

INSTYTUT ARCHEOLOGII I ETNOLOGII
POLSKIEJ AKADEMII NAUK
DAWNIEJ INSTYTUT HISTORII KULTURY MATERIALNEJ PAN

KWARTALNIK
HISTORII KULTURY
MATERIALNEJ

ROK LXVII

WARSZAWA 2019

NR 3

REDAKCJA I KOMITET REDAKCYJNY

Redaktor — Elżbieta Mazur (IAE PAN)

Zastępcy Redaktora — Magdalena Bis (IAE PAN), Martyna Milewska (IA UW)
Sekretarze Redakcji — Ludmiła Paderewska (IAE PAN), Maciej Radomski (IAE PAN)

Członkowie Komitetu — Maria Bogucka (IH PAN), Paweł Dobrowolski (Collegium Civitas, Warszawa), Jarosław Dumanowski (IH UMK), Olga Feytová (AHMP, Praga), Mateusz Goliński (IH UW), Michaela Hrubá (Univerzita v Ústí nad Labem), Andrzej Janeczek (IAE PAN), Jan Klápště (Univerzita Karlova w Pradze), Andrzej Klonder (IAE PAN), Elżbieta Kowalczyk-Heyman (IA UW), Jerzy Kruppé (IA UW), Marcin Majewski (IA Uniwersytet Szczeciński), Jerzy Miziołek (IA UW), Zenon Piech (IH UJ), Jacek Pielas (IH UJK), Bożena Popiołek (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), Raimo Pullat (Tallin University), Wojciech Szymański (IAE PAN), Jerzy Żywicki (ISP UMCS)

Adres Redakcji:

„Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”
00-140 Warszawa, Al. Solidarności 105, pok. 121

Adres strony internetowej:

<http://www.iaepan.edu.pl/khkm.html>

e-mail: kwartalnik@iaepan.edu.pl

tel. 22 620 28 84 w. 146

Wydawca:

Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk

00-140 Warszawa, Al. Solidarności 105

e-mail: director@iaepan.edu.pl

tel. 22 620-28-84

Wykaz recenzentów artykułów opublikowanych w roczniku 2018:

Maria Bogucka (IH PAN Warszawa), Piotr Franaszek (UJ Kraków)
Barbara Gawęcka (UKW Bydgoszcz), Anetta Głowacka-Penczyńska (UKW Bydgoszcz),
Andrzej Janeczek (IAE PAN Warszawa), Aleksander Jankowski (UKW Bydgoszcz),
Stanisław Kołodziejki (UJD Częstochowa), Katarzyna Kość-Ryżko (IAE PAN Warszawa),
Elżbieta Kowalczyk-Heyman (IA UW Warszawa), Tomasz Krakowski (GWŻ Warszawa),
Andrzej Klonder (IAE PAN Warszawa), Jerzy Kruppé (IA UW Warszawa),
Marcin Majewski (US Szczecin), Jerzy Miziołek (UW Warszawa),
Marta Młynarska-Kaletyn (IAE PAN Wrocław), Michał Myśliński (IS PAN Kraków),
Jacek Pielas (UJK Kielce), Bożena Popiołek (UP Kraków),
Wojciech Szymański (IAE PAN Warszawa), Ewa Wólkiewicz (IAE PAN Warszawa),
Jerzy Żywicki (UMCS Lublin)

Skład i łamanie:

Krzysztof Anuszewski, tel. 22 629 44 78

Druk i oprawa:

MAZOWIECKIE CENTRUM POLIGRAFII

ul. Słoneczna 3C, 05-270 Marki

Nakład 300 egz. Arkuszy wydawniczych 8,5. Papier offset 80 g.

Oddano do składania w październiku 2019 r., druk ukończono

w listopadzie 2019 r.

SPIS TREŚCI

STUDIA I MATERIAŁY

Dariusz Dąbrowski, <i>Kronika halicko-wołyńska (Kronika Romanowiczów)</i> o mostach i przeprawach	299
Jacek Chachaj, Czas podjęcia budowy wieży zamkowej w Lublinie w świetle najnowszych badań archeologicznych	307
Katarzyna Justyniarska-Chojak, Uroczystości funeralne w małopolskich miastach w świetle inwentarzy pośmiertnych (XVI–XVIII wiek)	323
Bartosz Drzewiecki, Sebastian Stańczyk, Inwentarz z opisem ratusza Kazimierza pod Krakowem z 1792 r.	337
Dorota Dias-Lewandowska, From the cellar to the table. Modesty, moderation and economy of Polish nobles' drinking culture in the second half of the 18th century (based on inventories of drinks served in noble and aristocratic households)	359
Tomasz F. de Rosset, Kolekcje we dworach ziemiańskich na terenach Rzeczypospolitej w dobie rozbiorów	371

KOMUNIKATY NAUKOWE

Mariusz Błoński, Robert Żukowski, Relikty pomostu średniowiecznego młyna w Nasielsku	381
--	-----

