃSKA Ewa, 2003: *O Raczyńskich, właścicielach kamienicy przy Rynku 62*, KMP, nr 2, s. 249–256.
- LESZCZYŃSKA Ewa, 2004: *Rezydencja Raczyńskich w Rogalinie. Od wielkopańskiej siedziby do „żywego muzeum”*, w: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 14–16 października 2004*, red. Krzysztof Kornacki, Kozłówka, s. 273–298.
- LESZCZYŃSKA Ewa, 2011a: *Dlaczego „poznajscy Medyceusze” zatrzymali się w połowie drogi?*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 89–108.
- LESZCZYŃSKA Ewa, 2011b: *Skarbnica pamiątek wielkopolskich, czyli rzecz o zbrojowni w Rogalinie*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 145–162.
- LESZCZYŃSKA Ewa, 2013: *Gmach Galerii Rogalińskiej w świetle poczynąń mecenasowskich i kolekcjonerskich Edwarda Aleksandra Raczyńskiego*, „*Studia Muzealne*”, t. 19, s. 27–70.
- LEVIN Miriam, 2010a: *Bringing the Future to Earth in Paris 1851–1914*, w: *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*, red. Miriam R. Levin, Sophie Forgan, Robert H. Kargon, Morris Low, Cambridge, s. 13–74.
- LEVIN Miriam, 2010b: *Dynamic Triad: City, Exposition and Museum in Industrial Society*, w: *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*, red. Miriam R. Levin, Sophie Forgan, Robert H. Kargon, Morris Low, Cambridge, s. 1–12.
- LIBELT Karol, 1961: *Estetyka, czyli umnictwo piękne. Część ogólna (1849)*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, red. Elżbieta Grabska, Stefan Morawski, Warszawa.
- LIBELT Karol, 1978: *Listy*, oprac. Zdzisław Grot, Warszawa.
- LIBICKI Piotr, 2012: *Dwory i pałace wiejskie w Małopolsce i na Podkarpaciu*, Poznań.
- LIESVILLE Alfred Robert Frigoult de, 1879: *L'Exposition historique de l'art Ancien: Coup d'oeuil général*, w: *L'Art Ancien à l'Exposition de 1878*, red. Louis Gonse, Paris, s. 1–13.
- LIEVEN Dominic, 1992: *The Aristocracy in Europe 1815–1914*, London.
- LIVERANI Paolo, 2000: *The Museo Pio-Clementino at the Time of the Grand Tour*, JHC, t. 12, z. 2, s. 151–159.
- LOBSTEIN Dominique, 2003: *Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts*, w: *Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890–1905* [katalog wystawy], s. 17–29.
- LOBSTEIN Dominique, 2006: *Les Salons au XIXe siècle*, Paris.
- LOCHE Renée, 1988: *Jacques-Laurent Agasse 1767–1849 ou la séduction de l'Angleterre*, Genève.
- LOCHE Renée, 1998: *La collection Gustave Revilliod*, Genève, w: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, red. Regina Buhlmann, Zurich, s. 355–360.
- LONG Véronique, 2001: *Les collectionneurs d'oeuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle: l'exemple du musée du Louvre*, „*Romantisme*”, nr 112, s. 45–54.
- LONG Véronique, 2007: *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879–1940*, Rennes.
- LONGPÉRIER Henri de, 1848: *Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités assyriennes au Louvre*, Paris.

- LONGPÉRIER Henri de, 1867–1874: *Choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en Orient et en Occident*, Paris.
- LONGPÉRIER Henri de, 1868a: *Notice des bronzes antiques exposés dans la galerie du musée impérial du Louvre*, Paris.
- LONGPÉRIER Henri de, 1868b: *Vases peints inédits à la collection Działyński*, „Revue Archeologique”, t. 17, s. 345–354.
- LORENTE Jesus Pedro, 2011: *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*, Burlington.
- LUGT Frits, 1921: *Marques de Collections: (Dessins-Estamps), Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. 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, Etc.*, Amsterdam.
- ŁANIECKI Sławomir, 2005: *Pałace, dwory i folwarki powiatu nakielskiego*, Sępólno Krajeńskie – Nakło nad Notecią, s. 251–276.
- ŁEMPICKI Stanisław, 1938: *Przemówienie radiowe w dniu śmierci Leona hr. Pinińskiego*, [online] <www.lwow.com.pl/cracovia/pininski.html> [dostęp: 16.08.2016].
- ŁEPKOWSKI Józef, 1862: *Z przeszłości szkice i obrazy. O urzędowych i rodowych tytułach w Polsce*, Kraków, s. 249–272.
- ŁOZIŃSCY Maja i Jan, 2013: *Życie codzienne arystokracji*, Warszawa.
- ŁOZIŃSKA Maja, 2011: *W ziemiańskim dworze. Codzienność, obyczaje, święta, zabawy*, Warszawa.
- ŁUCZAK Czesław, 1965: *Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815–1918*, Poznań.
- ŁYSON Rafał, 2012: *Polskie ugrupowania ugodowe w Wielkim Księstwie Poznańskim w latach 1894–1918*, rozprawa doktorska napisana w Zakładzie Historii Polski XIX i XX wieku pod kierunkiem prof. dra hab. Witolda Molika, Poznań, Repozytorium Biblioteki Uniwersyteckiej UAM, [online] <<http://hdl.handle.net/10593/2413>> [dostęp: 10.08.2016].
- MACGREGOR Arthur, 2007: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven–London.
- MACKIEWICZ-CAT Stanisław, 2012: *Dom Radziwiłłów*, Kraków.
- MACYRA Roman, 1997: *Tellus – szlachetne cele, smutny koniec*, KMP, nr 2, s. 52–91.
- MAINARDI Patricia, 1993: *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge.
- MAJEWSKA-MASZKOWSKA Bożenna, 1976: *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816*, Warszawa–Wrocław.
- MAJKOWSKA Rita, red., 1999: *Stanisław Tarnowski 1837–1917. Materiały z Posiedzenia Naukowego PAU w dniu 14 listopada 1997*, Kraków.
- MALINOWSKI Kazimierz, 1970: *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań.
- MAŁECKI Jan M., 2003: *Elity majątkowe w dawnym Krakowie*, w: *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 18 maja 2002 roku*, Kraków, s. 7–22.
- MAŁYSIAK Helena, 1986: *Biblioteka Branickich i Tarnowskich w Sucheju*, Bielsko-Biała.
- MANIKOWSKA Ewa, 2000: *Zbiór obrazów i rzeźb Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, RHS, t. 25, s. 145–199.
- MARCINIAK Anna, 1980a: *Rola Jana Działyńskiego w rozwoju poznańskiego środowiska naukowego*, w: *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 92–105.
- MARCINIAK Anna, 1980b: *Rola Tytusa i Jana Działyńskich w rozwoju ośrodka naukowego w Wielkopolsce*, Warszawa–Poznań.

- MARCINIAK Ryszard, 1976: *Biblioteka Kórnicka Tytusa Działyńskiego w 1826*, PBK, z. 12, s. 7–17.
- MARCINIAK Ryszard, 2006: *Józef Lissner (1805–1862) antykwariusz poznański*, PBK, z. 26, s. 147–160.
- MARCINIAK Ryszard, MEŻYŃSKI Andrzej, 1977: *Biblioteka kórnicka – zarys historii 1826–1976*, „Studia o Książce”, t. 7, s. 3–31.
- MARCLE Celine, 2008: *Léonce Bénédict, „apôtre de la beauté moderne?”*, „Histoire de l’art”, nr 62, s. 99–108.
- MAREK Danuta, 1994: *Ordynacja gołuchowska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899)*, Poznań.
- MAREK Danuta, 2004: *Działalność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, w: Izabella i Jan Działyńscy. Mecenasi kultury*, red. Barbara Wysocka, Gołuchów–Kórnik, s. 51–70.
- MARQUET DE VASSELLOT Jean Joseph, 1927: *Repertoire des Catalogues du Musée du Louvre (1793–1926)*, Paris.
- MARX Roger, 1900: *Exposition centennale de l’art français 1800–1900*, Paris.
- MARX Roger, 1903: *Études sur l’école française*, Paris.
- MATUSIK Przemysław, 2012: *Nowoczesność, nacjonalizm. O Poznaniu Moritza Jaffego, w: Poznań pod panowaniem pruskim*, Moritz Jaffe, Poznań, s. 8–24.
- MAĆCZYŃSKI Józef, 1854: *Kraków dawny i teraźniejszy z przeglądem jego okolic*, Kraków.
- McCLELLAN Andrew, 1994: *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge.
- McCLELLAN Andrew, 2012: *Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All, w: The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 213–236.
- MELTON Edgar, 2007: *The Junkers of Brandenburg-Prussia, 1600–1806, w: The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, vol. II. Northern, Central and Eastern Europe*, red. Hamish M. Scott, New York, s. 118–170.
- MELEŃ Aleksander, 1929: *Ordynacje w dawnej Polsce*, „Pamiętnik Historyczno-Prawny”, t. 7, z. 2, Lwów.
- MENCHEL Michał, 2011: *Theatrum memoriae. Edwarda Raczyńskiego zbrojownia w pałacu rogałińskim, w: Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 127–144.
- MENCHEL Michał, 2012: *Tradycja, tożsamość i zastępcza nieśmiertelność. Sztuka w pałacach łódzkich bourgeois u schyłku XIX wieku i w początkach XX wieku, w: Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum*, red. Agata Skalska, Łódź, s. 90–105.
- MENEUX Catherine, 2010: *Marx Roger, w: Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/marx-roger.html>> [dostęp: 14.09.16].
- MEŻYŃSKI Andrzej, 1976: *Biblioteka Kórnicka Jana Działyńskiego*, PBK, z. 12, s. 117–176.
- MEŻYŃSKI Andrzej, 1978: *Działalność wydawnicza Jana Działyńskiego*, PBK, z. 14, s. 77–120.
- MEŻYŃSKI Andrzej, 1980: *Jan Działyński i kłopoty jego biografów, w: W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 7–21.
- MEŻYŃSKI Andrzej, 1982: *Gołuchów Jana Działyńskiego 1853–1874*, „Studia Muzealne”, nr 13, s. 74–86.
- MEŻYŃSKI Andrzej, 1987: *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław.

- MEŻYŃSKI Andrzej, 1988: *Ostatni z Działyńskich*, Poznań.
- MEŻYŃSKI Andrzej, 2004: *Jan Działyński – mecenas czy raczej właściciel Gołuchowa?*, w: *Izabella i Jan Działyńscy. Mecenas kultury*, red. Barbara Wysocka, Gołuchów–Kórnik, s. 37–50.
- MICHALSKA Grażyna, 2007: *Dzieło księżnej Izabeli Czartoryskiej w Puławach, czyli „Przeszłość przyszłości”. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III. Panie z dworów i pałaców. Materiały III sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 11–13 października 2006*, t. 1, red. Hubert Łaskiewicz, Lublin, s. 138–151.
- MICHAŁOWSKI Michał Piotr, 1997a: *Edward Raczyński – sylwetka*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu], red. Agnieszka Ławniczakowa, Poznań, s. XXXII–XXXVII.
- MICHAŁOWSKI Michał Piotr, 1997b: *Kolekcja malarstwa europejskiego*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu], red. Agnieszka Ławniczakowa, Poznań, s. LII–LXII.
- MICHAŁOWSKI Michał Piotr, 2004: *Malarstwo i rzeźba*, w: *Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, red. Wojciech Suchocki, Tadeusz J. Żuchowski, Poznań, s. 115–128.
- MICHAŁOWSKI Michał Piotr, 2011: *Spotalizio. Atanazy Raczyński i Johann Friedrich von Overback*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 343–362.
- MICHEL André, 1891: *Les Chefs d'oeuvres de l'art au XIXe siècle. L'école française de David à Delacroix*. Paris.
- MICHEL André, 1896: *Notes sur l'art moderne. Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes. À travers les Salons*, Paris.
- MICHEL Patrick, 2010: *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes.
- MICIŃSKA Magdalena, 1998: *Zdrada córka Nocy. Pojęcie zdrady narodowej w świadomości Polaków w latach 1861–1914*, Warszawa.
- MIKOCKA-RACHUBOWA Katarzyna, 2001: *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, s. 499–510.
- MIKOCKI Tomasz, 1984: *Historia dwóch warszawskich zbiorów zabytków antycznych: kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego i Michała Ludwika Paca*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 28, s. 401–452.
- MIKOCKI Tomasz, 1990: *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750–1830)*, Wrocław.
- MILLER Marek, 1993: *Arystokracja* [b. m.].
- MIQUEL Pierre, 1987: *Art et Argent 1800–1900. L'école de la nature*, t. 6, Maurs-la-Jolie.
- MIZIOŁEK Jerzy, 2007: *Villa Laurentina. Arcydzieło epoki stanisławowskiej*, Warszawa.
- MIZIOŁEK Jerzy, 2012: *Willa Pliniusza Młodszego pod Rzymem i Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie w wizji Stanisława Kostki Potockiego. Kilka nowych ustaleń*, „Studia Wilańskie”, t. 19, s. 70–85.
- MIZIOŁEK Jerzy, BALISZEWSKI Mikołaj, 2006: *Educatio et ars. Zbiory artystyczne pierwszego Uniwersytetu Warszawskiego i ich rola w muzeologii warszawskiej*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 217–234.
- MOCZULSKA Krystyna, 1981: *Kontakty Władysława Czartoryskiego z antykwarem Mariuszem Panayotisem Tano*, „Studia Archeologiczne”, t. 1, s. 159–168.

