Paradoks namiętności,
czyli kolekcjonerstwo dawnych mistrzów Złotego Wieku na ziemiach polskich

„Kto posiada dzieło sztuki,
posiada rzecz publiczną."[1]

Obecność sztuki holenderskiej i flamandzkiej[2] w polskiej kulturze przejawia się w historycznych kolekcjach dzieł dawnych mistrzów. W całej Europie szkoła niderlandzka cieszyła się powodzeniem wśród nabywców nieprzerwanie już od XVII wieku. I choć kolekcje angielskie, francuskie czy rosyjskie znacząco przewyższają zbiory nagromadzone na ziemiach polskich, fenomen popularności tego malarstwa w naszym kraju domaga się szczególnej uwagi. Aby lepiej poznać obecność sztuki holenderskiej w Polsce, warto przyjrzeć się wybranym sylwetkom jej miłośników. Ich działania, wpisane w kontekst epoki, oddają ducha czasów, w których do dobrego tonu należało otaczanie się pięknem scen rodzajowych, martwych natur i pejzaży.

Zamiłowanie do sztuki holenderskiej i flamandzkiej stworzyło podstawy współczesnych zasobów muzealnych w wielu miastach Polski.[3] Czy jednak ślady mistrzów Złotego Wieku można uchwycić przez wymienianie list z muzealnych katalogów? O wiele ciekawsze może być poznanie samych pasjonatów dzieł Holendrów i Flamandów. By odpowiedzieć na pytanie, kim byli kolekcjonerzy, trzeba najpierw wiedzieć, w jakim kontekście kulturowym powstawały dzieła wzbudzające ich podziw i pożądanie. W całej Europie bowiem – tak znamienna dla Holendrów potrzeba otaczania się malowidłami – budziła zdziwienie łączone z podziwem. Francuski podróżnik Sorbière zanotował: „Holendrzy (…) handlują obrazami. Dobre obrazy uważane są tutaj za cenny spadek i nie ma chyba w Holandii obrazów, których by nie sposób nabyć lub zamienić. Jeśli więc Holendrzy mają więcej obrazów niż klejnotów (…) wynika to stąd, że obrazy bardzo radują wzrok i lepiej upiększają mieszkanie."[4]

Wydawałoby się, iż rodzimi odbiorcy tej sztuki uznawali hierarchię tematów podobną do naszej, współczesnej. Tymczasem historia płata figle: najbardziej prestiżowa dla Holendrów z tamtych czasów tematyka, a więc sceny historyczne, alegoryczne i religijne, najszybciej zdewaluowała się i stała synonimem „gorszej" sztuki holenderskiej. Natomiast wzgarda, jaką miejscowi nabywcy okazywali gatunkom „mniejszym" – pejzażom, martwym naturom i scenom rodzajowym[5] - rychło została zastąpiona entuzjazmem na rynku ogólnoeuropejskim.

XVII wiek w Holandii – czas tworzenia arcydzieł – określany jest przewrotnie „złotym wiekiem handlarzy"[6]. O tym, jak silna była pozycja tej sztuki na ziemiach polskich, wśród

---

[1] Słowa Władysława Syrokomli (cyt. za: I. Jakimowicz, Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas, Wrocław 1973, s.99).

[2] Dla potrzeb niniejszego tekstu używam określenia "sztuka flamandzka", z uwagi na koncentrację na sztuce XVII-wiecznej. Co więcej: przedmiotem badań jest tu kolekcjonerstwo artystyczne – wyłącznie obrazów – nie zaś, związane z ideami starożytniczymi, gromadzenie wszelkich wytworów artystycznych.

[3] Przyznanie palmy pierwszeństwa w tym względzie Muzeum Narodowemu w Gdańsku może być uzasadnione licznymi związkami Pomorza i Niderlandów, także w sferze kultury, jeszcze na długo przed XIX wiekiem. Jest faktem, iż obecność sztuki „zwłaszcza na terenach historycznego Księstwa Pomorskiego [wiąże się] zarówno z wielkim mecenatem władców z dynastii Gryfitów, jak również ze zbiorami mieszczańskimi" (por. Historie rozmaicie opowiedziane. Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, pod red. A. Kolbiarz i B. Lejman, Szczecin 2008., s.5).

[4] Por. J. Białostocki, M. Walicki, Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800, Warszawa 1955, s. 18 oraz: Z. Waźbiński, Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Część II. Wiek XVII i XVIII, Toruń 1988. Waźbiński w przytaczanym rozdziale „Holandia siedemnastego wieku. Złoty wiek malarzy czy handlarzy" dodaje jeszcze podobne opinie innych podróżników angielskich z lat 1640-1660.

[5] Por. ibidem, s. 44.