Tomasz F. de Rosset

Kolekcje we dworach ziemiańskich na terenach Rzeczypospolitej w dobie rozbiorów

Słowa kluczowe: dwór, kolekcja, kultura artystyczna, muzeum, sztuka

Key words: manor, collection, artistic culture, museum, art

Zjawisko kolekcji we dworze nadal jeszcze pozostaje potencjalnym problemem badawczym, chociaż znamy ich niemało i wiele już wiemy o ich zawartości oraz roli kulturalnej. Mówiąc o nim, należałoby widzieć dwór, jako swoisty fenomen architektoniczno-społeczny, wiejską siedzibę szlachty o lokalnym znaczeniu kulturalnym, a nie ośrodek władzy monarszej, ani też rezydencję magnacką czy też arystokratyczną, której odpowiadałaby architektoniczna kwalifikacja zamku lub pałacu, co pod względem społecznym miałoby odmienne znaczenie jako centrum władzy, życia ekonomicznego i kultury. Trzeba by więc rozumieć go trochę tak, jak rozumiał Władysław Łoziński w *Życiu polskim w dawnych wiekach*, co odzwierciedliło się już w tytułach rozdziałów tej pod wieloma względami fundamentalnej publikacji („Zamki i pałace” oraz „Dwory i dworki”)¹. Samo takie rozgraniczenie może jednak budzić wiele pytań, jest bowiem płynne, mało precyzyjne i mało stabilne. Definitywna ocena tak pod względem architektonicznym jak i społecznym czasem może być bardzo trudna, a nawet niezbyt celowa, bo chociażby kiedy jeszcze mamy do czynienia z dworem, a kiedy już z pałacem i czy ten, kto w nim mieszkał, winien być traktowany jeszcze jako szlachcic, czy już jako arystokrata? Za przykład niech tu posłuży dwór w litewskich Gieranonach hr. Ignacego Korwin-Milewskiego, świeżo utytułowanego, czy też drewniany dworek w Śniatynce pod Lwowem, główna siedziba przedstawiciela jednego ze starszych rodów polskich, hr. Stanisława „Białego” Tarnowskiego.

W czasach rozbiorów na naszych ziemiach ukształtował się mit dawnej polskiej kultury jakoby rozwijanej na prowincji, niejako niezależnie i w opozycji do dworu królewskiego i stołecznego centrum. Jak chodzi o problematykę kolekcjonerską, Zofia Ostrowska-Kęmbłowska w tym właśnie dostrzegła podstawy ideowe działalności kulturalnej kilku wielkich polskich rodów, co przede wszystkim znalazło odzwierciedlenie w Puławach Czartoryskich oraz w rezydencjach-muzeach wielkopolskich — Rogalinie Raczyńskich, Kórniku Działyńskich i Gołuchowie Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej². Do tradycji tej nawiązywało także ziemiaństwo, czyniąc czasem swoje dwory (i dworki) dzięki zebranym w nich dziełom sztuki istotnymi ośrodkami lokalnej kultury artystycznej, czasem nawet o niebagatelnej roli oświatowej, udostępnianymi okolicznej ludności, a zwłaszcza uczącej się młodzieży (w kilku przypadkach można tu nawet mówić o regularnych muzeach).

Aby jednak określić miejsce, jakie we dworze zajmowała kolekcja, konieczne jest kilka słów ogólnej charakterystyki polskiego kolekcjonerstwa. Chodzi przede wszystkim o kolekcję arty-

¹ Łoziński W. 1978.

² Zob. Ostrowska-Kęmbłowska Z. 1979, s. 69–108.

styczną, która nie jest jednoznaczna z samym faktem obecności dzieł sztuki w kolekcji. Odkąd bowiem kolekcje istnieją, były one w nich zawsze, zanim jeszcze powstało zbliżone do naszego pojęcie sztuki. Przykładów dostarczają antyczne pinakoteki i gliptoteki, średniowieczne skarbcce, czy też późniejsze gabinety osobliwości, w których dzieło na ogół pełniło funkcje odległe od konotacji wykształconych w dobie romantyzmu, jakimi również i dziś jest obdarzamy.

Kolekcja artystyczna jest natomiast formą specyficzną dla sztuki i fenomenem historycznym dość dobrze określonym chronologicznie. U jej początków była nowożytna *kunstkamera* i przekazywana przez nią uniwersalistyczna wizja ludzkiego wszechświata, z której wyodrębniona, krystalizowała się stopniowo już od przełomu XVI i XVII wieku. Charakteryzuje ją oparcie o teorię artystyczną i ideę sztuki, jako autonomicznej sfery symbolicznej odrębnej od sfery kultu religijnego i władzy, a także wiedzy, równej im jednak doniosłością. To zbiór rzeczy o specjalnym statusie, który zyskuje dzięki swojej autentyczności, unikatowości i wirtuozerii (jako wytwory rąk ludzkich), zdeterminowanych talentem artysty. Proces formowania się takiej kolekcji zapoczątkował renesansowy „kult antyku” i reformacyjny ikonoklazm, które uwolniły sztukę spod dominacji religii. Zasadniczą rolę odegrała w nim potem romantyczna idea sztuki i artyści, apogeum zaś przypadło na lata modernizmu i awangardy, gdy dążenia sztuki i kolekcji w interpretacji i symbolicznym odzwierciedlaniu rzeczywistości były chyba najbardziej z sobą spójne. Znalazło to pełne odzwierciedlenie w dwudziestowiecznej koncepcji ekspozycyjnej *white cube*, zakładającej specjalny rodzaj odbioru dzieła poprzez pozbawioną zakłóceń, bezinteresowną i estetyczną jego kontemplację³.

Kolekcjonerstwo artystyczne charakterystyczne jest dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej i obszaru jej wpływów. Jednakże na ziemiach polskich rozwijało się ono w sposób dość specyficzny, nie w pełni odpowiadający ogólnym tendencjom w Europie, co być może wynikało z pogranicznego usytuowania kultury polskiej na styku chrześcijańskiego Zachodu i islamskiego Wschodu⁴. Nie rozwinął się tu fenomen kolekcjonowania obiektów antycznych, a przede wszystkim figuralnej rzeźby, która w XVI, a także w XVII wieku fascynowała władców oraz elity społeczne i intelektualne całej Europy⁵. Podobnie było z malarstwem. Jeśli zbierano obrazy, to częściej dla spełniania wymogów konwencji, niż ze szczerego miłośnictwa, nie mówiąc już o poważnym znawstwie sztuki, chociaż niektóre kolekcje (np. Jana III Sobieskiego) z pewnością można określić jako wybitne. Wielmoże Rzeczypospolitej gromadzili natomiast świetne nierzadko zbiory rzemiosła artystycznego, głównie artystycznych tkanin, tapiserii, arrasów, gobelinów, wedle kartonów najwybitniejszych nawet artystów flamandzkich i włoskich, ale też wyroby wschodnie: tureckie, perskie i indyjskie dywany, makaty, kilimy. Fascynacja sztuką była postrzegana trochę jako nieszkodliwe dziwactwo, jak w przypadku hr. Edwarda Bukackiego z *Rodziny Połanieckich* Sienkiewicza (1895). Obrazy i inne dzieła najczęściej stanowiły element szerszych zbiorów tzw. „starożytności” — kategorii, którą obejmowano w zasadzie wszystko to, co pochodziło z przeszłości, zabytki klasycznej i rodzimej archeologii, numizmaty, pamiątki historyczne, dawne sprzęty i dokumenty. Niemal powszechnie gromadzono natomiast większe i mniejsze biblioteki oraz archiwa⁶. Zainteresowania i kolekcjonerstwo artystyczne nie były powszechne i stanowiły przede wszystkim element *decorum* magnaterii lub arystokracji,