- MODERSKA Irena, 1961: *Krytyka artystyczna w drugiej połowie XIX wieku w Poznaniu*, „Zeszyty Uniwersytetu im. A. Mickiewicza. Historia Sztuki”, z. 3, s. 127–175.
- MODERSKA Irena, 1967: *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Andrzej Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków, s. 175–177.
- MOLIK Witold, 1974: *Jan Działyński jako mecenas nauki i sztuki*, „Materiały i Studia do Dziejów Kultury w Wielkopolsce”, z. 7, s. 5–123.
- MOLIK Witold, 1980: *Jan Działyński na tle ziemiaństwa polskiego w Wielkim Księstwie Poznańskim*, w: *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 74–91.
- MOLIK Witold, 1989: *Polskie peregrynacje uniwersyteckie do Niemiec, 1871–1914*, Poznań.
- MOLIK Witold, 1994: *Postawy polityczne ziemiaństwa w Poznańskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Ziemiaństwo a ruchy niepodległościowe w Polsce XIX–XX wieku*, red. Wiesław Caban, Mieczysław B. Markowski, Kielce, s. 103–112.
- MOLIK Witold, 1999a: *Edward Raczyński (1786–1845)*, Poznań.
- MOLIK Witold, 1999b: *Życie codzienne ziemiaństwa w Wielkopolsce w XIX i na początku XX wieku. Kultura materialna*, Poznań.
- MOLIK Witold, 2003a: *O kuchni i sztuce kulinarnej w Pałacu Działyńskich*, KMP, nr 4, s. 109–122.
- MOLIK Witold, 2003b: *O mieszkańcach i życiu codziennym w Pałacu Działyńskich do początku XX wieku*, KMP, nr 2, s. 309–317.
- MOLIK Witold, 2004: *Przekształcenie się wielkopolskiego szlachcica w ziemianina – uspołecznionego farmera w XIX i na początku XX wieku*, w: *Ziemiaństwo wielkopolskie. W kręgu arystokracji*, red. Andrzej Kwilecki, Poznań, s. 24–44.
- MOLIK Witold, 2005: *Rozrzutność i oszczędność ziemiaństwa polskiego w zaborze pruskim w XIX i na początku XX wieku*, w: *Rozrzutność i skąpstwo w tradycji kulturowej i rzeczywistości*, oprac. Janusz Tazbir, Andrzej K. Banach, Kraków, s. 133–156.
- MOLINIER Émile, 1883: *Les Majoliques italiennes en Italie*, Paris.
- MOLINIER Émile, 1885: *Dictionnaire des émailleurs: depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris.
- MOLINIER Émile, 1888: *La Céramique italienne au XV^e siècle*, Paris.
- MOLINIER Émile, 1891: *L'Émaillerie*, Paris.
- MONAS Sidney, 1991: *The Twilit Middle Class of Nineteenth-Century Russia*, w: *Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, red. Edith W. Clowes, Samuel D. Kassow, James L. West, Princeton, s. 28–38.
- MOORE HELENIAK Kathryn, 2000: *Victorian Collections and British Nationalism: Vernon, Sheepshanks and the National Gallery of British Art*, JHC, t. 12, z. 1, s. 91–107.
- MORAWSKI Kajetan, 1998: *Wspólna droga z Rogerem Raczyńskim. Wspomnienia*, Poznań.
- MORAWSKI Kazimierz Marian, 1932: *Kraków przed trzydziestu laty*, Warszawa.
- MORAWSKI Stefan, 1961: *Źródła i charakterystyka ogólna poglądów estetycznych Karola Libelta*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa, s. 216–239.
- MORENO Paolo, 2000: *The Collection of Antiquities*, w: *The Borghese Gallery*, red. Paolo Moreno, Stefani Chiaro, Milan, s. 30–31.
- MOTTY Marceli, 1999: *Przechadzki po mieście*, t. 1, oprac. Zdzisław Grot, Poznań.
- MOURAUSKAYA Hanna, 2008: *Le modèle du Museion dans l'Empire des Habsbourg le cas de Lviv*, „Histoire de l'art”, nr 62, s. 109–116.
- MÓRAWSKA Hanna, 1991: *Historia kolekcji zabytków antycznych ze zbiorów Potockich w Jabłonnie*, w: *Z dziejów miłośnictwa antyku w Polsce*, red. Anna Sadurska, Warszawa, s. 151–214.

- MUSEEN 2007: *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Museums and Princely Collections in the 18th Century*, Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg Braunschweig, 3.–5. März 2004, Braunschweig.
- MUSSAT André, 1981: *Château-Miroir ou la tradition architecturale de la noblesse française, w: Noblesse française, noblesse hongroise XVIe–XIXe siècles*, red. Béla Köpeczi, Éva H. Balázs, Budapest, s. 99–108.
- MYLIK Mirosław, 2005: *Stefan Pawlicki. Jeden z prekursorów nauki polskiej*, Warszawa.
- MYŚLIBORSKI-WOŁOWSKI Stanisław, 1975: *Rejencja bydgoska a powstanie styczniowe*, Warszawa.
- NAGANOWSKI Tomasz, 1981a: *Gromadzenie pamiątek narodowych na zamku kórnickim w XIX w.*, PBK, z. 18, s. 17–56.
- NAGANOWSKI Tomasz, 1981b: *Udział zbiorów kórnickich w wystawach krajowych i zagranicznych w dobie zaborów*, PBK, z. 17, s. 89–101.
- NAGANOWSKI Tomasz, 1982: *Udostępnienie zbioru pamiątek historycznych w Kórniku w okresie zaborów*, PBK, z. 19, s. 111–159.
- NARKOWICZ Liliana, 2007: *Ordynacja Tyszkiewiczowska na Zatroczu*, Warszawa.
- NATALE Mauro, 1980: *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XXe siècle*, Genève.
- NEVEROV Oleg, DUCAMP Emmanuel, 2004: *Grandes collections de la Russie Imperiale*, Paris.
- NEWHOUSE Victoria, 2005: *Art and the Power of Placement*, New York.
- NONNE Monique, 1993: *Les peintres exposent, w: 1893 L'Europe des Peintres* [katalog wystawy], Paris, s. 24–39.
- NOWAK Janusz, 2000: *Ordynacja sieniawska książąt Czartoryskich. Plany – zamierzenia – realizacja*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, t. 45, s. 121–155.
- NOWAK Janusz, 2001: „Idea puławska” Izabelli i Adama Kazimierza Czartoryskich w dziejach Biblioteki i Muzeum w latach 1831–1939, „Muzealnictwo”, nr 43, s. 17–25.
- NOWAK Janusz, 2003: *Od jaśnie panienek do córek zwykłych emigrantów – działalność oświatowa księżnych Hotelu Lambert*, w: *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, red. Zbigniew Baran, Kraków, s. 216–224.
- NOWAK Janusz, 2006: *Emeryk Hutten-Czapski i Władysław Czartoryski w Krakowie*, w: „*Monumentis patriae...*”. *Emerykowi Hutten-Czapskiemu w 110. rocznicę śmierci*, red. Maria Kocójowa, Kraków, s. 29–32.
- NOWAK Zofia, 1996: *Ludwika Koenigka wspomnienia o Tytusie Działyńskim*, PBK, z. 24, s. 183–207.
- NOWAKOWSKI Tadeusz, 1966: *Die Radziwills: das Geschichte einer großen europäischen Familie*, München.
- NOWICKI Ryszard, 1998: *Semper recte. Z dziejów rodu Skórzewskich*, Lubostroń.
- NOWICKI Ryszard, 2002: *Skórzewscy. Właściciele dóbr łabiszyńskich. Rola w życiu społeczno-politycznym wielkopolskiego ziemiaństwa*, Toruń.
- OBTUŁOWICZ Barbara, 2013: *Maria Amparo Muñoz y de Borbón. Księżna Czartoryska*, Kraków.
- OETTINGEN Urszula, 2004: *Czarkowy – rezydencja Pusłowskich w krajobrazie Poniądzia, w: Dwór Polski. Zjawisko historyczne i kulturowe. Materiały VII Seminarium zorganizowane przez Oddział Kielecki SHS i Dom Środowisk Twórczych w Kielcach, 15–18 X 2003*, Warszawa, s. 225–240.

- OKONIEWSKA Barbara, 1994: *Postawy polityczne ziemian wielkopolskich u progu niepodległości*, w: *Ziemiaństwo a ruchy niepodległościowe w Polsce XIX–XX wieku*, red. Wiesław Caban, Mieczysław B. Markowski, Kielce, s. 125–136.
- OLAUSSEN Magnus, SÖDERLIND Solfrid, 2012: *Nationalmuseum/Royal Museum, Stockholm: Connecting North and South*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 191–212.
- OLSZEWSKI Henryk, 1994: *Szkoła historyczna w prawoznawstwie*, w: *Historia doktryn politycznych i prawnych*, red. Henryk Olszewski, Maria Zmierzczak, Poznań, s. 209–213.
- OMILANOWSKA Małgorzata, 2006: *Projekty Franza Schwechтена, Edouarda André i Stanisława Witkiewicza dla Połagi*, BHS, t. 68, nr 2, s. 197–225.
- OPACKI Zbigniew, 2010: *Karnawał w Krakowie w 1909 roku. Impresje na marginesie „Dziennika” Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej*, w: *Międzyzaborowe kontakty ziemiaństwa*, red. Wiesław Caban, Stanisław Wiech, Kielce, s. 143–152.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 1975: *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 1977: *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną*, w: *Ikonaografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa, s. 67–106.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 1979: *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto*, Warszawa, s. 69–109.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 1984: *Galeria Atanazego Raczyńskiego. Na marginesie wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Studia Muzealne”, t. 14, s. 13–23.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 1987: *Willa w Miłostawiu*, w: *Karl Friedrich Schinkel i Polacy* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie], red. Waldemar Baraniewski, Tadeusz S. Jaroszewski, Warszawa, s. 150–152.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Zofia, 2009: *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, Poznań.
- OSTROWSKI Jan K., PETRUS Jerzy T., 2001: *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków.
- PAJZDERSKI Nikodem, 1913: *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań.
- PAJZDERSKI Nikodem, 1924: *Zbiory gołuchowskie*, „Sztuka i Artysta”, nr 1, s. 1–7.
- PAJZDERSKI Nikodem, 1929: *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań.
- PALICA Magdalena, 2010: *Od Delacroix do Van Gogha. Żydowskie kolekcje sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław.
- PAPROCKI Dariusz, 2006: *W okresie zaboru pruskiego (1815–1918)*, w: *Dzieje Murowanej Gośliny*, red. Mieczysław Brust, Poznań.
- PARET Peter, 1981: *The Tschudi-Affair*, „The Journal of Modern History”, vol. 53, no 4, s. 589–818.
- PASZKIEWICZ Mieczysław, oprac., 1990: *Listy Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego*, RHS, t. 18, s. 223–258.
- PAUL Barbara, 2001: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Zabern.
- PAUL Carole, 2012a: *Introduction: The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 1–19.
- PAUL Carole, 2012b: *Preface: Toward a Collective History*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. VII–XXI.

- PAUL Carole, CAMPITELLI Alberta, 2000: *Making a Prince's Museum: Drawings for the Late-Eighteenth-Century Redecoration of the Villa Borghese*, Los Angeles.
- PAWŁOWSKA-WIDE Beata, 1966: *Początki muzealnictwa w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, t. 2, s. 3–45.
- PAYOT-WUNDERLI Isabelle, 2010: *L'art à Genève au dix-neuvième siècle*, w: *Artistes à Genève de 1400 à nos jours*, red. Karine Tissot, Genève, s. XXVII–XXVIII.
- PEARCE David, 1986: *London's Mansions. The Palatial Houses of the Nobility*, London.
- PEARCE Susan M., 1992: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester–London, 1992.
- PEARCE Susan M., 1995: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London–New York.
- PETKOVA-CAMPBELL Gabriela, 2010: *Nineteenth-century Bulgarian Private Collections*, JHC, t. 22, nr 2, s. 245–255.
- PETY Dominique, 2003: *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève.
- PETY Dominique, 2010: *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris.
- PEZDA Janusz, 2003: *Ludzie i pieniądze. Finanse w działalności Adama Jerzego Czartoryskiego i jego obozu na emigracji w latach 1831–1848*, Kraków.
- PIEŃKOS Andrzej, 2005: *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa.
- PIETRASZAK Mikołaj, 2011: *Nic nie bierze się z niczego. „Podział spadku między braćmi Edwardem a Atanazym Raczyńskimi”*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 109–117.
- PIETRUSIŃSKI Jerzy, 1966: *Dwa relikwiarze emaliowane św. Walerii z Limoges (objezierski i gołuchowski)*, w: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, red. Jan Białostocki, Warszawa, s. 59–69.
- PINAUD Pierre-François, 1988: *Solidarités familiales et endogamies: une stratégie pour l'accession aux fonctions de comptables supérieurs du Trésor public, 1800–1865*, w: *Les noblesses européennes au XIX^e siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 379–394.
- PIOTROWSKA Magdalena, 2011: *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)*, Poznań.
- PIWKOWSKI Włodzimierz, 2005: *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa.
- PLAGEMANN Volker, 1967: *Das deutsche Kunstmuseum. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München.
- PLANCHE Gustave, 1855: *Études sur l'école française (1831–1852), peinture et sculpture*, t. 1, Paris.
- PLATT Len, 2001: *Aristocracies of Fiction. The Idea of Aristocracy in Late-Nineteenth-Century and Early-Twentieth-Century Literary Culture*, London.
- PLESSIS Alain, 1988: *Nobles et actionnaires de la Banque de France de 1800 à 1914*, w: *Les noblesses européennes au XIX^e siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 255–265.
- PLĄŻEWSKA Magdalena, 1966: *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 10, s. 297–422.
- PŁYGAWKO Danuta, 2011: *L'aristocratie polonaise face aux puissances copartageantes dans la seconde moitié du XIX^e siècle: l'exemple de la Pologne prussienne*, w: *Les Aristocraties*

- en Europe du Moyen Âge à nos jours, *Actes du XVe colloque franco-polonais de l'Université Adam Mickiewicz à Poznań organisé à Strasbourg les 9 et 10 octobre 2008*, oprac. Patrick Werly, Strasbourg, s. 53–63.
- POLANOWSKA Jolanta, 1995: *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863*, Warszawa.
- POLANOWSKA Jolanta, 2003: *Nauczanie sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim*, w: *Ars et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. Jerzy Miziołek, Warszawa, s. 153–168.
- POŁCZYŃSKA Edyta, 1994: *Życie kulturalne Niemców w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, w: *Dzieje Poznania. 1793–1918*, t. 2, red. Jerzy Topolski, Lech Trzeciakowski, Warszawa–Poznań, s. 619–630.
- POŁCZYŃSKA Edyta, 2000: *Teatr niemiecki w Poznaniu (1793–1914)*, KMP, nr 3, s. 80–95.
- POMIAN Krzysztof, 1994: *Sammlungen – eine historische Typologie*, w: *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1880*, red. Andreas Grote, Opladen, s. 107–126.
- POMIAN Krzysztof, 2001a: *Collections: une typologie historique*, „Romantisme”, nr 112, s. 9–22.
- POMIAN Krzysztof, 2001b: *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos, Lublin.
- POMIAN Krzysztof, 2003: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise – Chicago. XIII^e – XX^e siècle*, Paris.
- POMIAN Krzysztof, 2006: *Winkelman polski*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa, s. 15–24.
- POMMIER Edouard, 1986: *Naissance des musées de province*, w: *Les lieux de mémoire*, t. 2, *La Nation*, red. Pierre Nora, Paris, s. 451–496.
- POOLE Andrea, 2010: *Stewards of the Nation's art. Contested Cultural Authority 1890–1939*, Toronto.
- POPCZYK Maria, 2008: *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków.
- POPHANKEN Andrea, 1993: *Graf Adolf Friedrich von Schack und seine Galerie. Anmerkungen zur Müncher Sammlungs geschichte*, w: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20 Jahrhundert*, oprac. Ekkehard Mai, Peter Paret, Köln–Weimar–Wien, s. 114–134.
- POPHANKEN Andrea, 2001: *„Auf der Ersten Kennerblick hin”. Die Sammlung Carl und Thea Sternheim in München*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 251–266.
- POPHANKEN Andrea, BILLETER Felix, 2001: *Der Französische Moderne und ihre Deutschen Sammler*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 11–22.
- POPHANKEN Andrea, BILLETER Felix, red., 2001: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin.
- PORTIER François, 2002: *Grandes demeures et collections d'art en Angleterre*, Paris.
- POSTEL-VINAY Gilles, 1988: *Les domaines nobles et le recours au crédit (France, deux premiers tiers du XIXe siècle)*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 199–220.
- POTOCKA Maria Małgorzata z Radziwiłłów, 1983: *Z moich wspomnień (Pamiętnik)*, Londyn.
- POTOCKI Stanisław K., 1975: *Z badań nad mecenatem Jana Działyńskiego*, „Roczniki Historyczne”, nr 41, s. 152–157.