[6] Określenie Waźbińskiego z tytułu rozdziału „Holandia siedemnastego wieku. Złoty wiek malarzy czy handlarzy?" [w:] Z. Waźbiński, op.cit. Na takie miano holenderski wiek XVII zasłużył z racji ogromnej ilości malowideł, która skutkowała „nadprodukcją obrazów", niskimi cenami, a w konsekwencji: koniecznością eksportu na rynki zagraniczne.

przedstawicieli wyższych warstw, świadczą zainteresowania Władysława IV Wazy (1595-1648). Jego fascynacja kulturą niderlandzką, młodzieńcza podróż do Brukseli, Antwerpii i Bredy oraz nabywanie dzieł tamtejszych mistrzów, stały się swoistym początkiem artystycznych związków Polski i Holandii. Królewicz, mecenas artystów, uzupełniał swoją edukację, kolekcjonując obrazy ze wszystkich zakątków Europy[7]. W zbiorach przyszłego władcy znajdowały się prace uwieczniające podziw polskiego następcy tronu dla malarskiego kunsztu Niderlandów; oprócz innych tak zwany „Gabinet Władysława Wazy"[8] - obraz van Haechta ukazujący królewicza w holenderskiej galerii obrazów czy jego portret wykonany w pracowni Rubensa. Waza lubił dzielić się pozyskaną sztuką z przyjaciółmi i magnatami, tym samym „zaopatrując liczne kolekcje polskie w najlepsze dzieła sztuki europejskiej"[9]. Jego dary wzbogaciły zbiory Ossolińskich, Radziwiłłów czy Kazanowskiego. Gabinet sztuki ostatniego z nich wzbudził podziw ówczesnego poety: „Idę dalej, aż przepyszne/ Obrazy, obicia pysze./ W pierwszym pokoju zwierzyna,/ Wszelkie sałaty, jarzyna / Naturalnie malowane./ Od mistrza wypędzlowane. / Dalej są okręty morskie / (…) Na obrazach wszelkie wina,/ Różne owoce, (…)"[10]. Relacja naocznego świadka dawnych kolekcji malarstwa zachodniego pokazuje ulubione przez polskich zbieraczy tematy: martwe natury przedstawiające upolowaną zwierzynę, kompozycje zastawionych stołów oraz pejzaże marynistyczne.

Trzeba dopiero wieku dziewiętnastego, by za dawnym przykładem Władysława IV Wazy kręgi arystokratyczne i mieszczańskie mocniej zapałały chęcią posiadania dzieł mistrzów Złotego Wieku. Wiedząc, iż obecnie „zbiory malarstwa europejskiego skupiają u nas w ogromnej większości dorobek kolekcjonowania indywidualnego"[11], trzeba zadać pytanie: jak powstawały rodzime zbiory malarstwa holenderskiego i flamandzkiego? Aby zrozumieć pasję gromadzenia obrazów, warto przypomnieć, iż w XIX wieku malarstwo uzyskało w kulturze wysoki, jak nigdy dotąd, status. Zatem i aktywność zbieraczy – uprzednio skupiona głównie na wszelkich wyrobach rzadkich lub niezwykłych – zaczęła podlegać artystycznemu wartościowaniu. Odtąd więc doceniano zwłaszcza świadome i systematyczne poszukiwanie dzieł malarskich.[12]

Przy opisywaniu pasji zbierania sztuki niderlandzkiej warto pamiętać o uwarunkowaniach XIX-wiecznych kolekcjonerów. „Zgromadzenie większego zbioru dzieł dawnej sztuki, wypełnionego malowidłami *pierwszych mistrzów*, nie wymagało zbyt wielu starań ani nawet pieniędzy."[13] Nie oznacza to jednak, iż kolekcjonowanie nie domagało się określonych kompetencji kulturowych. Jeśli w prywatnej galerii zbieracza znaleźć się miały oryginalne dzieła wysokiej klasy, nie sposób było opierać się jedynie na opinii wędrownych handlarzach sztuką.[14]

„Paradoks namiętności" wyróżnia Polskę na tle Europy w szczególny sposób: stulecie kojarzone ze zniewoleniem kraju i utrudnionym rozwojem polskiej kultury artystycznej, jest zarazem czasem powstawania najciekawszych i najliczniejszych zbiorów Mistrzów Złotego Wieku na ziemiach polskich. Kuriozalność sytuacji rysuje się tu niezwykle wyraźnie: „Nigdzie chyba bogaty

---

[7] Opis sylwetki królewicza zaczerpnięty z: Z. Waźbiński, Muzeum…, op. cit. (rozdział: „Władysław IV jako *artis pictoriae amator*. Sztuka europejska przedmiotem prywatnych zainteresowań królów polskich").

[8] Przypisywany dawniej Breughelom (Starszemu i Młodszemu), a obecnie malarzowi z kręgu antwerpskiego.

[9] Ibidem, s. 41.

[10] A. Jarzębski, Gościniec Abo opisanie Warszawy, Warszawa 1643 [cyt za:] Z. Waźbiński, op. cit., s. 40.

[11] J. Białostocki, M. Walicki, Malarstwo europejskie…, op.cit., s.10.