³ Zob. Rosset (de) T.F. 2014, s. 253–277.

⁴ Tę specyficzną sytuację staropolskiej kultury omawiał Janusz Tazbir w analizie nowożytnego mitu polskiego „przedmurza chrześcijaństwa”, zob. Tazbir J. 1987.

⁵ Zainteresowanie i kolekcjonerstwo rzeźby starożytnej pociągnęło za sobą restrykcyjne zakazy wywozowe wydawane dla Rzymu przez papieży oraz władców innych miast-państw włoskich; w efekcie w całej Europie tej epoki częste stały się substytuty w postaci rzeźbiarskich lub rysunkowych kopii, albo obiekty mniejszego znaczenia (zob. Haskell F. 1988). W Polsce poważniejsze kolekcje waz greckich i etruskich powstawały dopiero w XVIII stuleciu.

⁶ Zob. Chwalewik E. 1926–1927.

w ziemiańskich dworach zaś często ograniczało się to do myśliwskich trofeów, portretów przodków (często miernej jakości) i broni. Znacznie intensywniejszy rozwój przypadł dopiero na środkowe dziesięciolecie XIX oraz okres przełomu stuleci i początku XX wieku, który — zachowując wszelkie stosowne proporcje — można by pod tym względem określić „złotą epoką”.

Ogromne znaczenie miał fakt, że około połowy XIX wieku wykształciła się świadomość istnienia sztuki polskiej, jako autonomicznej „szkoły artystycznej”. Szybko zdominowała ona upodobania estetyczne na ziemiach polskich, w czym wielką rolę odegrały wolnościowe potrzeby pozbawionego własnej państwowości narodu. Pojawiło się wówczas znamienne przeciwstawienie sztuki polskiej sztuce europejskiej („obcej”). Literacką tego wykładnię dał Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, w słynnych opisach przyrody (np. rodzimej litewskiej puszczy porównywanej tu z nudą włoskich cyprysów)⁷. W kolekcjonerstwie sztuka „obca” długo była odbierana jako element arystokratycznego *decorum*. Uważano, że aby ją zbierać trzeba było mieć co najmniej tytuł barona, ale nawet w przypadku bogatszej szlachty uznawano to po części za wynoszenie się ponad stan. Nie potępiano bezpośrednio, ale traktowano jako obszar zainteresowań jedynie prywatnych, gdyż za istotne w aspekcie dobra publicznego oceniane były tylko zainteresowania mające odniesienia narodowe. W ochronie, zbieraniu, badaniach nad sztuką polską widziano niemal patriotyczny obowiązek każdego. I na tym właśnie obszarze można mówić o osiągnięciach niewątpliwie wybitnych, do których należały trzy wzorcowe niejako kolekcje: Edwarda A. Raczyńskiego (obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu i Rogalinie), Feliksa Manggha-Jasieńskiego (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie) i Ignacego Korwin Milewskiego (częściowo w Muzeum Narodowym w Warszawie). Wytyczyły one do dziś w dużej mierze aktualny kanon sztuki polskiej, odzwierciedlając jednocześnie trzy linie tradycji polskiego kolekcjonerstwa: zbiory hr. Raczyńskiego reprezentują tradycję wielkopańską, arystokratyczną⁸, Jasieńskiego — miejsko-inteligencją (on sam, chociaż z pochodzenia szlachcic wychowany w wiejskim pałacu, był jednak mieszczuchem do szpiku kości)⁹; z kolei Korwin-Milewski, chociaż hrabia, w gruncie rzeczy był przedstawicielem tradycji ziemiańskiej, a jego kolekcja wywodziła się z wiejskiego dworu w Gieranonach)¹⁰. Ta ostatnia, niejako prowincjonalna, tradycja będzie głównym przedmiotem moich dalszych uwag.

Na prowincji jeszcze w czasach I Rzeczypospolitej w wiejskich zamkach i pałacach znajdowały się galerie czy też mniej zorganizowane zbiory dzieł sztuki, malarstwa, rzeźby. Były to jednak rezydencje magnackie (potem arystokratyczne), jak Nieśwież, Ołyka, Nieborów Radziwiłłów, Puławy Czartoryskich, Podhorce Rzewuskich, Łańcut Lubomirskich i aby nie mnożyć przykładów, niech je uzupełni jeszcze tylko kolekcja obrazów z Pieniak w Galicji Wschodniej hr. Ignacego Miączyńskiego, potem udostępniona publicznie w galerii Miączyńskich-Dzieduszyckich we Lwowie. Do pierwszych poważniejszych kolekcji ziemiańskich należał zaś gabinet obrazów Marcelego Żurowskiego w Iwańkowcach pod Berdyczowem. Nie można dziś ocenić ich poziomu artystycznego, zbiór ten znamy bowiem tylko z opisu Aleksandra Przędzieckiego — uchodzącego wszak za wielkiego znawcę historii i sztuki¹¹. Były to głównie obrazy nowożytnych szkół włoskich i kilka flamandzkich, niemieckich, francuskich, które właściciel nabył w czasie zagranicznych podróży. Autor tak rozpoczyna swój opis: „Co roku w dzień św. Onufrego i na Wniebowzięcie N. Panny Marii wstrząsa się w brudnym łożysku swoim olbrzym Berdyczów. Po wszystkich ulicach z każdego okna zajezdnego domu tysiącem głosów huczy

⁷ Mówiłem o tym w 2012 r. na konferencji w Poznaniu zorganizowanej przez Uniwersytet Adama Mickiewicza i Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (Rosset (de) T.F. 2014b, s. 31).