- POTOCKI Stanisław K., 1976: *Podstawy finansowe Biblioteki Kórnickiej w latach 1826–1924*, PBK, z. 12, s. 19–47.
- POTOCKI Stanisław K., 1980, *Jan Działyński w oczach ojca*, w: *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań, s. 22–33.
- POTOCKI Stanisław K., 1982: *Projekt Witolda Kazimierza Czartoryskiego przeniesienia muzeum gołuchowskiego do Poznania*, „*Studia Muzealne*”, t. 13, s. 123–126.
- POTOCKI Stanisław K., 2001: *Początki kolekcjonerstwa i mecenatu kulturalnego Tytusa Działyńskiego*, PBK, z. 25, s. 143–150.
- POTOCKI Stanisław K., WYSOCKA Barbara, 2002: *Tytus Działyński (1796–1861)*, Kórnik.
- POULOT Dominique, 2001: *Le musée des monuments français d’Alexandre Lenoir*, w: *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l’histoire de l’art moderne. Les actes du colloque “Le Musée de sculpture comparée: l’invention d’un modèle au XIXe siècle” 8–9 XII 1999*, Paris, s. 34–43.
- POWIDZKI Janusz, 1955: „*Muzeum polskie*” Michała Mniszcha, „*Muzealnictwo*”, nr 4, s. 5–9.
- POWIDZKI Janusz, 1956: *Zbiory Domu Gotyckiego w Puławach*, „*Muzealnictwo*”, nr 5, s. 5–12.
- PRACZYK Małgorzata, 2011: *Les aristocrates, animateurs de l’espace urbain pozzanien au XIXe siècle*, w: *Les Aristocraties en Europe du Moyen Âge à nos jours, Actes du XVe colloque franco-polonais de l’Université Adam Mickiewicz à Poznań organisé à Strasbourg les 9 et 10 octobre 2008*, oprac. Patrick Werly, Strasbourg, s. 43–52.
- PRANGE Regine, 2004: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln.
- PRETI-HAMARD Monica, SENECHAL Philippe, 2005: *Collections et marché de l’art en France 1789–1848*, Rennes.
- PREVOST-MARCILHACY Pauline, 1994: *Un Hôtel au goût du jour: L’hôtel de James de Rothschild*, GBA, t. 124, z. 1506–1507, s. 35–54.
- PREVOST-MARCILHACY Pauline, 2005: *La collection de tableaux modernes des frères Pereire*, w: *Études transversales mélanges en l’honneur de Pierre Vaisse*, red. Leïla El-Wakil, Stéphanie Pallini, Lada Umstätter-Mamedova, Lyon, s. 139–156.
- PRINA Daniela N., 2012: *Belgian Decorative Arts in the Later Nineteenth Century. Needs for a National Museum and Debates Surrounding Didactic Collections in Brussels*, JHC, t. 24, z. 2, s. 257–274.
- PRZEZDZIECKI Aleksander, RASTAWIECKI Edward 1853–1855, 1855–1858, 1860–1869: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, wydania I–III, Paryż–Warszawa.
- PRZYMUSIAŁA Andrzej, 1975: *Stefan Pawlicki a pozytywizm*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 2, red. Barbara Skarga, Warszawa, s. 231–266.
- PURCHLA Jacek, 1992: *Matecznik Polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków.
- PYCH Jarosław, 2010: *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, s. 333–354.
- RACZYŃSKI Edward Bernard, 1969: *Pani Róża*, Londyn.
- RACZYŃSKI Edward Bernard, 2003: *Rogalin i jego mieszkańcy*, Kraków.
- RADVANYI Orsolya, 2007: *Les collections d’art de la famille Esterházy aux XVIIIe et XIXe siècles et la naissance de Pinacothèque nationale*, w: *Nicolas II Esterhazy 1765–1833. Un*

- Prince hongrois collectionneur* [katalog wystawy w Musée National du Château de Compiègne 21 septembre 2007 – 7 janvier 2008], Paris, s. 86–91.
- RADVANYI Orsolya, 2011: *Historique des collections d'art des Princes Esterházy*, w: *La Naissance du Musée. Les Esterházy. Princes collectionneurs*, red. Marc Restellini, Paris, s. 12–47.
- RADZIKOWSKI Eljasz, 1902: *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków.
- RADZISZEWSKI Edmund, 1997: *Radziwiłłowie na Przygodzicach (część pierwsza)*, „Zeszyty Przygodzickie”, nr 2, s. 29–41.
- RADZISZEWSKI Edmund, 2008a: *Powrót Radziwiłłów do polskości*, „Zeszyty Przygodzickie”, nr 6, s. 21–24.
- RADZISZEWSKI Edmund, 2008b: *Ślub księcia Antoniego Radziwiłła*, „Zeszyty Przygodzickie”, nr 6, s. 15–18.
- RADZISZEWSKI Edmund, 2009: *Radziwiłłowie wielkopolscy. Od Kiernowa do Antonia*, [online] <www.przygodzice.pl/asp/pliki/2012.02.22/otg_radziwill_strona_gminy.pdf> [dostęp: 20.08.2016].
- RADZIWIŁŁOWA, z Hohenzollernów Ludwika, 1912: *Pamiętki księżnej Radziwiłłowej (Ludwika ks. pruskiej). Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770–1815)*, Warszawa.
- RASMUSSEN Holger, 1977: *Nationalmuseen in den nordischen Ländern*, w: *Das Kunst – und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum*, red. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz, München, s. 37–42.
- REBECCHINI Damiano, 2010: *An Influential Collector. Tsar Nicholas I of Russia*, JHC, t. 22, z. 1, s. 45–67.
- REZLER Marek, 1996: *Emilia Sczaniecka (1804–1896)*, Poznań.
- REZLER Marek, 2002: *Margonin w latach zaboru (1815–1919)*, w: *Dzieje Margonina*, red. Krzysztof Rzepa, Poznań, s. 69–96.
- RIBAULT Jean-Yves, red., 1999: *Mécènes et collectionneurs*, t. 1, Paris.
- RIGAUD Jean-Jacques, 1876: *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève.
- RIVIERE Anne, 2003: *Les femmes artistes, l'histoire des Salons et la Société nationale des beaux-arts*, w: *Des amitiés modernes De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890–1905* [katalog wystawy], Paris, s. 49–55.
- ROGALANKA Anna, 1962: *Willa Mielżyńskich w Miłostawiu*, „Studia i Materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza”, t. 7, z. 1, s. 184–222.
- ROMANO Sergio, 1988: *La Nobiltà, lo Stato e le relazioni internazionali*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 529–540.
- ROSSET Tomasz F. de, 2001: *Kolekcja obrazów hr. Augusta Cieszkowskiego w Wierzenicy pod Poznaniem*, w: *Malarstwo weneckie 1500–1750*, red. Krystyna Zielińska-Melkowska, Sebastian Dudzik, Toruń, s. 157–166.
- ROSSET Tomasz F. de, 2005: *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń.
- ROSSET Tomasz F. de, 2006: *La notion de nobles. L'image de l'histoire de la Pologne aux expositions artistiques en France au XIXe siècle*, w: *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture XVIe–XXe siècles*, red. Jarosław Dumanowski, Michel Figeac, Pessac, s. 89–102.
- ROSSET Tomasz F. de, 2008a: *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo”, nr 49, s. 204–216.
- ROSSET Tomasz F. de, 2008b: *Pyszna galeria obrazów hrabiego Paca*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Konserwatorstwo i Zabytkoznawstwo”, t. 31, Toruń, s. 61–118.

- ROSSET Tomasz F. de, 2012: *Szkic o kolekcji prywatnej na obszarze publicznym Paryża dawniej i dziś*, w: *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum*, red. Agata Skalska, Łódź, s. 52–71.
- ROSTWOROWSKI Marek, 1998: *Kraków*, w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Zdzisław Żygulski jun., Kraków, s. 149–161.
- RÖTHLISBERGER Marcel, 1987: *Höllandische Malerei in der Westschweiz. Sammlungs- und Wirkungsgeschichte*, w: *Im Lichte Hollands. Hollandische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Lichtenstein und aus Schweizer Besitz* [katalog wystawy], Zurich, s. 41–48.
- ROVERS Eva, 2009a: *Introduction: The Art Collector: between Philanthropy and Self-Glorification*, JHC, t. 21, z. 2, s. 157–161.
- ROVERS Eva, 2009b: *Monument to an Industrialist's Wife. Helene Kröller-Müller's Motives for Collecting*, JHC, t. 21, z. 2, s. 241–252.
- RUBIN Patricia, 2013: *„The Outcry” Despoilers, Donors, and the National Gallery in London, 1909*, JHC, 2013, t. 25, z. 3, s. 253–275.
- RUDNICKI Szymon, 1996: *Ziemiaństwo polskie w XX wieku*, Warszawa.
- RUDZIŃSKA Wanda Maria, 1984: *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice, listopad 1981, Warszawa, s. 179–196.
- RUDZIŃSKA Wanda Maria, 2008: *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. Ewa Frąckowiak, Anna Grochala, Warszawa, s. 128–137.
- RUMI Giorgio, 1988: *La politica nobiliare del Regno d'Italia 1861–1946*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 577–593.
- RYCHLIKOWA Irena, 1986: *Arystokracja Galicji w końcu XIX wieku. Zróżnicowanie społeczne*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, z. 78, s. 153–175.
- RYSZKIEWICZ Andrzej, oprac., 1953a: *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, Wrocław.
- RYSZKIEWICZ Andrzej, 1953b: *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław.
- RYSZKIEWICZ Andrzej, 1960: *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego. Pierwsza publiczna galeria warszawska*, „Rocznik Warszawski”, t. 1, s. 105–142.
- RYSZKIEWICZ Andrzej, 1981: *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa.
- RYSZKIEWICZ Andrzej, 1984: *Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenas*, w: *Mecenas – Kolekcjoner – Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice, listopad 1981, Warszawa, s. 147–164.
- SAINT-MARTIN Monique de, 1988: *Noblesse sociale et noblesse scolaire: analyse sociologique de quelques cas de reconversion*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle, Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 395–406.
- SALMON Pierre, 1958: *De la collection au musée*, Neuchâtel.
- SCHASLER Max, 1856: *Die öffentlichen und Privatkunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin*, Berlin.
- SCHMIDT-BAUER Silvia, 2001: *Die Sammlung Bernhard Koehler*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 267–287.
- SCHRAPEL Claudia, 2004: *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen Wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden”*, Hildesheim–Zürich–New York.

- SCHRIMER Marcin K., 2012: *Arystokracja. Polskie rody*, Warszawa.
- SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, RASMUSSEN Anne, 1992: *Les fastes du progrès. Le Guide des expositions Universelles 1851–1992*, Paris.
- SCHULZ Andrew, 2012: *Museo Nacional del Prado, Madrid: Absolutism and Nationalism in early-nineteenth-century Madrid*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 237–260.
- SCOTT Hamish M., 2007: *Conclusion: The Continuity of Aristocratic Power*, w: *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Volume II: Northern, Central and Eastern Europe*, red. Hamish M. Scott, New York, s. 377–399.
- SERMAN William, 1988: *La noblesse dans l'armée française au XIX^e siècle (1814–1890)*, w: *Les noblesses européennes au XIX^e siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 551–558.
- SERWAŃSKI Maciej, 2011: *Entre la République nobilitaire et la Pologne partagée. Ksawery Działyński (1756–1819), précurseur du travail positiviste*, w: *Les Aristocraties en Europe du Moyen Âge à nos jours, Actes du XV^e colloque franco-polonais de l'Université Adam Mickiewicz à Poznań organisé à Strasbourg les 9 et 10 octobre 2008*, oprac. Patrick Werly, Strasbourg, s. 29–42.
- SHAPIRO Gary, 2003: *Hegel (1770–1831)*, w: *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*, red. Chris Murray, London–New York, s. 160–166.
- SHARNOVA Elena, 2005: „*Un vrai musée de la peinture française*”: *La collection française de Nicolai Borissovitch Youssoupov*, w: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, red. Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal, Rennes, s. 359–373.
- SHEEHAN James L., 1994: *From Princely Collections to Public Museums: Toward a History of the German Art Museum*, w: *Rediscovering History. Culture, Politics and the Psyche*, red. Michael S. Roth, Stanford, s. 169–182.
- SHEEHAN James L., 2000: *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford.
- SKAŁKOWSKI Adam, 1936: *Bniński Konstanty*, w: *PSB*, t. 2, Kraków, s. 146.
- SKAŁKOWSKI Adam, 1938: *Bazar Poznański. Zarys stuletnich dziejów (1838–1938)*, Poznań.
- SKĄPSKA-ŚWIECICKA Irena, 1970: *Początki wystaw artystycznych w Krakowie*, „*Rocznik Krakowski*”, tom 41, s. 29–56.
- SKORACZEWSKI Filip, 1910: *Materyały do historii Miłostawia*, Poznań.
- SKOWRONEK Jerzy, 1994: *Adam Jerzy Czartoryski 1770–1861*, Warszawa.
- SKURATOWICZ Jan, 1980: „*Te na kształt zamków dźwigane słabe mury...*”. *Neogotyki w architekturze rezydencjonalnej Wielkopolski XIX wieku*, w: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. Konstanty Kalinowski, Poznań, s. 49–76.
- SKURATOWICZ Jan, 1981: *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań.
- SKURATOWICZ Jan, 1991: *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań.
- SŁUPSKA Julia, 2008: *Ksawery Branicki (1816–1879). Emigracja: polityka i finanse*, Warszawa.
- SMOOT Mirna, 1980: *The First International Art Exhibition in Munich 1869*, w: *Saloni, Gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, red. Francis Haskell, Bolonia, s. 109–114.
- SOBIERAJ Leonard, CHLEWIŃSKI Zbigniew, 2006: *Secesja w zbiorach Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, Płock.