⁸ *Galeria rogańska*. 1998.

⁹ Kluczeńska-Wójcik A. 2014.

¹⁰ Dwór zburzony został w 1939 r., Ryszkiewicz A. 1981, s. 197–222.

¹¹ Przędziecki A. 1841, s. 231–254.

Jarmark. Złoto brzęczy, djabełek rozłożył już stoliki swoje; uciekajmy. Skromna *parka* powiezie nas szybko do pobliskiej wioski Pana Marcelego Żurowskiego, do Iwańkowiec [...] Jeżeli jesteś miłośnikiem sztuki, poproś, aby zaprowadzili cię do salonu z obrazami, zamknij się tam i spijaj słodycz tych wspaniałości”. Ukazuje to funkcjonowanie tej wiejskiej galerii jako ośrodka kultury, ośrodka wysoce elitarnego, do którego wstęp mieli nieliczni, ale to oni właśnie tworzyli tę aktywną wówczas sferę życia publicznego. Oczywiście nie można tu było mówić o żadnej formie muzeum, chociaż terminu tego użył sam Przeddziecki, bo kolekcja nie była udostępniana w sposób regularny. Zachowała ona swój w pełni prywatny charakter, lecz zasięg jej oddziaływania znacznie przekraczał granice powiatu¹².

Kilka obrazów artystów polskich Januarego Suchodolskiego i Marcina Zaleskiego zaliczył Przeddziecki do szkoły francuskiej, przeświadczony, że czegoś takiego jak sztuka polska po prostu nie ma. Znamienne jest jednak, że po 10 latach, w połowie stulecia, wraz z Edwardem Rastawieckim (autorem fundamentalnego dla historii naszej sztuki *Słownika malarzów polskich*¹³), zaczął on publikować posyty wydawnictwa *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia w dawnej Polsce*, pierwszej swego rodzaju próby ujęcia i zinventaryzowania polskiej produkcji artystycznej¹⁴. Dzieła sztuki rodzimej jako osobnej polskiej szkoły malarskiej zaczęły się wówczas coraz częściej pojawiać w kolekcjach. Początkowo jednak gromadzono je obok dzieł artystów „obcych”, jakby zbieracze nie byli pewni co do ich wartości i chcieli ją w jakimś sensie potwierdzić sąsiedztwem wielkich nazwisk sztuki europejskiej.

Znamienne jest, że emblematyczna pod tym względem kolekcja Tomasza Zielińskiego funkcjonowała we dworze. Wprawdzie zlokalizowany był on w Kielcach, mieście niemalym na ówczesne miary, ale jednak prowincjonalnym, sam zaś kolekcjoner był urzędnikiem pochodzenia szlacheckiego, a nie arystokratą. Była to postać kontrowersyjna ze względu na początek kariery w stołecznej policji po powstaniu listopadowym oraz zarzuty łapownictwa i malwersacji na urzędzie (procesy, które mu wytoczono, nie skończyły się jednak skazaniem). Bez względu na to należał Zieliński do najwybitniejszych miłośników sztuki na ziemiach polskich pierwszej połowy XIX stulecia. Blisko związany ze środowiskiem warszawskich artystów, urządzał w swoim mieszkaniu regularne spotkania, podczas których dyskutowano o sztuce i omawiano bieżące wydarzenia artystyczne, oglądano nowe nabytki zbieracza. Przeniesiony potem do Kielc, zamieszkał w należącym do kompleksu pałacu biskupów krakowskich dworze dawnych oficjalistów, który przebudował tak, aby pomieściła się tam jego galeria obrazów. Zbiór ten należał do dużych, liczył ponad 400 obiektów, z czego prawie połowę stanowiło nowożytne malarstwo europejskie (jak się wydaje dość dobrej klasy), a resztę dawna i współczesna sztuka polska ze szczególną preferencją do dzieł takich twórców jak January Suchodolski, Marcin Zaleski, Franciszek Kostrzewski, Józef Szermentowski. Poza tym do kolekcji należały także rysunki, grafika, kilka rzeźb i tzw. starożytności. Była ona szeroko znana i odwiedzana przez badaczy historii, znawców sztuki, artystów. Zieliński utrzymywał z nimi kontakty korespondencyjne, wypożyczał dzieła na wystawy w Warszawie i Krakowie (1856, 1858), przyjmował twórców u siebie „na rezydencji” — jego dwór był osią poważnego lokalnego ośrodka kultury¹⁵.

Niewielką kolekcję obrazów wyłącznie polskich twórców zabrał znany ówczesnie poeta Władysław Syrokomla w dzierzawionym przezeń dworze w Borejkwoszczyźnie na Litwie. Zawierała ona obrazy i rysunki Aleksandra Lessera, Wojciecha Gersona, Franciszka Kostrzew-

¹² Aleksander Przeddziecki, badacz historii i sztuki, absolwent Liceum Krzemienieckiego, właściciel licznych majątków na nieodległym Podolu, a przede wszystkim pałacu w Czarnym Ostrowie, wkrótce potem na stałe zamieszkał w Warszawie.

¹³ Rastawiecki E. 1850–1857.

¹⁴ Przeddziecki A., Rastawiecki E. 1853–1858.

¹⁵ Jakimowicz I. 1973.

skiego, Józefa Szermentowskiego, Henryka Pillatiego. Zbieracz nie miał wprawdzie ani środków, ani ambicji, by tworzyć muzeum, ale jego zbiory to przykład zgromadzenia w prowincjonalnym dworcu nie zwyczajowych konterfektów i panoplium z broni oraz trofeów, ale kolekcji artystycznej, niewielkiej a jednak ciekawej, którą dla dokumentacji opisał w jednym z czasopism. „Kto posiada dzieło sztuki, posiada rzecz publiczną; rozgłos o niej jest naszym koniecznym obowiązkiem względem artystów zwłaszcza krajowych, których dzieła przechodząc w prywatne ręce, już się usuwają z widowni, spod oka krytyki, z pod pióra kronikarza i przyszłego dziejopisa sztuki w naszym kraju”¹⁶.

Z kolei pierwszej chyba próby zorganizowania regularnego muzeum w szlacheckim „pańskim domu” (niczym w hrabiowskich rezydencjach w Rogalinie i Kórniku) dokonał poprzez swój zapis testamentowy Konstanty Świdziński w Sulgostowie w Radomskim. Jego bardzo różnorodna i pokaźna kolekcja należała do najpoważniejszych w kraju, obejmowała malarstwo europejskie i polskie, ale też rysunki i ryciny oraz starożytności (broń, sztukę dekoracyjną, pamiątki historyczne), bibliotekę i dokumenty. Po powstaniu listopadowym musiał on opuścić Królestwo i wyjechał do Krakowa, a potem do swoich majątków na Ukrainie (zmarł w Kijowie w 1855 r.). Pozostawił zbiory rozproszone w różnych miejscach, a ostatnią wolą przekazał je margrabiemu Aleksandrowi Wielopolskiemu, włączając do ordynacji Myszkowskiej. Zasadniczym warunkiem darowizny było udostępnienie ich w osobnym gmachu w Sulgostowie albo w Warszawie (co związane było z zapisem stosownej ku temu sumy). Zbiory przeniesiono więc do Sulgostowa i umieszczono w rodzinnym dworze kolekcjonera. „Muzeum Świdzińskiego mieści się w czterech salach na pierwszym piętrze Sulgostowskiego pałacu. Dwie sale zawierają obrazy, zbroje i inne starożytności; w trzeciej i czwartej pomieszczone są książki i rękopisma” — pisał w „Gazecie Warszawskiej” Józef Łoski w 1857 r.¹⁷ Jednakże Wielopolski jakoby ze względów bezpieczeństwa (od potencjalnych zagrożeń ze strony zaborców) zdecydował się przenieść kolekcję wraz z biblioteką do siedziby ordynacji w Chrobrzu pod Pińczowem, gdzie w pałacu projektu Henryka Marconiego wzniesionym z pozyskanych funduszy chciał zorganizować publiczny instytut biblioteczno-muzealny. Wywołało to protesty opinii publicznej i egzекutorów testamentu oraz procesy sądowe. W efekcie kolekcja została wycofana do Warszawy i włączona do biblioteki ordynacji Krasińskich jako Muzeum im. Świdzińskich¹⁸.

Kolekcji takich można wskazać więcej, ale dopiero po połowie XIX stulecia kolekcje artystyczne, szczególnie złożone z dzieł twórców polskich, stały się częstsze na polskiej wsi w zasadzie we wszystkich prowincjach dawnej Rzeczypospolitej. Do bardziej interesujących należały zbiory Erazma i jego syna Stanisława Larysz-Niedzielskich ze Śledziejowic pod Wieliczką w Małopolsce. Przede wszystkim był to zbiór starożytności, broni i sztuki dekoracyjnej, zawierał jednak także kilka bardzo interesujących obrazów, tak polskich (Grottger, Matejko), jak i europejskich¹⁹. Na Ukrainie z kolei jednym ze znaczniejszych kolekcjonerów sztuki polskiej był Leopold Burczak-Abramowicz z Wołodarki pod Białą Cerkwią. Ziemianin, marszałek szlachty powiatu skwirskiego, wiele podróżował po Europie, co przyczyniło się ukształtowaniu jego artystycznego otoczenia i kolekcji malarstwa, starożytności oraz zdobnictwa umieszczonych w oranżerii okazałej rezydencji wzniesionej w dobrach, jakie odziedziczył po ojcu. Z jego postacią wiąże się obraz Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, który zapoczątkował zbiory własne warszawskiej „Zachęty”²⁰. Pod koniec życia

¹⁶ Syrokomla W. 1861, s. 871.

¹⁷ Łoski J. 1857, nr 138, s. 3–4; nr 140, s. 5–6; nr 143, s. 4–6; nr 146, s. 5–6; nr 148, s. 4; nr 149, s. 5; nr 151, s. 5–6; nr 153, s. 4–6.

¹⁸ Na temat losów zapisu Świdzińskiego, zob. Ajewski K. 2004, s. 21–77.

¹⁹ Skorupska-Szarlej J. 2012, s. 185–204; Skorupska-Szarlej J. 2016, s. 253–287.

²⁰ Obraz pokazany na wystawie wzbudził tak duży zachwyt publiczności i krytyki, że postanowiono wykupić go i włączyć do kolekcji TZSP.

kolekcjoner częściowo sparaliżowany i całkiem oślepy przekazał na rzecz tego stowarzyszenia także inne obrazy²¹.