- SOKOŁOWSKI Marian, 1892: *Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie*, „Kwartalnik Historyczny”, R. VI, s. 229–276.
- SOKOŁOWSKI Marian, 1899, *Gołuchów*, w: idem, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 1, Kraków, s. 326–374.
- SOMMER Manfred, 2003: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. Jarosław Marecki, Warszawa.
- SOWA Jan, 2011: *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków.
- SÓJKA-ZIELIŃSKA Katarzyna, 1962: *Fideikomisy rodzinne w prawie pruskim w XIX i pocz. w. XX*, Warszawa.
- SPALENIUK Wojciech, 1994/95: *Prasa polska w Poznaniu w okresie zaborów (główne kierunki rozwoju)*, w: *Z dziejów prasy wielkopolskiej XIX–XX wieku*, t. 1, red. Marcei Kosman, Poznań, s. 20–34.
- SPRAWOZDANIA TPSP 1895–1906: *Sprawozdania Dyrekcji TPSP w Krakowie za lata 1894–1905*, Kraków.
- SPRYS Zofia, 1977: *Historiozofia ery romantyzmu w Polsce w świetle poglądów filozoficznych Karola Libelta i Augusta Cieszkowskiego*, „Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza”, t. 12, z. 2, s. 61–83.
- STARCKY Emmanuel, LIONNET Marie, 2007: *Les fastes d'un grand collectionneur*, w: *Nicolas II Esterházy 1765–1833. Un Prince hongrois collectionneur* [katalog wystawy w Musée National du Château de Compiègne 21 septembre 2007 – 7 janvier 2008], Paris, s. 18–25.
- STARZYŃSKI Juliusz, STĘPIEŃ Halina, oprac., 1973: *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- STĘPIEŃ Halina, 2003: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa.
- STĘPIEŃ Halina, LICZBIŃSKA Maria, 1994: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa.
- STOGDON Nicolas, 1996: *Prints from Gołuchów*, „Print Quarterly”, XIII, 2, s. 149–166.
- STONGE Carmen, 1998: *Making Private Collections Public: Gustav Friedrich Waagen and the Royal Museum in Berlin*, JHC, t. 10, z. I, s. 61–74.
- SUCHOCKA Dorota, oprac., 2005: *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań.
- SULZBERGER Suzanne, 1961: *La Rehabilitation des Primitifs Flamands 1802–1867*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Memoires, t. 12, Bruxelles.
- SWIEYKOWSKI Emmanuel, 1905: *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. 1854–1904, Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyźnej sztuki*, Kraków.
- SZAFER Katarzyna, 2000: *Matka – opiekunka – społecznik. Rola kobiety w Wielkim Księstwie Poznańskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Partnerka. Matka. Opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, red. Krzysztof Jakubiak, Bydgoszcz, s. 109–119.
- SZAFER Katarzyna, 2005: *Ziemiaństwo jako elita społeczeństwa polskiego w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Zielona Góra.
- SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK Kinga, 1996: *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI w. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa.
- SZELAŃ Marcin, 2003: *„Byłoby to wszystko dla mnie?” Joanna d’Arc w galerii Edwarda Raczyńskiego*, w: *Dziewica Orleańska Jana Matejki. Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Rogalin, 9–10 listopada 2001, red. Stanisław Czekalski, Poznań, s. 145–158.
- SZETELA Tadeusz, 2003: *Dzieje Dobrzechowa. Opowieść o rodzinnej wsi*, Rzeszów–Dobrzechów.

- SZKLARSKA-LOHMANNOWA Alina, 1986: *Raczyński Roger Adam (1889–1945)*, w: PSB, t. 29, Wrocław–Warszawa, s. 661–664.
- SZLANTA Piotr, 2008: *Narodziny nowoczesnej Szwajcarii*, „Mówią wieki”, nr 5, s. 25–28.
- SZULC-GOLSKA Bożenna, 1929: *Wielkopolskie biblioteki prywatne*, Poznań.
- SZULTKA Zygmunt, 2010: *Funkcje szlachty w pruskim systemie państwowym i militarnym, w: Prusy w okresie monarchii absolutnej (1701–1806)*, red. Bogdan Wachowiak, Poznań, s. 598–614.
- SZWARC Andrzej, 2004: *Rygorystyczne normy i swobodne obyczaje. Małżeństwo i związki pozamałżeńskie w opiniach ziemiańsko-arystokratycznej elity w połowie XIX wieku*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, t. 8, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc, Warszawa, s. 89–101.
- SZWARC Andrzej, WIECZORKIEWICZ Paweł, 1983: *Bracia Korwin-Milewscy – patrioci czy apostaci?*, w: *Francja – Polska XVIII–XIX w. Studia z dziejów kultury i polityki poświęcone Profesorowi Andrzejowi Zahorskiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa, s. 142–162.
- SZYSZKOWSKI Błażej, 2012: *Aleksander Kokular. Malarz i opiekun kolekcji wilanowskiej*, Warszawa.
- ŚLUSAREK Krzysztof, 2006: *Badania nad dziejami stanu szlacheckiego na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: *Historia, społeczeństwo, gospodarka. Profesorowi Pusiowi w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. Stanisław Pytlas, Jarosław Kita, Łódź, s. 84–99.
- TARNOWSKI Stanisław, 2010: *Domowa Kronika Dzikowska*, oprac. Grzegorz Nieć, Kraków.
- TAYLOR Brandon, 2012: *National Gallery, London. For „All Ranks and Degrees of Men”, w: The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 261–284.
- TAZBIR Janusz, 1983: *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikt*, Warszawa.
- THOMPSON Michael, 1988: *The Landed Aristocracy and Business Elites in Victorian Britain*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 267–279.
- THORNTON Dora, 2001: *From Waddesdon to the British Museum: Baron Ferdinand Rothschild and his Cabinet Collection*, JHC, t. 13, z. 2, s. 191–213.
- THORNTON Peter, DOREY Helen, 1992: *A Miscellany of Objects from Sir John Soane’s Museum, Consisting of Paintings, Architectural Drawings and Other Curiosities from the Collection of Sir John Soane*, London.
- TOLÈDE-LEON Olivia, 2010: *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*, red. James Kearns, Pierre Vaisse, Bern, s. 101–116.
- TOMASI Michele, 2009: *Émile Molinier*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, red. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, strona internetowa INHA, [online] <www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html> [dostęp: 14.08.16].
- TOMCZAK Anna, 2011: *Z korespondencji Atanazego Raczyńskiego z Wilhelmem von Kaulbachem. O mitologizacji, reklamie i intrygach artysty w relacjach ze swoim mecenasem, w: Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 363–378.
- TOMCZAK Anna, 2013: *Hrabia z Wielkopolski i przyszły książę malarzy wiedeńskich. Atanazy Raczyński, Hans Makart i Królowa elfów – historia pewnego zlecenia z dokumentów*

- wysnuta, w: *Sztuka w Wielkopolsce*, red. Michał Błaszczyszński, Barbara Górecka, Michał Górecki, Aleksandra Paradowska, Poznań, s. 167–179.
- TOMCZAK Anna, 2014: „Każdy z najważniejszych obrazów z tej kolekcji ma swój mały librum veritatis...”. *Uwagi o archiwum galerii Atanazego Raczyńskiego, jego historii, statusie i znaczeniu*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa, s. 287–317.
- TOULGOËT Émile de, 1867: *Les musées du Rome précédés d'une étude sur l'histoire de la peinture en Italie*, Paris.
- TROJANOWICZOWA Zofia, 1980: *Polityka kulturalna Hôtel Lambert po Wiośnie Ludów (na marginesie „Wiadomości Polskich”)*, w: *Romantycy i rewolucja*, red. Alina Kowalczykowa, Wrocław, s. 193–209.
- TRZECIAKOWSCY Maria i Lech, 1982: *W XIX-wiecznym Poznaniu. Życie codzienne miasta 1815–1914*, Poznań.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 1960: *Polityka polskich klas posiadających w Wielkopolsce w erze Capriviego (1890–1894)*, Poznań.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 1972: *Polskie ugrupowania polityczne zaboru pruskiego wobec Niemiec 1871–1918*, „Dzieje Najnowsze”, nr 1, s. 25–44.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 1973: *Pod pruskim zaborem 1850–1918*, Warszawa.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 1975: *Romantycy i pozytywiści*, w: *Romantycy i pozytywiści. W stulecie śmierci Karola Libelta (1807–1875)*, katalog wystawy, oprac. Magdalena Warkoczewska, Poznań, s. 5–24.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 1999: *Wielkopolski program samomodernizacji – kształtowanie się nowoczesnego społeczeństwa*, w: *Samomodernizacja społeczeństw w XIX wieku. Irlandczycy, Cześć, Polacy*, red. Lech Trzeciakowski, Krzysztof Makowski, Poznań, s. 65–106.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 2000: „Cacko i pieścidełko” – *Teatr Polski 1875–1918*, KMP, nr 3, s. 114–136.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 2008: *Posłowie polscy w Berlinie 1848–1928*, Warszawa.
- TRZECIAKOWSKI Lech, 2009: *Otto von Bismarck*, Wrocław.
- TUDESQ André-Jean, 1988: *L'Elargissement de la noblesse en France dans la première moitié du XIXe siècle*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 121–135.
- TYROWICZ Marian, 1964: *Towarzystwo Demokratyczne Polskie 1832–1863. Przywódcy i kadry członkowskie. Przewodnik biograficzny*, Warszawa.
- UMIASTOWSKA Jadwiga z Morawskich, 1997: *Z Raczyńskimi w tle. Wspomnienia minionego świata*, Poznań.
- USTAWA 1863: *Ustawa spółki pod firmą Bniński, Chłapowski, Plater i Spółka*, Poznań.
- WAGNER Walter, 1977: *Die frühen Museumsgründen in der Donaumonarchie*, w: *Das Kunst – und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum*, red. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz, München, s. 19–28.
- WAINWRIGHT Clive, 1989: *The Romantic Interior. The British Collector at Home 1750–1850*, New Haven–London.
- WALICKI Andrzej, 1973: *Karol Libelt*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. Andrzej Walicki, t. 1, 1831–1863, Warszawa, s. 443–476.
- WALICKI Andrzej, 2009: *Naród, nacjonalizm, patriotyzm. Kultura i myśl polska. Prace wybrane*, Kraków.
- WALTER Sabine, 2001: *Die Sammlung Harry Graf Kessler in Weimar und Berlin*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 67–94.

- WALTON Whitney, 1998: *Art for Industry's Sake. Léon de Laborde's Plan for Transforming Taste*, w: eadem, *France at the Crystal Palace. Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*, Berkeley, s. 171–198.
- WANKE Ewelina, 2008: *Mezaliants u Radziwiłłów, czyli pierwsze małżeństwo Michała Radziwiłła i jego skutki*, „Zeszyty Przygodzickie”, nr 6, s. 33–35.
- WARKOCZEWSKA Magdalena, 1971: *Towarzystwo Sztuk Pięknych w latach 1837–1848*, „Studia Muzealne”, t. 9, Poznań, s. 7–20.
- WARKOCZEWSKA Magdalena, 1984: *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań.
- WARKOCZEWSKA Magdalena, 1988: *Badania nad kulturą artystyczną Poznania i Wielkopolski w XIX wieku. Sprawozdanie z prac zespołu badawczego działającego przy Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk w ramach problemu węzłowego 11.1 Polska kultura narodowa jej tendencje rozwojowe i percepcje*, „Sprawozdania PTPN”, nr 104 za rok 1986, s. 26–30.
- WARKOCZEWSKA Magdalena, 1991: *Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Poznaniu (1837–1857)*, Warszawa–Poznań.
- WARKOCZEWSKA Magdalena, 1994: *Życie artystyczne w Poznaniu w XIX wieku*, w: *Dzieje Poznania. 1793–1918*, red. Lech Trzeciakowski, Jerzy Topolski, Warszawa–Poznań, s. 657–694.
- WASSON Ellis, 2006: *Aristocracy and the Modern World*, New York.
- WATERFIELD Giles, ILLIES Florian, 1995: *Waagen in England*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, nr 37, s. 47–59.
- WATSON Janell, 2006: *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collections and Consumption of Curiosities*, Cambridge.
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, 1988a: *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. II, *Wiek XVII i XVIII*, Toruń.
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, 1988b: *Od “country house” do “National Gallery”: Rozkwit kolekcjonerstwa brytyjskiego w XVIII w.*, w: idem, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. II, *Wiek XVII i XVIII*, Toruń, s. 68–72.
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, 2006: *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Wiek XV i XVI*, t. 1, Toruń.
- WDOWISZEWSKI Zygmunt, 1958: *Straty artystyczne i kulturalne zbiorów Przedziękich w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, nr 3, s. 353–413.
- WEBER Christoph, 1988: *Papsttum und Adel im 19. Jahrhundert*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 607–657.
- WEDDIGEN Tristan, 2012: *The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-century Germany*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 145–166.
- WEGENER Leo, 1903: *Der wirtschaftliche Kampf der Deutschen mit den Polen um die Provinz Posen*, Poznań.
- WEGNER Leon, 1863: *Konfederacja województw wielkopolskich Poznańskiego, Kaliskiego, Gnieźnieńskiego i Ziemi Wschowskiej*, Poznań.
- WEISSER-LOHMANN Elisabeth, 2008: *Der Staat und die Kunst. Zur öffentlichen Funktion der Kunst bei Hegel*, w: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, red. Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, s. 19–34.