Interesującym zbieraczem był wspomniany już hr. Stanisław „Biały” Tarnowski, ziemianin, właściciel Śniatynki pod Drohobyczem, poseł na Sejm Galicyjski, uczestnik powstania styczniowego, miłośnik malarstwa i sam trochę malarz. Był przyjacielem Grottgera, wielokrotnie gościł go u siebie i posiadał wiele jego dzieł²². Do miłośników twórczości tego artysty należał także Władysław Fedorowicz z Okna (Ukraina), zbieracz malarstwa oraz wschodnich tkanin, makat i kilimów, polsko-ukraiński ziemianin, publicysta i polityk²³. Malarstwo polskie zbierał Edmund Starzeński z Mogilnicy, inicjator nieudanej próby stworzenia w Kołomyi Muzeum Pokuckiego²⁴, a także w Magierowie pod Żółkwią Wilhelm hr. Siemieński-Lewicki, ziemianin, hodowca koni i bydła, poseł na sejm galicyjski, członek Izby Panów²⁵. Na Litwie natomiast jedna z bogatszych kolekcji polskiego malarstwa hr. Benedykta Henryka Tyszkiewicza znajdowała się w Czerwonym Dworze pod Kownem²⁶, inna w Wojtkuszkach hr. Stanisława Kossakowskiego²⁷. Nie można tu również pominąć bogatych zbiorów malarstwa europejskiego i historycznego rzemiosła hr. Sierakowskich w Waplewie Wielkim pod Dzierzgoniem na Pomorzu²⁸.

Powyższe przykłady stanowią dalece niepełny wykaz zbiorów artystycznych na polskiej prowincji. Znacznie bogatszy obraz prezentują *Zbiory polskie* Edwarda Chwalewika, obszerny leksykon polskich kolekcji oraz publikacje Antoniego Urbańskiego, a wreszcie późniejsze, jedenastotomowe dzieło Romana Atanazego *Dzieje rezydencji na dawnych kresach*²⁹. Podane przez tych autorów informacje wymagają wnikliwej weryfikacji, która z braku dostatecznych źródeł bardzo często jest już niemożliwa. Relatywny wzrost zainteresowań artystycznych (głównie w zakresie sztuki polskiej) i kolekcjonerstwa na obszarze dawnej Rzeczypospolitej nie oznaczał, że pod tym względem dorównywał on wielu ośrodkom we Włoszech, Anglii, Francji, Niemczech, Holandii czy Belgii. Zbieranie dzieł sztuki w środowiskach ziemiańskich mimo wszystko nadal miało charakter wyjątkowy i dość rzadko odgrywały tu one rolę większą, niż tylko dekoracja dworskich wnętrz. Kultura plastyczna była na ogół niska, brak zrozumienia dla wartości malarskich natomiast powodował percepcję obrazów niemal wyłącznie poprzez ich warstwę anegdotyczną³⁰. Niemalże powszechnie deklarowany zachwyt nad sztuką polską wcale nie był jednoznaczny z uznaniem dla rzeczywistej klasy artystycznej. Pozwalało to na tolerowanie, a nawet w skrajnych przypadkach wysoką ocenę miernoty, byle tylko zachowywanej z należytą starannością. Dlatego interpretacja poziomu artystycznego oraz rzeczywistego oddziaływania historycznych zbiorów polskich jest trudna — tym bardziej, że niewiele z nich zachowało się do dziś.

Z czasem „kolekcja we dworze” zaczęła tracić na znaczeniu. W gruncie rzeczy kolekcjonerstwo artystyczne jest bowiem aktywnością o charakterze miejskim — wymaga ono obec-

²¹ Chłopicki E. 1881, s. 294–295; Epstein T. 2005, s. 355–389.

²² Aftanazy R. 1991, t. 8, s. 236–239.

²³ Aftanazy R. 1990, t. 7, s. 144–146.

²⁴ O. 1903, s. 274–275.

²⁵ Aftanazy R. 1989, t. 6, s. 90–95.

²⁶ Urbański A. 1927, s. 1085.

²⁷ Klempert M. 2014, s. 171–186.

²⁸ Bukowski A. 1989; Rzyśka-Laube D. 2013, s. 115–126; Rzyśka-Laube D. 2015, s. 122–125. Obecnie w Waplewie mieści się Oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku — Muzeum Tradycji Szlacheckich, https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Tradycji_Szlacheckiej_w_Waplewie_Wielkim (dostęp 12.10.2018).

²⁹ Chwalewik E. 1926–1927; Urbański A. 1928a; Urbański A. 1928b; Urbański A. 1929a; Urbański A. 1929b; Aftanazy R. 1991–1997.

³⁰ Z wielką uszczypliwością na temat znajomości sztuki w społeczeństwie polskim wypowiadał się m.in. Wojciech Gerson (Gerson W. 1895).

ności i na rynku, i w środowisku artystycznym, a te rozwijały się w miastach (szczególnie w wielkich miastach)³¹. W polskim kolekcjonerstwie już w XIX stuleciu można dostrzec to dążenie ku centrum — w Warszawie zlokalizowane zostały biblioteki ordynackie Zamoy-skich, Krasińskich i Przezdzieckich wraz z ich muzeami, we Lwowie muzeum Lubomirskich, muzeum Dzieduszyckich oraz galeria Miączyńskich-Dzieduszyckich. Toteż od początku XX wieku kolekcje w wiejskich dworach stawały się coraz rzadsze, bo przenoszono je raczej do miast, głównie większych, jak Warszawa, Lwów, Kraków, Łódź, Wilno. Wspomniany na wstępie Korwin Milewski przeniósł swoje zbiory z dworu w Gieranonach do pałacu w Wilnie, Dominik Witke-Jeżewski ze Skrwilna i Głębokiego na Kujawach do Warszawy, podobnie jak Edward Reicher z Aleksandrowa Kujawskiego, z kolei Erazm Barącz z Wieliczki, a Zygmunt Puślowski z Czarkowych nad Nidą do Krakowa, Bolesław Orzechowicz zaś z Kalni-kowa do Lwowa.

Kres zjawisku „kolekcji we dworze”, jako dość istotnemu elementowi kultury polskiej prowincji położyła nie tyle mała w sumie intensywna na tle Europy industrializacja, ile pierwsza wojna światowa i jej skutki. Przyniosły one zniszczenia przewyższające te, których potem dokonano podczas kolejnej wojny, szczególnie na kresach wschodnich, gdzie powodowały je wojska państw centralnych i rosyjskie, a potem rewolucja, walki z Ukraińcami i bolszewikami. Świadczą o tym publikacje A. Urbańskiego, których same tytuły wskazują na ogrom strat (np. *Podzwonne na zgliszczach Litwy i Rusi i Memento kresowe* (https://pl.wikipedia.org/wiki/Memento_kresowe — cite_note-2) oraz wiele not w cytowanych już kilkakrotnie *Zbiorach polskich* E. Chwalewika³². Podniesione — chociażby w części — po wojennej pożodze w latach dwudziestych i trzydziestych rezydencje ziemiańskie, nadal wprawdzie bogato umeblowane, a nieraz także ozdobione niemałej klasy dziełami sztuki, nie odegrały już podobnej roli jako lokalne ośrodki kultury artystycznej.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na zbiory Wacława Mieczkowskiego w Niedźwiedziu pod Wąbrzeźnem na Pomorzu, które można by uznać za wzorcowe dla naszej tytułowej „kolekcji we dworze” — zarówno ze względu na zawartość, jak też oddziaływanie. Była to swego rodzaju *kunstkamera*, gabinet osobliwości, w którym sztuka mieszała się z różnorodnymi „starożytnościami”, zawierający broń białą, palną, drzewcową, sprzęt artyleryjski, zbroje, a także malarstwo (ok. 80 obrazów), rysunki, grafikę, rzeźbę i rzemiosło artystyczne (meble, porcelana, szkło, srebro), ponadto osobliwości, jak kieszonkowe zegarki słoneczne, srebrne dzwonki pokojowe, urynały, naczynia mosiężne i cynowe, różańce i medaliki historyczne, tłoki pieczętne, tabakierki, fajki, cygarnice oraz judaika (lampy chanukowe, balsaminki), chińskie i perskie brązowe kadzielnice, sakiewki, portmonetki, wachlarze, parasolki, ubiory, pasy kontuszowe, a wreszcie różnorodne świeckie relikwie i pamiątki narodowe. Zbieracz był szczególnie dumny z różańca z kości słoniowej należącego jakoby do królowej Jadwigi, prochownicy Jana III Sobieskiego, zegara Ludwika XVI, dzwonek Piusa IX, ikon Rurykowiczów, krzyżyka podarowanego Kościuszcze przez Ludwikę Sosnowską, serwisu porcelanowego z Korca ks. Józefa Poniatowskiego, pamiątek napoleońskich (zegar, srebrne zabawki Orłątka, łoże). Kolekcja ta, gromadzona od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, po 1900 roku aż do wczesnych lat trzydziestych była wyeksponowana w kilkunastu salach niedźwiedzkiego dworu (zbrojowni, salonie orientalnym, angielskim, gdańskim, w stylu Regencji, dyrektoriatu, Biedermeieru, Boule’a). Narracja wystawy była daleka od naukowej ścisłości, nieco bałaganiarska i bardziej starożytnicza niż artystyczna. Mieczkowski, rolnik po studiach w Krakowie, wykazywał więcej entuzjazmu niż znawstwa sztuki i wiedzy historycznej, ale bez zastrzeżeń udzielał zgody na zwiedzanie tego prywatnego muzeum. Cieszyło się ono opinią największych polskich zbiorów

³¹ Zob. Benjamin W. 2005, s. 33–45, 230–240.

³² Zob. przyp. 29.



Ryc. 1. Niedźwiedź, zbrojownia, fot. Z. Ziółkowski, 1927 r. (Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/17241/8735043facc49a328d4734afb0038895>, dostęp 14.07.2019)

Fig. 1. Niedźwiedź, the armoury, photo by Z. Ziółkowski, 1927 (National Digital Archives, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/17241/8735043facc49a328d4734afb0038895>, accessed 14.07.2019)

artystycznych w Prusach Zachodnich i niemałą popularnością, przyciągając młodzież szkolną, wojskowych, dziennikarzy, artystów. Dostępna jeszcze w okresie międzywojennym kolekcja z Niedźwiedzia w dużej mierze została wyprzedana w latach 1933–1934³³.

Adres Autora:

dr hab. Tomasz F. de Rosset, prof. UMK
Wydział Sztuk Pięknych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ul. Sienkiewicza 30/31
87-100 Toruń
tfrosset@umk.pl

BIBLIOGRAFIA

- Aftanazy Roman. 1986–1993. *Materiały do dziejów rezydencji*, t. 1–11, Warszawa.
Ajewski Konrad. 2004. *Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego. Z dziejów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XXXVI, s. 21–77.
Benjamin Walter. 2005. *Pasaże*, Kraków.

³³ Na temat kolekcji niedźwiedzkiej zob. Rzyska-Laube D. 2014, s. 115–135.