- WEST James L., 1991: *The Riabushinsky Circle: burzhuaizii and obshchestvennost in Late Imperial Russia*, w: *Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, red. Edith W. Clowes, Samuel D. Kassow, James L. West, Princeton, s. 41–56.
- WĘDZKI Andrzej, 2004: *Przeszłość krajeńskich rezydencji ziemiańskich na przykładzie Samostrzela*, w: *Dziedzictwo kulturowe na Krajnie i Pałukach. Wybrane problemy z dziejów Krajny Nakielskiej (związki Krajny z Pałukami)*, red. Sławomir Łaniecki, Leszek Skaza, Nakło nad Notecią, s. 190–211.
- WHELAN Agnieszka, 1986: *Kórnik, Alhambra i romantyczny ideał. O motywach orientalnych w architekturze rezydencji Tytusa Działyńskiego*, PBK, z. 21, s. 11–33.
- WHITEHEAD Christopher, 2005: *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: the Development of the National Gallery*, London.
- WIECH Stanisław, 2003: *Arystokracja Królestwa Polskiego w świetle ocen carskiej policji politycznej (1864–1914)*, w: *Dwór – wieś – plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku, Profesorowi Mieczysławowi B. Markowskiemu w trzydziestelecie pracy naukowej*, Kielce, s. 35–42.
- WIERCIŃSKA Janina, 1967: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Andrzej Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków, s. 170–175.
- WIESIOŁOWSKI Jacek, red., 2003: *Władze miasta Poznania, t. 2, 1793–2003. Wykaz członków władz miasta 1253–2003*, Poznań.
- WIMMER Dorothee, 2009: *Bremen – Berlin – Weimar. Cooperation between German Art Collectors and Museum Directors c.1900*, JHC, t. 21, z. 2, s. 203–212.
- WINIEWICZ-WOLSKA Joanna, 2010: *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków.
- WIŚNIEWSKA Teresa, 2010: *Racot. Perła Wielkopolski*, Kościan.
- WITTE Jean de, 1885: *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”, nr 4, s. 420–458.
- WITTE Jean de, 1887: *Notice sur François Lenormant, Associé de l'Académie*, „Annuaire de l'Académie de Belgique”, s. 247–291.
- WOERTH Eric, 2006: *Le Duc d'Aumale. L'étonnant destin d'un prince collectionneur*, Paris.
- WOJCIECHOWSKI Aleksander, red., 1967: *Chronologiczny przegląd ważniejszych wydarzeń, w: Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Andrzej Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- WOJEWODZIANKA Ewa, 1968: *Dzieje zbiorów militariów zamku kórnickiego*, PBK, z. 9–10, s. 137–153.
- WOJTKOWSKI Andrzej, 1927: *Karol Libelt jako wychowawca*, Poznań.
- WOJTKOWSKI Andrzej, 1928: *Historia Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu w latach 1857–1927*, „Roczniki PTPN”, t. 50.
- WOJTKOWSKI Andrzej, 1936: *Bniński Ignacy (1820–1893)*, w: PSB, t. 2, Kraków, s. 145–146.
- WOLFF-MARTIN, 1904: *Die Neugestaltung des Familienfideikommissrechts in Preussen*, Berlin.
- WOLFF-THOMSEN Ulrike, KUHLAU Sven, red., 2011: *Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933*, Kiel.
- WÖRNER Martin, 2000: *Die Welt an einem Ort: illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin.
- WORTMAN Richard, 1999: *Moscow and Petersburg. The Problem of Political Center in Tsarist Russia, 1881–1914*, w: *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, red. Sean Wilentz, Pennsylvania, s. 244–272.
- WÓJCIK Adam, 2000: *Zamek w Dzikowie. Wiek XX*, Tarnobrzeg.

- WRZESIŃSKI Wojciech, 2009: *Wokół pojęć: lojalność – kolaboracja – irredenta*, w: *Między irredentą a kolaboracją. Postawy społeczeństwa polskiego wobec zaborców. W kręgu kultury i sztuki*, red. Norbert Kasperek, Andrzej Szmyt, Olsztyn, s. 11–22.
- WYSOCKA Barbara, 2001: *Tytus Działyński – stan badań*, PBK, z. 25, s. 151–159.
- WYSOCKA Barbara, 2004: *Obraz Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w prasie i literaturze, w: Izabella i Jan Działyńscy. Mecenasi kultury*, red. Barbara Wysocka, Gołuchów–Kórnik, s. 23–36.
- VACHON Marius, 1879: *La Bibliothèque du Louvre et la collection bibliographique Motteley*, Paris.
- VAISSE Pierre, 1995: *La troisième république et les peintres*, Paris.
- VAISSE Pierre, 2003: *Léonce Bénédite et l'impressionisme*, w: *Monet: actes du colloque, Trévise, 16–17 juin 2002*, red. Radolphe Rapetti, Mary Anne Stevens, Michael Zimmermann, Marco Goldin, Conegliano, s. 257–264.
- VAISSE Pierre, 2010: *Reflexions sur la fin du Salon officiel*, w: *„Ce Salon à quoi tout se ramène”, Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*, red. James Kearns, Pierre Vaisse, Bern, s. 117–138.
- VAZQUEZ Oscar E., 2001: *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, 2008: *Kunstreligion und Geschichte zwischen der Phänomenologie des Geistes und der Enzyklopädie von 1817*, w: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, red. Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, s. 51–66.
- VOCELKA Karl, 1988: *Adel und Politik in der Habsburgermonarchie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, w: *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du colloque. Rome 21–23 novembre 1985*, Milano–Rome, s. 541–549.
- VOISÉ Irena, GŁOWACKA-POCHEĆ Teresa, 1974: *Galeria malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, Warszawa.
- YONAN Michael, 2012: *Kunsthistorisches Museum/Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th – and early – 19th-century Europe*, red. Carole Paul, Los Angeles, s. 167–190.
- ZAJĄCZKOWSKI Andrzej, 1993a: *Elity urodzenia*, Warszawa.
- ZAJĄCZKOWSKI Andrzej, 1993b: *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa.
- ZAMOYSKA Jadwiga, 1961: *Wspomnienia*, oprac. Maria Czapska, Londyn.
- ZASŁAWSKA Danuta N., 2000: *Chinoiserie w kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, RHS, t. 25, 65–104.
- ZASŁAWSKA Danuta N., 2008: *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa.
- ZEMEL Carol, 1997: *Van Gogh's Progress. Utopia, Modernity and Late-Nineteenth-Century Art*, Berkeley.
- ZGÓRNIAK Marek, 1998: *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków.
- ZGÓRNIAK Marek, 2003: *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*, red. Stanisław Czekalski, Poznań, s. 111–133.
- ZIEGLER Henrik, 2001: *Emil Heilbut, ein früher Apologet Claude Monets*, w: *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, red. Andrea Pophanken, Felix Billeter, Berlin, s. 41–65.
- ZIELIŃSKA Teresa, 1977a: *Magnateria polska epoki saskiej. Funkcje urzędów i królewsczyzn w procesie przeobrażeń warstwy społecznej*, Wrocław.

- ZIELIŃSKA Teresa, 1977b: *Ordynacje w dawnej Polsce*, „Przegląd Historyczny”, t. 68, z. 1, s. 17–28.
- ZIELIŃSKA Teresa, 1996: *Radziwiłłowie herbu Trąby – dzieje rodu*, w: *Radziwiłłowie herbu Trąby* [katalog wystawy w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie], Warszawa, s. 3–43.
- ZIELIŃSKA Teresa, 1997: *Arystokracja w XIX i XX wieku*, w: eadem, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa, s. 21–30.
- ZIÓŁEK Jan, 2008: *Aniela hr. Potulicka i jej dzieło*, Lublin–Wojnowo.
- ŻELAZNY Mirosław, 2000: *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa.
- ŻMIDZIŃSKI Franciszek, 1975: *Działalność szlacheckich rodów krajeńskich: Bnińskich i Komierowskich w okresie zaborów*, „Rocznik Nadnotecki”, t. 6, s. 31–52.
- ŻÓŁTOWSKA z Puttkamerów Janina, 2003: *Dziennik. Fragmenty wielkopolskie 1919–1933*, oprac. Barbara Wysocka, Poznań.
- ŻÓŁTOWSKI Jan, 1990: *Dwa pokolenia. Wspomnienia wielkopolskiego ziemianina*, Poznań.
- ŻUCHOWSKI Tadeusz J., 1996: *Kaiser-Friedrich-Museum a formowanie się historii sztuki w Poznaniu u progu powołania Uniwersytetu*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. Adam S. Labuda, Poznań, s. 145–155.
- ŻUCHOWSKI Tadeusz J., 2008: *Der Beginn der Posener Museumsgeschichte im Spannungsfeld der deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte (1885–1918)*, w: *Geschichtsbilder und ihre Museale Präsentation*, red. Stefan Dyroff, Markus Krzoska, München, s. 81–98.
- ŻUCHOWSKI Tadeusz J., 2010: *Biblioteka w Poznaniu – fundacja i forma architektoniczna*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. Adam S. Labuda, Michał Mencfel, Wojciech Suchocki, Poznań, s. 163–179.
- ŻYCHLIŃSKI Teodor, 1879: *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik pierwszy, Poznań.
- ŻYCHLIŃSKI Teodor, 1880: *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik drugi, Poznań.
- ŻYCHLIŃSKI Teodor, 1900: *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik dwudziesty drugi, Poznań.
- ŻYCHLIŃSKI Teodor, 1901: *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik dwudziesty trzeci, Poznań.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 1959: *Zbrojownia Czartoryskich*, „Muzealnictwo Wojskowe”, t. 1, s. 85–98.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 1960: *Zbiory Czartoryskich. Zbrojownia*, Kraków.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 1961: *150-lecie Puław*, „Muzealnictwo”, nr 10, s. 8–24.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 1962: *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 7, s. 11–238.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 1967: *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1963, Warszawa, s. 43–55.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, red., 1998: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, red., 1999: *Tarcza renesansowa w zbiorach Czartoryskich. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa polskiego*, w: idem, *Światła Stambułu*, Warszawa, s. 23–45.
- ŻYGULSKI JUN. Zdzisław, 2012: *Świątynia Sybilli jako pierwsze polskie muzeum wojskowe*, w: *Materiały z Sesji Naukowej z okazji 60-lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie*, Pszczyna, s. 169–180.
- ŻYWCZYŃSKI Mieczysław, 1996: *Historia powszechna 1789–1870*, Warszawa.

Indeks osób^{*}

A

Agasse Jacques Laurent 117, 129, 132
Aigner Christian Piotr 251
Ajwazowski Iwan 242
Aman-Jean Edouard 147, 149, 150, 153
Amparo Maria 201, 208
André Édouard 84
Anhalt Fryderyk von 216
Arnhold Edouard 288
Arnhold Heinrich 288
Audéoud James 131
Aufsess Hans von und zu 242, 277
August II, król Polski 128
August III, król Polski 48, 56, 128
d'Aumale Duc (właśc. Henryk Eugeniusz
Filip Ludwik Orleański) 243
Axentowicz Teodor 156, 157

B

Bacciarelli Marcello 102
Bartsch Adam von 70, 71, 266
Baudrillard Jean 11
Baudry Paul 150
Baworowski Wiktor hr. 247, 248
Bazille Frédéric 284
Bąbiak Grzegorz 13, 14, 16
Beauharnais Eugène de, książę von Leuch-
tenberg 237, 239
Beauharnais Józefina de 243

Beauharnais Maksymilian, książę von
Leuchtenberg 237
Beckett John V. 26
Belina-Węsierski Albin hr. 218, 265
Bellio Georges de 284
Bénédite Léonce 148–150, 152, 154, 229
Benedykt XV (właśc. Giacomo della Chiesa,
papież) 211
Benjamin Walter 11
Benzelstierna-Engeström Wawrzyniec 265
Berghem Nicolas van 122
Bernard III Friedrich Wilhelm, ks. w Sach-
sen-Meiningen i Hidburghausen 217
Bernstein Carl 287
Bernstein Felicie 287
Bersohn Mathias 296
Besnard Paul Albert 147, 153, 166
Beyer Karol 37
Bezborodko Aleksander ks. 236
Białostocki Jan 15
Biermann Leopold 288
Billeter Felix 12, 289
Birch Samuel 232
Bismarck Otto von 106, 183, 259
Blanche Jacques-Emile 147, 153
Bloch Jan Gotlib 296
Bloch Emilia z Kronenbergów 296
Bnińska Emilia z Korzbok-Łąckich 93, 95,
103, 201, 209

^{*} Indeks nie obejmuje przypisów oraz aneksów.

- Bnińska Emilia, córka Emilii Bnińskiej
 z Korzbok-Łackich 201, 206, 209
 Bnińska Katarzyna z Taczanowskich 209
 Bnińska Maria 98, 202
 Bnińska Marianna z Gąsiorowskich 91
 Bniński Aleksander 176
 Bniński Bob zob. Bniński Bolesław Woj-
 ciech
 Bniński Bolesław Wojciech 98, 201, 202,
 209
 Bniński Florian 176
 Bniński Ignacy (z Pietronek) 265, 294
 Bniński Ignacy (z Samostrzela) 10, 91, 92,
 95, 98, 103–106, 109, 110, 178, 181–
 184, 190, 194, 195, 201, 202, 207–
 209, 214, 218, 265, 274, 294
 Bniński Józef January 94, 109, 176
 Bniński Konstanty 96, 102, 104, 105, 178
 Bniński Konstanty Łukasz 202, 203
 Bniński Kotek zob. Bniński Konstanty
 Łukasz
 Bniński Łukasz 176
 Bniński Stanisław 180
 Bonnefoy, marszand 117
 Borghese Francesco Aldobrandini 232, 235
 Boznańska Olga 157, 164
 Brand Johann Christian 122
 Brandt Józef 134
 Branicki Aleksander 256
 Branicki Ksawery Władysław 193
 Braune-Krickau Heinz 230
 Breckenhoff Franz B. Schönberg von 213
 Breling Heinrich 145
 Brodowski Antoni 132–134
 Bouguereau William-Adolphe 150
 Buysse Georges 153
- C**
- Cabanel Alexandre 150
 Cadel Eugène 147, 150, 153
 Caillebotte Gustave 152, 229, 284
 Calov Gudrun 13
 Cals Adolphe-Félix 285
 Camondo Isaac de 285
 Canova Antonio 243
 Caprivi Leo von 259, 268
 Caravaggio (Michelangelo Merisi da) 128
 Carracci Agostino 121
 Carracci Annibale 121
 Carracci Lodovico 121
 Carrière Eugène 147, 150, 151, 153
 Cassirer, bracia 287, 288
 Cassirer Bruno 287
 Cassirer Paul 287
 Castellani Andrea 39, 72
 Cazin Jean-Charles 150
 Celichowski Zygmunt 45, 48, 50, 56–58, 61
 Cézanne Paul 284, 288
 Charpentier Georges 284
 Charpentier Marguerite 284
 Chassériau Théodore 150
 Chavannes Puvis de 150
 Chennevières-Pointel Charles-Philippe de
 229
 Chłapowski Dezydery 218
 Chłapowski Mieczysław 214
 Chocquet Victor 284
 Chopin Fryderyk 62
 Chwalewik Edward 10
 Cicha Dominika 20
 Clary und Aldringen Leontyna Gabriela 208
 Clary und Aldringen Matylda 208
 Claus Emile 153
 Coburg-Gotha Alfred von 216
 Combe Taylor 232
 Comiot Charles 285
 Corot Camille 150
 Cortona Pietro da 121
 Cottet Charles 147–150, 153
 Courbet Gustave 150
 Courtauld Samuel 290
 Cranach Lucas Starszy 70, 122
 Cremonini Giovanni Battista 128
 Cross Edmund 294
 Curland Kalikst Biron von 180
 Cuyp Albert 122
 Czajkowski Józef 157
 Czapska Maria 282

Czarnecki Zygmunt 257
 Czarnecki Stefan 101
 Czartoryska Anna z Sapiehów 65
 Czartoryska Elżbieta z Działyńskich 208, 209
 Czartoryska Izabela zob. Działyńska Izabella z Czartoryskich
 Czartoryska Izabella z Flemmingów 16, 66, 81, 250–252, 273
 Czartoryska Maria Amparo de Vista Allegre 201, 208
 Czartoryski Adam Jerzy 65, 66
 Czartoryski Adam Konstanty 208
 Czartoryski Marcelli 293
 Czartoryski Witold Kazimierz 201, 271
 Czartoryski Władysław 66, 201, 207, 247, 269, 271
 Czernetsowowie, bracia (Grigorij, Aleksiej) 242

D

Danby Francis 117–119, 129, 131
 Daubigny Charles-François 150
 Dauchez André 147, 150, 153
 Davout Louis Nicolas 96
 Dawe George 242
 Dąbrowa-Dąbrowski Eugeniusz 157
 Dąbski Łukasz 16
 Defoe Daniel 26
 Degas Edgar 284
 Delacroix Eugène 150
 Demarne Jean-Louis 117, 129
 Demidow Anatol 238
 Demidow Nikołaj 238
 Denis Maurice 150
 Desfriches Doria Armand François Paul 284
 Dietrich Christian zob. Dietrich Christian Wilhelm Ernst
 Dietrich Christian Wilhelm Ernst 122, 128
 Dillis Johann Georg von 228
 Dion-Fleuri, marszałek 68
 Distel Anne 12
 Dobrowolski Franciszek 265
 Domenichino (właśc. Domenico Zampieri) 121

Doria Stefano 39, 235
 Doucet Jacques 283
 Dubuffe Ludwig Edward 82
 Ducastin Emile 66
 Dunin-Borkowski Jerzy hr. 24
 Dunin-Borkowski Leszek 294
 Duran Carolus 150
 Durand Edme-Antoine 232, 233
 Durand-Ruel Paul 284, 285
 Dürer Albrecht 68, 70
 Duvet Jean 70
 Dworzaczek Włodzimierz 207, 208
 Działyńska Celestyna (Celina) z Zamoy-skich 33, 208, 269
 Działyńska Izabella z Czartoryskich 10, 18, 19, 33, 41, 65, 66, 68, 71–74, 181, 184, 194, 207, 208, 239, 269, 274, 298, 299
 Działyński Jan hr. 10, 19, 28, 33–47, 50, 56, 57, 62–64, 70, 72, 78, 80, 87, 181, 183, 185, 190, 192, 193, 204, 207, 219, 266, 267, 269, 272, 274, 279, 299
 Działyński Ksawery 58, 176, 178
 Działyński Tytus hr. 17, 19, 33, 35, 43, 62, 64, 182, 190, 204, 208, 260, 274, 279

E

Egerton Francis 234
 Emery Elisabeth 11, 13
 Engel-Gros Frédéric 285
 Esterházy Mikołaj II 236, 239
 Everdingen Allart van 122
 Eynard Jean-Gabriel 131

F

Fałat Julian 157, 164, 258, 294
 Fantin-Latour Henri 150, 151
 Faure Jean-Baptiste 284
 Fiorillo Johann Dominicus 109
 Fischer Joseph 239
 Frédéric Léon 153
 Froehner Wilhelm (Guilleme Froehner) 73
 Fryderyk Wilhelm I, król Prus 110
 Fryderyk Wilhelm II, król Prus 176

Fryderyk Wilhelm III, król Prus 176, 177, 215

Fryderyk Wilhelm IV, król Prus 211

Fryderyk II Wielki, król Prus 110, 176, 191, 208, 212, 213

Fryderyk III, cesarz niemiecki 215

G

Gachet Paul 277

Garczyński Stefan 61

Garibaldi Giuseppe 143

Gauguin Paul 284, 288, 292, 294

Gąsiorowski M. 117

Gernari Benedetto 128

Gerstenberg Otto 288

Gieryski Aleksander 295

Goetzendorf-Grabowska Augustyna von
Brandenstein 216

Goetzendorf-Grabowski Jan 216

Gogh Vincent van 287–289

Goldberg-Górski Franciszek 296

Golicyn Dymitr 236

Golicyn Michał 236

Golicyn Michał Aleksandrowicz 237

Goncourt Edmond 276

Goncourt Jules 276

Goncourtowie, bracia 12, 276

Gorzeński Augustyn 217

Gottschall Maria 143

Goyen Jan van 122

Górka Uriel, biskup poznański 48

Granville Leveson-Gower George, II mar-
kiz Stafford 234

Grassi Józef 134

Gris Juan 288

Grodzinski Veronica 287, 289

Grohman Henryk 292, 293

Grosvenor Robert, II markiz Westminster
234, 239

Grudzińska Maria z Działyńskich 208

Grudziński Zygmunt 208

Gryglewski Aleksander 134

Guercino (właśc. Giovanni Francesco Bar-
bieri) 128

H

Habermann Hugo von 145

Haller Karol Ludwik von 190

Haskell Francis 12, 22

Hatzfeldt-Wildenburg Albert von 217

Havemeyer Louisine E. 283

Hawkins Edward 232

Hayem Charles 285

Hazard Nicolas 285

Heemskerck Hendrick von 109

Hegel Georg Friedrich 126, 169, 170

Heibut Emil 288

Heinrich XIII. Reuss zu Köstritz 218

Heinrich XXVIII. Reuss zu Köstritz 218

Heinzel Juliusz 296

Henri-Martin zob. Martin Henri-Jean-Guil-
laume

Henryk XIII Reuss 180, 216

Henryk XIV Reuss 216

Henryk Walezy (Walezjusz), król Polski 57

Heymel Alfred Walter 288

Hirszberg Leon 296

Hochberg Jan Henryk XI von 216, 217

Hochberg Wilhelm von 180

Hochberg Wilhelm Bolko Emanuel von 218

Hoffmann Henri 69, 73

Hofman Vlastimil 157

Hohenzollern Elżbieta Krystyna 213

Hohenzollern Fryderyka Luiza 208, 212

Hutten-Czapska Elżbieta Karolina z Meyen-
dorffów 248

Hutten-Czapski Bogdan 191, 211

Hutten-Czapski Emeryk 247, 248

Hutten-Czapski Franciszek 218

Huysmans Cornelis 122

I

Ingres Jean-Auguste-Dominique 150

Israels Isaac 288

J

Jabłczyński Feliks 157

Jabłonowski Stanisław Jan 80

Jacquemart Nélie 84

Jakimowicz Teresa 19, 67, 270
Jan III Sobieski, król Polski 52–54, 252,
253
Jaroczyński Marian 266
Jasieński Feliks Manggha 277, 295
Jusupow Mikołaj 242

K

Kann Alphonse 285
Kant Immanuel 169
Kapliński Leon 121, 189, 263
Kaźmierczak Jerzy 19
Kąsinowska Róża 20
Kessler Harry 288
Kiliński Wincenty 265
Kińska Aleksandra 21
Klenze Leo von 139, 237
Koehler Bernhard 288
Koenigk Ludwik 91
Kokular Aleksander 253
Kondratowicz Daniel 249
Korecka-Szulc Joanna 21
Korwin Milewski Ignacy 250, 295
Kossak Wojciech 258, 294
Kosiłowski Ildefons 135
Kostenevich Albert 12
Kościelski Józef 106, 205
Kościuszko Tadeusz 80
Kotsis Aleksander 145
Kottwitz Friedrich von 217
Kraśńska Maria 144, 208
Kraśńska Róża z Potockich zob. Raczyńska
Róża z Potockich
Kraśński Adam 193
Kraśński Wincenty 245
Kraszewski Ignacy Józef 117, 123, 132,
256, 263
Kröller-Müller Helene 288
Krywult Aleksander 154, 294
Krzyżanowski Stanisław 10
Kuhrau Sven 12, 13
Kupecky (Kupecki) Jan 61
Kwilecka Anna 206
Kwilecki Andrzej 207

L

Laborde Alexandre de 71, 239
Laborde Léon de 71, 72, 74, 233
Lacquis Dominique 66
Lagrenée Louis Jean François 122
Lampi Jan 134
Lanckoroński Karol 16, 238
Lancret Nicolas 122
Lassberg Joseph von 242, 277
La Touche Gaston de 147, 153
La Tour Maurice Quentin de 118, 122
Leck Bart van der 288
Legros Alphonse 150
Lenartowicz Teofil 298
Lenormant Charles 40, 232
Lenormant François 40, 72, 239
Le Sidaner Henri-Eugène-Augustin 147, 153
Lessing Ludwik 214
Leszczyńska Maria 96
Leszczyński Rafał 36
Lewin Leo 288
Levinstein Walter 288
Leyden Lucas van 68, 70
Libelt Karol 126, 127, 264
Liebermann Max 288
Liegnitz Augusta von 236
Limburg-Stürum Friedrich zu 218
Lissner Józef 117, 265, 266
Long Véronique 12
Longpérier Henri Adrien Prevost de 40, 42
Lubomirska Izabella z Czartoryskich 16, 254
Lubomirska Zeneida z Hołyńskich 143
Lubomirski Henryk 246
Ludwik Filip I, król Francuzów 208
Ludwik I zob. Wittelsbach Ludwik
Ludwik XIII, król Francji 68
Lugardon Jean-Léonard 117, 118, 130, 132

Ł

Łepkowski Józef 247

M

Macharski Franciszek 296
Maistre Józef de 190

- Malczewski Jacek 157
 Malecki Władysław 145
 Maleszewski Tytus 265, 266
 Malinowska Joanna 20
 Manet Édouard 150, 283, 284, 288, 292
 Mannheim Charles 68
 Maratta Carlo 121, 123
 Martin Henri-Jean-Guillaume zw. Henri-
 -Martin 147, 150, 153
 Marx Roger 148, 150
 Massot Firmin 129
 May Ernest 285
 Mechel Christian von 227
 Mele Giuseppe 39
 Ménard René 147, 149, 150, 153
 Metternich Klemens Lothar von 70
 Miączyński Ignacy 248, 295
 Miączyński Józef 295
 Miączyński Piotr 248
 Michał Korybut (Wiśniowiecki), król Polski
 56
 Michałowski Roman 256, 257
 Michel André 148
 Michon Étienne 232
 Mielżyńska Franciszka z Niemojewskich
 112, 194
 Mielżyńska Franciszka z Wilkszyckich
 113, 114, 117, 132, 194, 204–206,
 209, 263
 Mielżyńska Konstancja 205, 209
 Mielżyński Ignacy 113, 183
 Mielżyński Józef 112
 Mielżyński Karol Ignacy 209
 Mielżyński Krzysztof 258
 Mielżyński Leon 180, 182
 Mielżyński Maciej 113
 Mielżyński Maksymilian 258
 Mielżyński Seweryn 10, 18, 20, 27, 28,
 112–114, 116, 117, 119, 121, 127,
 132, 134, 142, 178, 183, 185, 189,
 190, 194, 204–206, 209, 219, 263,
 264, 269, 272, 274, 280, 298, 299
 Mierosławski Ludwik 113
 Millet Jean-François 150
 Mirosław herbu Łódzia z Bnina 103
 Mniszech Michał 244
 Molinary Aleksander 133, 134
 Molinier Émile 73–75
 Moltke Maria Eugenia von 180
 Molyn Pieter de 122
 Mondrian Piet 288
 Monet Claude 284, 294
 Morawski Krzysztof 282, 283
 Moreau Gustave 150
 Moreau-Nelaton Étienne 277
 Morgenstern Carl 117
 Morowitz Laura 11, 13
 Morozow Iwan Abramowicz 285–287
 Moszyński Piotr 250
 Motty Jan 112
 Motty Marceli 194
 Munch Edvard 288
 Murillo Esteban 122
 Muxel Johann 239
 Mycielska Aniela z Mielżyńskich 209
 Mycielski Teodor 180, 182, 209, 218

N
 Napoleon Bonaparte, cesarz Francuzów
 25, 26, 96, 228, 231, 243
 Napoleon I zob. Napoleon Bonaparte
 Natanson Adam 292
 Natanson Aleksander 292
 Nibby Antonio 235
 Nieuwerkerke Émilien de 229
 Norblin Jan Piotr 65, 87, 237
 Norblin Sebastian 65

O
 Opaliński Łukasz z Bnina 101, 103
 Oppenheim Franz 288
 Orleańska Małgorzata 208
 Orłowski Aleksander 134, 237
 Ossoliński Józef Kajetan 248, 249
 Ossoliński Józef Maksymilian 245, 246
 Osthaus Karl Ernst 288
 Ostrowska-Kęłbowska Zofia 17–19, 134,
 138, 260, 262
 Ouradou Maurice 81

P

Pac Ludwik 249
Pajzderski Nikodem 76, 88
Pálffy Janos 243
Palma Jacopo Młodszy 117
Palma Vecchio (właśc. Jacopo Palma Starszy) 298
Pankiewicz Józef 295
Papieski Leon 296
Parmigianino (właśc. Girolamo Francesco Maria Mazzola) 222
Paula Anton Franz de, hr. Lamberg-Springenstein 239
Pawlicki Stefan 143, 168, 169
Pawlikowski Antoni 76
Pearce Susan M. 22
Pecht Friedrich 289
Pellerin Auguste 285
Percy Algernon, VI książę Northumberland 241
Personnaz Antoine 277
Pety Dominique 11
Piazzetta Giovanni Battista 121
Picasso Pablo 283, 288, 292
Piniński Leon 249
Piotr I Wielki, car Rosji 61, 62, 286
Piotrowski Antoni Maksymilian 134
Pissarro Camille 284
Plater-Zyberk Jan 257
Plater-Zyberk Weronika z Czapskich 257
Pociej Ludwik Konstanty 61–63
Podkowiński Władysław 295
Poniatowski Józef 251, 256
Poniatowski Michał Jerzy 101, 105, 256
Poniński Ignacy 176
Poole Andrea 290
Pophanken Andrea 12, 289
Postempski Roman 134
Potocka Aleksandra z Potockich 253
Potocka Elżbieta z Radziwiłłów 254
Potocka Klaudyna z Działyńskich 61–63
Potocka Zofia 16
Potocka-Wąsowiczowa Anna z Tyszkiewiczów 256