- Bukowski Andrzej. 1989. *Waplewo. Zapomniana placówka kultury polskiej na Pomorzu Nadwiślańskim*, Wrocław–Gdańsk.
- Chopicki Edward. 1881. *Wędrowka po guberni kijowskiej*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 310, s. 294–295.
- Chwalewik Edward. 1926–1927. *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, Warszawa.
- Epstein Tadeusz. 2005. *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX wieku*, Warszawa.
- Galeria rogałińska. 1998. *Galeria rogałińska Edwarda Raczyńskiego (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu)*, Poznań.
- Gerson Wojciech. 1897. *Znawstwo prawdziwe i rzekome w malarstwie*, Warszawa.
- Haskell Francis. 1988. *Taste and the Antiqua: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven.
- Jakimowicz Irena. 1973. *Tomasz Ziełiński kolekcjoner i mecenas*, Wrocław.
- Klempert Mateusz. 2014. *Dzieje fortuny rodu Kossakowskich z Wojtkuszek*, [w:] *Doktoranckie spotkania z historią*, red. K.A. Kierski, M. Klempert, J. Śliczyńska, Olsztyn, s. 171–186.
- Kluczewska-Wójcik Agnieszka. 2014. *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków.
- Loski Józef, 1857. *Biblioteka i muzeum Konstantego Świdzińskiego (wspomnienia z pobytu w Opoczyńskim)*, „Gazeta Warszawska”, nr 138, s. 3–4; nr 140, s. 5–6; nr 143, s. 4–6; nr 146, s. 5–6; nr 148, s. 4; nr 149, s. 5; nr 151, s. 5–6; nr 153, s. 4–6.
- Loziński Władysław. 1978. *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków.
- O. 1903. *Muzeum huculskie w Kolomyi*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 14, s. 274–275.
- Ostrowska-Kęmbłowska Zofia. 1979. *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — Miasto, Materiały Sesji SHS Poznań, grudzień 1977*, Warszawa, s. 69–108.
- Przedziecki Aleksander. 1841. *Galeria obrazów Pana Marcelego Żurowskiego w Iwańkowicach pod Berdyczowem*, „Atheneum”, t. IV, s. 231–254.
- Przedziecki Aleksander, Rastawiecki Edward. 1853–1858. *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia w dawnej Polsce*, Warszawa–Paryż.
- Rastawiecki Edward. 1850–1857. *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1–3, Warszawa.
- Rosset (de) Tomasz F. 2014a. *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XLV, s. 253–277.
- Rosset (de) Tomasz F. 2014b. *Szkic o polskich kolekcjach artystycznych epoki zaborów*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kludkiewicz, M. Mencfel, Warszawa, s. 24–43.
- Ryszkiewicz Andrzej. 1981. *Galeria obrazów Ignacego Korwina-Milewskiego*, [w:] A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa, s. 197–222.
- Rzyska-Laube Dobromiła. 2013. *Początki waplewskich zbiorów artystycznych za czasów Antoniego Sierakowskiego (1783–1842)*, [w:] *Ród Sierakowskich na ziemi malborskiej*, red. J. Hochleitner, P. Szwedowski, Malbork, s. 115–126.
- Rzyska-Laube Dobromiła. 2014. *Narodowy gabinet osobliwości. Zbiory Mieczysława Mieczkowskiego (1869–1947) z Niedźwiedzia*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kludkiewicz, M. Mencfel, Warszawa, s. 115–135.
- Rzyska-Laube Dobromiła. 2015. *Zaginiona kolekcja. Nowe ustalenia na temat zawartości zbiorów Sierakowskich z Waplewa oraz ich wojennych i powojennych losów*, „Gdańskie Studia Muzealne”, t. 8: *Pałac hrabiów Sierakowskich w Waplewie Wielkim. Ludzie, miejsce, kolekcja*, Gdańsk, s. 122–125.
- Skorupska-Szarlej Janina. 2012. *Polskie malarstwo i grafika w zbiorach Niedzielskich w Śledziejowicach*, „Studia i Materiały do Dziejów Żup Solnych w Polsce”, t. XXVIII, s. 185–204.
- Skorupska-Szarlej Janina. 2016. *Zbiory rzemiosła artystycznego, militariów i malarstwa obcego rodziny Niedzielskich*, „Studia i Materiały do Dziejów Żup Solnych w Polsce”, t. XXXI, s. 253–287.

- Syrokomla Władysław. 1861. *Borejkowszczyzna — zbiorek obrazów*, „Kuryer Wileński”, nr 90.
- Tazbir Janusz. 1987. *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy, mity a rzeczywistość historyczna*, Warszawa.
- Urbański Antoni. 1927. *Kresowe siedziby polskie, które uległy zagładzie*. Czerwony Dwór, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 52, s. 1085.
- Urbański Antoni. 1928a. *Z czarnego szlaku i tamtych rubieży: zabytki polskie przepadłe na Podolu, Wołyniu, Ukrainie*, Warszawa.
- Urbański Antoni. 1928b. *Podzwonne na zgliszczach Litwy i Rusi*, Warszawa.
- Urbański Antoni. 1929a. *Memento kresowe*, Warszawa.
- Urbański Antoni. 1929b. *Pro memoria: 4-ta serja rozgromionych dworów kresowych*, Warszawa.

Collections in gentry manors of the Commonwealth in the time of partitions

The article attempts a synthetic overview of art collecting in gentry families of the former Commonwealth. The 19th century saw the emergence of a myth concerning the development of old Polish culture in the provinces, independently of, or even in opposition to, the royal court and the capital, which Z. Ostrowska-Kęmbłowska identified as the ideological basis of the cultural activities of Polish magnate families, such as the Czartoryski family foundation of the museum in Puławy, or the museum-residences of Greater Poland (the Działyńskis' Kórnik, the Raczyńskis' Rogalin and Izabela Działyńska's Gołuchów). This tradition was also cultivated by gentry, which sometimes turned their provincial manors into centres of local culture.

In the 18th and early 19th c. collecting was part of the *decorum* of aristocracy but in gentry manors it was usually limited to hunting trophies, ancestors' portraits (often of poor artistic quality) and weapons. Its popularity grew in the middle decades of the 19th c., when art collections in country manors started to be opened to the local and wider public as private museums, becoming centres of shaping the memory of national heritage. At the turn of the 20th c. and in the inter-war period art collections in country manors were less common, with their owners moving them to cities (Warsaw, Lviv, Cracow, Łódź, Vilnius). To illustrate the topic the author presents the collection of Marceli Żurowski gathered in his manor in Iwańkowiec near Berdyczów, the rather unusual collection of Tomasz Zieliński in Kielce, of Władysław Syrokomla in Borejkowszczyzna in Lithuania and of Konstanty Świdziński w Sulgostów in the province of Radom, also referring to a number of other collections in various parts of the former Commonwealth. The last part of the paper presents a kind of museum made public after 1900 by the Mieczkowski family in Niedźwiedź near Wąbrzeźno, which can be considered a model example of the “collection in a country manor” featuring in the title — due to both the items exhibited (works of arts and crafts, weapons, historic memorabilia) and its educational and popularizing functions.

Translated by
Izabela Szymańska