Potocki Aleksander Stanisław 253
Potocki Alfred 254
Potocki Artur 16, 249, 250
Potocki August 253
Potocki Roman 254
Potocki Stanisław 208
Potocki Stanisław Kostka 16, 118, 251–253, 256, 273
Potulicka Aniela 203
Potulicki Kazimierz 105, 214, 218
Potulicki Michał 176
Potworowski Edward 218
Pourtalès-Gorgier James-Alexandre 72, 238, 239
Pourtalès Wilhelm von 236
Poussin Nicolas 122
Powidzki Marian 158
Poznański Maurycy 296
Prinet René 149, 150
Przeddziecki Aleksander 279, 293
Przyłuski Leon 265, 266
Puccini Tommaso 227
Puśłowski Zygmunt Władysław 257

Q

Quinn John

R

Raczyńska Anna z Radziwiłłów 208
Raczyńska Antoinetta z von Bönninghausen-Budbergów 216
Raczyńska Karolina z Oettingen-Wallersteinów 208, 213
Raczyńska Konstancja z Lachmanów 208
Raczyńska Konstancja z Potockich 208
Raczyńska Maria Beatrix z Krasieńskich 208
Raczyńska Róża z Potockich, primo voto Krasieńska 144, 184, 208
Raczyński Atanazy 158, 160, 161, 173, 180, 182, 191, 208, 211, 213, 215, 237
Raczyński Edward hr. 17, 158, 192, 208, 268
Raczyński Edward Aleksander hr. 10, 21, 143–145, 147, 148, 153, 154, 156–

- 158, 160, 162–164, 166–170, 181,
184, 185, 190, 193, 198, 207, 208,
268, 273–276, 281–283, 285, 292,
293, 295, 299, 301
- Raczyński Edward Bernard 193, 268
- Raczyński Karol 215
- Raczyński Kazimierz 176, 178
- Raczyński Roger 143, 168
- Raczyński Roger Adam 198
- Raczyński Zygmunt Edward 215
- Radoliński Hugo 191, 215, 255
- Radoliński Juliusz 215
- Radoliński Stanisław 255
- Radoliński Władysław 196, 215
- Radomicki Hieronim 48
- Radziwiłł Antoni Fryderyk 182, 191, 257
- Radziwiłł Antoni Henryk 208, 212
- Radziwiłł Bogusław Fryderyk 191, 211,
212, 213
- Radziwiłł Ferdynand 180, 212
- Radziwiłł Fryderyk Wilhelm 191, 211–213
- Radziwiłł Michał Hieronim 16
- Radziwiłłowa Helena z Przewdzieckich 16
- Radziwiłłowa Maria Dorota z de Castellane
257
- Rafael (właśc. Raffaello Santi) 123
- Rastawiecki Edward 114, 117, 124, 132–
134, 185, 269, 279, 293
- Rath Henriette 130
- Rath Jeanne 130
- Redon Odilon 288
- Régamey Félix 150
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn 128
- Reni Guido 121, 128, 138
- Renoir Auguste 284, 288
- Revoil Pierre 233
- Riabuszyński Paweł 287
- Ribot Théodule 151
- Ricci Marco 121
- Rigaud Jean-Jacques 131
- Robbia Luca della 70
- Robert Hubert 242
- Rogalanka Agnieszka 134
- Rosa Salvator 128, 138
- Rosenberg Adolf 289
- Rosenblum Dawid 296
- Rothschild Alfred 291
- Rottermundt Adolf 288
- Rouart Henri 284
- Rousseau Henri Julien Félix, zw. Celni-
kiem 283
- Rousseau Théodore 150
- Rousset Marie Josephine 67–72, 74, 298
- Rovers Eva 290
- Rubens Peter Paul 138
- Ruciński Kazimierz 45
- Rumiancew Nikołaj 236
- Ruysdael (właśc. Jacob van Ruisdael) 138
- Rzewuski Leon 255
- S**
- Sachs Carl 288
- Sachsen-Altenburg Ernst von 180, 216
- Sachsen-Weimar-Eisenach Augusta von 211
- Sachsen-Weimar-Eisenach Bernard 217,
218
- Sachsen-Weimar-Eisenach Wilhelm-Ernst
von 214, 216
- Salting George 291
- Sanguszko Eustachy 255
- Sanguszko Władysław 255, 293
- Sarnecki Fabian 189
- Sarto Andrea del 121, 123
- Schack Adolf Friedrich von 238
- Schinkel Karl Friedrich 94, 110, 139
- Schlegel Friedrich 109
- Schmeil Hugo 288
- Schmitz Oskar 288
- Schnaase Karl 126
- Schönborn-Wiesentheid Franz Erwein von
242
- Schongauer Martin 70
- Schulenburg Adelbert von der 180
- Schulenburg-Filehne Adelbert von 218
- Schwechten Franz 93, 99
- Sczaniecka Nimfa 209
- Segantini Giovanni 294
- Seguir William 239

Semionova Natalia 12
 Seurat Georges 283, 288
 Sidorowicz Zygmunt 145
 Signac Paul 288
 Silberberg Max 288
 Simon Lucien 21, 147, 149, 150, 153
 Sisley Alfred 284
 Skoraczewski Filip 118
 Skórzewska Marianna z Ciecierskich 211, 212
 Skórzewski Arnold 213
 Skórzewski Franciszek 211, 213
 Skórzewski Fryderyk 213
 Skórzewski Heliodor 213, 214
 Skórzewski Leon 180, 182, 213
 Smuglewicz Franciszek 134
 Sokołowski Marian 75, 86, 247
 Sommer Manfred 22
 Sommerard Alexandre de 74, 233
 Sommerard Edmond de 74, 84, 233
 Sójka-Zielińska Katarzyna 198
 Spitzer Frédéric 84
 Stanisław August Poniatowski, król Polski 56, 96, 100, 102, 103, 105, 175, 178, 244
 Stankiewicz Henriette 288
 Stankiewicz Paul 288
 Stasiński, zarządca majątku Działyńskich w Kórniku 35
 Steenwyck Młodszy Hendricks van 134
 Stefan Batory, król Polski 100
 Stern Julius 288
 Stern Melgonie 288
 Sternheim Carl 288
 Sternheim Thea 288
 Stolberg-Wernigerode Herman zu 216
 Stolberg-Wernigerode Otto zu 180, 218
 Stolberg-Wernigerode Wilhelm zu 216
 Strauss Jules 285
 Streitt Franciszek 145
 Strobel Bartłomiej 133
 Strogonow Aleksander 236
 Stüler Friedrich August 196
 Suchodolski January 132

Sułkowski Antoni 203
 Sułkowski August Antoni 180, 182, 203
 Sułkowski August Kazimierz 203, 218
 Szczedrin Sylwester 242
 Szczukin Siergiej Iwanowicz 285–287
 Szekspir William (właśc. William Shakespeare) 252
 Szuwałow Iwan 236

Ś

Ślewiński Władysław 292, 294

T

Taczanowski Alfons 211, 218
 Taczanowski Antoni 211, 214
 Taczanowski Władysław 214
 Taine Hippolyte 26
 Tarnowska Waleria ze Strojnowskich 256
 Tarnowski Jan Dzierżysław 256
 Tarnowski Stanisław 278
 Tarnowski Zdzisław 256
 Tate Henry 291
 Teniers David Starszy 128
 Thaulow Frits Johan 153
 Thurn und Taxis Maksymilian Karol von 180
 Thurneysen Leopold 288
 Thynne John Alexander, IV markiz Bath 241
 Tiepolo Giovanni Domenico (il Tiepolito) 121
 Töpffer Adam Wolfgang 117, 129
 Tschudi Hugo von 228, 230, 289
 Turno Adam 217
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli) 123, 124
 Tyszkiewicz Eustachy 250
 Tyszkiewicz Konstanty 255
 Tyszkiewicz Michał 255

U

Ubielowski Aleksander 133
 Uhle Louis 288
 Unger Józef 154

V

Van Dyck Antoon 138
Van Eyck, bracia 109
Vasari Giorgio 127
Vazquez Oscar E. 13
Vecelli Marco di Tiziano 124
Vecelli Tiziano zob. Tycjan
Velazquez Diego 122
Velde Henry van de 287
Vignères J.-E. 68
Villani Konstanty 249
Villefosse Antoine Héron de 232
Visconti Ennio Quirinio 231, 232, 235
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 70

W

Waagen Gustav Friedrich 109, 110, 228
Wagner Dorota Maria 122
Walicki Michał 15
Wallace Richard 84
Walpole Horace 84
Walter Henryk 52
Watson Janell 11
Wegner Leon 104
Weiss Wojciech 157, 295
Wellington (właśc. Arthur Wellesley, pierwszy książę Wellington) 234, 239
Werner Anton von 289
Wéry Emile Auguste 147, 150, 153
Węsierski Albin zob. Belina-Węsierski Albin hr.
Whelan Agnieszka 19
Wierusz-Kowalski Alfred 294
Wilhelm I, z dynastii orańskiej 217
Wilhelm II, cesarz niemiecki 289
Willet Abraham 276
Winiewicz-Wolska Joanna 16

Wirtemberska Maria z Czartoryskich 65
Witke-Jeżewski Dominik 295
Witte Jean de 40, 72, 232
Wittelsbach Ludwik, król Bawarii 230
Władysław Zygmunt (Władysława IV Waza, król Polski) 101
Wolde Adele 288
Wolde Johann Georg 288
Wolf, dr 194
Wolff Alfred 288
Wolff Hanna 288
Woroncow Michał 242
Wouwerman Pieter 122
Wyczółkowski Leon 157, 164, 295
Wyndham George, hrabia Egremont 241
Wypiański Stanisław 157

Z

Zaleski Marcin 134
Zamoyska Jadwiga z Działyńskich 204, 207
Zamoyski Stanisław Kostka 245, 293
Zamoyski Władysław, generał 204
Zamoyski Władysław 204, 207, 208, 271
Zapolska Gabriela 292, 293
Zeltner Panna 134
Zielińska Teresa 177
Zorn Anders Leonard 153
Zuloaga y Zabaleta Ignacio 153

Ż

Żółtowska Janina z Puttkamerów 282, 283
Żółtowska Janina zob. Żółtowska Janina z Puttkamerów
Żółtowska Maria z Kwileckich 202
Żółtowski Jan 196, 220
Żupański (Jan Konstanty) 266
Żygulski jun. Zdzisław 14, 15, 19, 58

Indeks miejscowości*

A

Aix 71
Akwizgran 261
Alnwick 241
Alupka 242
Amsterdam 276
Antonin 212
Arkangielskoje 242
Augsburg 261

B

Baszków 218
Berlin 12, 92, 105, 106, 109, 112, 139, 160,
161, 190, 191, 194–196, 212, 214,
224–226, 228, 230, 236, 260–262,
267, 268, 272, 284, 287–289, 300
Będlewo 199
Biezdrowo 180
Bojnice 243
Borzęciczki 215, 218
Brema 288
Brunszwik 261
Budapeszt 224, 243
Burgos 252
Bydgoszcz 187

C

Caen 69
Cento 128
Chantilly 243

Chlebno 218

Choryń 214
Cieszkowo 217
Czarkowy 256, 257
Czerewo 217
Czerniejewo 199, 256

D

Dakowy Mokre 199
Dąbie 217
Dąbki 183, 199, 201, 202
Dobrzechów 256, 257
Dobrzyca 217, 256–258
Dortmund 261
Dowspuda 249
Drezno 62, 117, 143, 191, 288
Drzewce 209
Düsseldorf 237
Dzików 256

E

Erfurt 261, 267

F

Florencja 118, 191, 238
Frankfurt n. Menem 267

G

Galewo 217
Genewa 71, 72, 113, 117–122, 124, 129–
131, 194

* Indeks nie obejmuje przypisów oraz aneksów.

Gniewomierz 217
Gołuchów 10, 18–20, 27, 34–36, 38, 42,
43, 64, 65, 73–83, 85–90, 181, 183,
184, 194, 199, 201, 269, 270, 272–
274, 279, 299, 300
Goraj 216–218
Gotha 24

H

Haga 288
Hagen 288
Halle 261

I

Iwno 206

J

Jabłonna 256
Januszewo 34
Jarocin 196, 199, 209, 215, 255
Jurkowo 209, 210

K

Kassel 261
Kilonia 261
Klemensów 80
Kluczewo 217
Kobylniki 199
Kolonja 91
Konojad 181
Konstantynopol 191
Kopaszewo 214
Kórnik 10, 17, 27, 28, 33–36, 38, 42, 43,
47–52, 55, 57, 60–64, 80, 184, 192,
193, 207, 271–273, 279, 299, 300
Krajewice 209
Kraków 18, 21, 28, 52–56, 134, 144, 154,
155, 157, 170, 193, 195, 196, 220,
225, 244, 245, 247–250, 263, 265,
266, 268, 269, 293, 295
Král'ová 243
Królewiec 92, 178
Krucz 216–218
Krzeszowice 16, 249

L

Lizbona 191
Ljubljana 224

Londyn 41, 69, 118, 119, 125, 129, 224–
226, 234, 239, 243, 290, 291
Longleat 241
Lubonia 209
Lubostroń 180, 256
Lwów 18, 193, 245–249, 263, 292, 294, 295
Lwówek 199, 211

Ł

Łańcut 254
Łohojsk 254, 255

M

Madryt 191
Malmaison 243
Margońska Wieś 214
Mediolan 224
Meersburg 242
Miłosław 10, 18, 20, 112, 113, 115–117,
119, 121, 123–125, 127, 129, 130,
134, 135, 138, 139, 141, 142, 184,
185, 189, 194, 205, 206, 269, 272–
274, 299, 300
Mińsk 248
Monachium 117, 120, 123, 125, 139, 140,
144, 145, 154, 194, 196, 224, 226,
228–230, 237, 248, 268, 272, 288, 289
Moskwa 236, 242, 284, 286, 287, 300
Murowana Goślina 217
Myszkowice 248

N

Neapol 39
Nemours 208
Niepruszewo 218
Nieśwież 257
Nola 39

O

Obrzycko 199, 216
Oleszyce 33
Olkusz 313
Ołyka 212
Opawa 224
Opiniogóra 193
Oporowo 209
Orla 217

Orrouy 284
Otusz 218

P

Parыз 21, 28, 33, 34, 38, 40, 41, 58–60, 64, 69, 70, 72, 73, 80, 92, 117–119, 129, 133, 143–145, 147, 148, 150, 153, 156, 161, 167, 168, 170, 191, 193, 196, 209, 225, 226, 229, 238, 242, 243, 247, 268–271, 281–286, 292, 295, 300

Pawłowice 180, 209, 256, 258

Petersburg 191, 224, 286

Pieniaki 248

Podhorce 254, 255

Pommersfelden 242

Pont-Aven 293

Poznań 18, 20, 28, 33, 104, 117, 124, 132, 160, 161, 185, 187, 190, 193–196, 205, 206, 213, 220, 244, 258–269, 294, 297

Praga 224

Próchnowo 199

Przeworsk 246

Przygodzice 199, 212

Pszczyzna 217

Puławy 14, 15, 66, 81, 250–252, 254, 270, 273

R

Racot 214, 217, 218

Radomicko 217

Rogalin 10, 17, 21, 50, 143, 144, 148, 154, 159, 161–163, 165, 169, 184, 192, 193, 198, 210, 272–275, 283, 299, 300

Rokosowo 209

Rydzyna 199, 203

Rzym 39, 48, 118, 143, 234, 242, 323

S

Sankt Petersburg 236

Samostrzel 10, 20, 21, 23, 28, 91–102, 105–110, 183, 194, 201–203, 272, 274, 300

Sapienko 181

Sèvres 317

Sieniawa 271

Smogulec 199

Stambuł 36

Stańków 248

Stuttgart 191

Sucha Beskidzka 256

Swojatyce 256, 257

Syców 217

Szczecin 262

Sztokholm 224

T

Taczanów 199, 211, 214

Tanagra 87

Tarchalin 217

Tarnopol 248

Tivoli 251

Toruń 267

Truskawiec 68

Tuchorza 217

Turew 210, 218

Turyń 242

U

Unteraufsess 242

W

Wabcz 185

Warszawa 18, 80, 102, 144, 154, 192, 193, 220, 244, 245, 248, 249, 263, 266, 293, 295

Weimar 288

Wiedeń 16, 70, 96, 190, 227, 235, 238, 243, 309, 316

Wieleń 218

Wiesbaden 261

Wilanów 118, 251–253, 273

Wilno 18, 220, 244, 250

Wrocław 267, 288

Wróblewo 199

Z

Zielonagóra 216

Ż

Żmigród 217

Wykaz ilustracji¹

1. Jan Działyński – fotografia z 1861 r. (Album fotografii działaczy z rejonu Wielkopolski w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, rkps. 1816, k. 39).
2. Karta z albumu krakowskiej Wystawy Starożytności i zabytków sztuki, 1858/1859 r. (K. Beyer, *Album. Fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki, urządzona przez c. k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859, tab. VII).
3. Zamek w Kórniku – widok od strony północnej, główne wejście (K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913).
4. Zamek w Kórniku – sala o białych kolumnach, po lewej schody główne, na wprost wejście do Sali Mauretańskiej (K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913).
5. Zamek w Kórniku – sala o białych kolumnach (K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913).
6. Zamek w Kórniku, rzut I piętra (na podstawie oprac. A. Kąsinowskiego, w: R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 132).
7. Zamek w Kórniku, rzut I piętra. Sala Mauretańska podzielona na cz. I, II, III (na podstawie oprac. A. Kąsinowskiego, w: R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 132).
8. Zbrojownia w pałacu w Rogalinie – drzeworyt („Przyjaciel Ludu” z 14 listopada 1840 r., nr 20).
9. Sala Mauretańska na zamku w Kórniku, cz. I, Zbrojownia (K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913).
10. Sala Mauretańska na zamku w Kórniku, cz. I, Zbrojownia (Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeźroczy*, Poznań 1916).
11. Wejście na Wystawę starożytności, 1858 r., Kraków, Pałac XX. Lubomirskich, Sień Pałacowa (litografia H. Waltera z Albumu Czasu, 1858).
12. Sala wieków średnich, Wystawa starożytności, 1858 r., Kraków, Pałac XX. Lubomirskich (litografia H. Waltera z Albumu Czasu, 1858).

¹ Fotografie dokumentujące stan obecny budowli i wnętrza, jeśli nie zaznaczono inaczej, zostały wykonane przez Autorkę.

13. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883 r. Fragment ekspozycji w głównej sali, Kraków, Sukiennice (Album *Zabytki XVII wieku*, Kraków 1884, tabl. VI).
14. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883 r. Fragment ekspozycji w głównej sali, Kraków, Sukiennice (Album *Zabytki XVII wieku*, Kraków 1884, tabl. V).
15. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska, widok spod galerii na cz. II i cz. III sali (Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeźroczy*, Poznań 1916).
16. III Sala. Zbiory przeworskie XX. Lubomirskich, Wystawa starożytności, 1858 r., Kraków, Pałac XX. Lubomirskich (litografia H. Waltera z Albumu Czasu, 1858).
17. Sala Rycerska (Zbiory kórnickie), Wystawa starożytności, 1858 r., Kraków, Pałac XX. Lubomirskich (litografia H. Waltera z Albumu Czasu, 1858).
18. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – widok na cz. I i II pomieszczenia (K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913).
19. Galeria historii pracy i zabytków historycznych na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r. (*L'exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission imperiale*, t. 2, Paris 1867, s. 120).
20. Sekcja „La Maroquinerie” na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r. (*L'exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission imperiale*, t. 2, Paris 1867, s. 417).
21. Ulica Anglii na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r. (*L'exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission imperiale*, t. 2, Paris 1867, s. 394).
22. Ekspozycja Bawarii i Wirtembergii na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1867 r. (*L'exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission imperiale*, t. 2, Paris 1867, s. 60).
23. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – ekspozycja w cz. III pomieszczenia (Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeźroczy*, Poznań 1916).
24. Portret ks. Izabelli Czartoryskiej. Matylda Meleniewska, wg portretu autorstwa Pauline Adrienne Coeffier z drugiej połowy XIX wieku, 1915 (Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 775).
25. Zamek w Gołuchowie, widok od strony zachodniej, stan obecny, 2010.
26. Zamek w Gołuchowie, portale wejściowe do skrzydła głównego, stan obecny, 2010.
27. Zamek w Gołuchowie, portal środkowy, prowadzący do piwnic zamkowych, stan obecny, 2010.
28. Zamek w Gołuchowie, zejście do sal muzealnych w piwnicach, stan obecny, 2010.
29. Zamek w Gołuchowie, rzut piwnic (na podstawie oprac. i rys. A. Kąsinowskiego, w: R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 237).
30. Zamek w Gołuchowie, Sala polska (N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 3).
31. Zamek w Gołuchowie, Sala polska, fot. A. Pawlikowski, 1905 r. (R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 246).
32. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna (N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 4).

33. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna (N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 5).
34. Zamek w Gołuchowie, Sala muzealna (N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 6).
35. Zamek w Gołuchowie, rzut parteru, (na podstawie oprac. i rys. A. Kąsinowskiego, w: R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 212).
36. Zamek w Gołuchowie, Sala waz greckich (N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 7).
37. Zamek w Gołuchowie, rzut I piętra (na podstawie oprac. i rys. A. Kąsinowskiego, w: R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 185).
38. Ignacy hr. Bniński – fotografia z 1861 r. (Album fotografii działaczy z rejonu Wielkopolski w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, rkps. 1816, k. 22).
39. Emilia z Łąckich hr. Bnińska, portret G. Rychtera, 1863 (Muzeum Lubelskie w Lublinie, nr inw. Smal208ML, obraz w złym stanie, wymagający renowacji).
40. Pałac w Samostrzelu, ok. 1912 r. (L. Durczykiewicz, *Dwory polskie w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1912).
41. Pałac w Samostrzelu, salon owalny na I piętrze, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
42. Pałac w Samostrzelu, salon owalny na I piętrze, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
43. Pałac w Samostrzelu, salon na I piętrze, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
44. Pałac w Samostrzelu, pokój Pana na I piętrze, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
45. Pałac w Samostrzelu, sypialnia na I piętrze, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
46. Pałac w Samostrzelu, rzut parteru – plan wykonał prof. UAM dr hab. J. Skuratowicz (na podstawie: J. Korecka-Szulc, *Pałac Bnińskich w Samostrzelu koło Wyrzyska*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dra hab. Jana Skuratowicza, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2011, s. 74).
47. Pałac w Samostrzelu, hall, część dolna – ściana wschodnia, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
48. Pałac w Samostrzelu, hall, część dolna – ściana wschodnia, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
49. Pałac w Samostrzelu, widok na dolną część hallu (jego ścianę zachodnią), fotografia wykonana z górnej części hallu, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborskiego).
50. Pałac w Samostrzelu, wejście na klatkę schodową, stan sprzed remontu w latach 90. XX w. (zbiory T. Przyborskiego).
51. Pałac w Samostrzelu, rzut I piętra, plan wykonał prof. UAM dr hab. J. Skuratowicz (na podstawie: J. Korecka-Szulc, *Pałac Bnińskich w Samostrzelu koło Wyrzyska*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dra hab. Jana Skuratowicza, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2011, s. 76).

52. Pałac w Samostrzelu, klatka schodowa – ściana północna, fot. sprzed 1939 r. (zbiory T. Przyborowskiego).
53. Seweryn Mielżyński, rycina ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
54. Franciszka z Wilkszyckich Mielżyńska, fot. ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
55. Pałac w Miłosławiu, elewacja zachodnia willi Mielżyńskich (rycina: „Sobótka”, 1870, nr 35, s. 277).
56. Pałac w Miłosławiu, elewacja zachodnia (litografia Napoleona Ordy: *Album widoków przedstawiających miejsca historyczne Księstwa Poznańskiego i Prus Zachodnich*, seria V, 1880).
57. Miłosław, projekt fasady pałacu i rzut I piętra, rysunek S. Mielżyńskiego (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu, TPNr 135).
58. Miłosław, projekt rzutu I piętra, rysunek S. Mielżyńskiego (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu, TPNr 135).
59. Miłosław, projekt fasady pałacu i galerii, rysunek S. Mielżyńskiego (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu, TPNr 135).
60. Altes Museum w Berlinie, rzut pierwszego piętra (G. F. Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Musuem zu Berlin*, Berlin 1841, wkładka ilustracyjna za s. 413).
61. Alte Pinakothek w Monachium, 1890–1900 (Library of Congress. Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA).
62. Miłosław, rzut parteru (na podstawie rekonstrukcji w: Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań 1975, s. 92).
63. Miłosław, elewacja wschodnia, rysunek S. Mielżyńskiego (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu, TPNr 128).
64. Edward Aleksander hr. Raczyński, 1919–1926 (Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn.: 1-P-2148).
65. Galeria w Rogalinie, widok od północy, stan obecny, 2013.
66. Galeria w Rogalinie, widok od południa, stan obecny, 2013.
67. Galeria w Rogalinie, portal wejściowy, stan obecny, 2013.
68. Rogalin – łącznik między galerią a południowym skrzydłem pałacu, stan obecny, 2013.
69. Rzut galerii obrazów w Rogalinie z korytarzem-łącznikiem. (na podstawie rysunku ze zbiorów Muzeum Pałacu w Rogalinie, reprodukowanego w: E. Leszczyńska, *Gmach Galerii Rogalińskiej w świetle poczynań mecenasowskich i kolekcjonerskich Edwarda Aleksandra Raczyńskiego*, „Studia Muzealne” 2013, t. 19, s. 27–70).
70. Galeria w Rogalinie, sala II, stan obecny, fot. E. Leszczyńska.
71. Galeria w Rogalinie, sala III, stan obecny, fot. E. Leszczyńska.
72. Galeria w Rogalinie, sala IV, stan obecny, fot. E. Leszczyńska.

Choice and necessity

The art collections of Poland's aristocracy in the Wielkopolska (Greater Poland) region at the turn of the 20th century

S u m m a r y

The book is devoted to the issue of aristocracy collections, i.e. a special social group traditionally associated with art patronage and collecting works of art which, during the 19th century, at a time of intensified activity of public museums and democratisation of private art collecting, was still engaged in creating private art collections.

“Choice and necessity: The art collections of Poland's aristocracy in the Wielkopolska (Greater Poland) region at the turn of the 20th century” is composed of two parts. The first presents the activities of five selected collectors, individuals building up their art collections in Wielkopolska at the turn of the 20th century. The first five chapters provides an analysis of the art collections of Count Edward Aleksander Raczyński in Rogalin, Duchess Izabella Działyńska of the Czartoryski noble family in Gołuchów, Count Jan Działyński in Kórnik, Count Seweryn Mielżyński in Miłosław and that of the Bniński family in Samostrzel. This account reflects the changes that occurred in art collecting of the second half of the 19th and at the beginning of the 20th century. Each of the art collections analysed here presents the different approach its creator had towards the art of collecting, the family collecting tradition, the vision behind such a collection, and also the way it is exhibited.

The second half of this book offers conclusions of a broader nature regarding the aristocracy's collecting that can be drawn on the basis of analysing these five art collections. Firstly, the actions of art collectors from Wielkopolska are compared to the dominant tendencies in 19th-century Europe, such as moving private art collections into big cities and opening access to the wider public, the impact that public museums had on private art collecting, and also changes in the way private collections were exhibited. Secondly, the special context of private art collecting in 19th-century

Poland is discussed. This provides the background for a presentation of the specific character of art collections in Wielkopolska.

These particular issues are included in the following three chapters. The chapter entitled “Polish aristocracy in Wielkopolska” presents the genesis of the noble families in the Wielkopolska region, including the origin and size of their properties, their ideals, and worldview, as well as their lifestyle. Aristocratic families from Wielkopolska are characterised within a broader context, enabling a comparative study. Consequently, it is pointed out that their customs and opinions were in line with those characteristic for members of the aristocracy from other parts of Europe. The chapter entitled “Choosing where to exhibit a collection” takes up an issue that has so far been marginalised both in Polish and European publications on the matter, i.e. the issue of where the private art collectors of the 19th century chose to present their collections. Wielkopolska's art collections serve as the basis for a discussion on how and where European aristocracy opened their collections to the public, i.e. were they exhibited in countryside mansions or in a palace in a large city.

In the key, final chapter of this book the art collections of aristocracy are compared to those of the bourgeoisie. It points to the differences between collections created by members of these two social classes and highlights the specificity of the choices made by the aristocracy, their taste and its origins. The author refers to aristocratic collections as “collections of history”, selections of objects from the past, which were turned into carriers of tradition, permanence and continuity. In order to distinguish the aristocracy's perspective on art collecting from that of other collectors in the 19th century, the author characterizes the attitude of the aristocracy to what was for them contemporary art, i.e. the postimpressionism and avant-garde which emerged at the turn of the 20th century.

Translated by Rob Pagget