[12] Znamienne wydaje się także zainteresowanie XIX-wiecznych kolekcjonerów malarstwem Złotego Wieku. Ważny jest tu status sztuki holenderskiej w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej i „odkrywanie" tej sztuki przez ówczesną krytykę i historiografię. Temat ten doczekał się wielu opracowań, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, wskazujących na powiązania i wpływ sztuki holenderskiej na artystów dziewiętnastowiecznych (vide: A. Rosales Rodriguez, Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej, Warszawa 2008.). Malarstwo mistrzów holenderskich było pociągające także dla artystów tego czasu w Polsce. Juliusz Kossak, podczas podróży edukacyjnej po Belgii i Holandii tak pisał: *Teraz widziałem arcydzieła Rembrandta, Steena, Holbeina, Pottera, o których nawet wyobrażenia nie miałem"* Por. M. Masłowski, Juliusz Kossak, Warszawa 1990, s. 32.

[13] T.F. de Rosset, Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsa, Toruń 2003 s. 60.

[14] Tą drogą dochodzono, owszem, do licznych zbiorów, zawierających jednak głównie prace naśladownicze czy późne kopie lepszej lub gorszej jakości.

rozwój kulturowy nie znajdował się w tak paradoksalnej sprzeczności z sytuacją materialną kraju, jak w Polsce okresu porozbiorowego, gdzie osiągnięcia kolekcjonerskie były domeną wyłącznie prywatnych działań."[15] Co więcej, tło polityczne powodowało, iż „W polskim zbieractwie XIX wieku było niewątpliwie stosunkowo niewiele potrzeby i możliwości afirmacji własnej zamożności kolekcjonera (….), a kształtowała je przede wszystkim potrzeba rekompensaty"[16]

Swoisty szkic sylwetek XIX-wiecznych zbieraczy zacząć można od przypomnienia postaci ostatniego króla Polski. Jako władca, Stanisław August Poniatowski, łączył prywatną pasję gromadzenia dzieł z wszechstronną polityką kulturalną. Starając się urzeczywistnić idee pierwszych w Polsce Akademii Sztuk i Muzeum Narodowego, zgromadził kolekcję liczącą tysiące obrazów, w tym pięć dzieł Rembrandta[17]. Tak ambitne plany król realizował dzięki licznym międzynarodowym agentom, co stanowiło normę praktykowaną przez władców europejskich. W tragicznych czasach rozbiorów, poddany obcym wpływom, Stanisław August, jakby w odwecie za niemoc polityczną, koncentrował swoje wysiłki na gromadzeniu sztuki. Widział w tym nadzieję na zwycięstwo Polski, choćby za sprawą podniesienia jej rangi kulturowej.[18]

Zbiory zawierające sztukę Holendrów i Flamandów udało się po części ocalić od grabieży zaborców. Fascynujące jest śledzenie wędrówek obrazów, tropionych dzięki muzealnym katalogom. Jedną z takich dróg zobaczyć można w działaniach Józefa Kajetana Ossolińskiego (1764-1834), twórcy pierwszej publicznej galerii warszawskiej. Wykształcony dzięki podróżom po Europie, podczas wyprzedaży kolekcji Stanisława Augusta nabył między innymi dzieło szkoły Rembrandta. W wyniku rozrastania się zbioru, Ossoliński utworzył „pierwsze w kraju i jego stolicy muzeum sztuk pięknych"[19] przeznaczone dla miłośników malarstwa. Prezentowano głównie dzieła szkoły włoskiej i niderlandzkiej, niektórym przypisywano autorstwo Rafaela, Tycjana, Rembrandta, Berchema, Pottera, obu Ruisdaelów czy Rubensa. W spisach katalogowych widnieją także nazwiska van Dycka, Jordaensa, Teniersa Starszego i Młodszego oraz Wouwermana.[20] Publiczna galeria podzieliła los zbioru Stanisława Augusta: rozprzedana, znalazła się w innych kolekcjach magnatów, artystów i handlarzy. Fakt, iż „najlepiej – znacznie wyżej niż artyści włoscy – płaceni byli Holendrzy i Flamandowie"[21], świadczy o niewątpliwej popularności tej sztuki wśród Polaków. Niemniej krótkie, dwudziestoletnie trwanie galerii nie pozwoliło jej zakorzenić się w społecznej świadomości.

Namiętność kolekcjonowania Holendrów pozostawiła swe ślady również w Poznaniu. Tutejsze Muzeum Narodowe przechowuje zbiory Fundacji imienia Raczyńskich. Obecność XVII-wiecznych malowideł jest zasługą właśnie tego rodu. Jego najwybitniejsi przedstawiciele, hrabia Edward (1786-1845) i hrabia Atanazy (1788-1874), nazwani zostali poznańskimi Medyceuszami w uznaniu dla zasług i wspierania rozwoju lokalnej kultury. Atanazy, rozmiłowany w sztuce europejskiej, już w młodości odkupił z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego między innymi dzieła Rubensa, Ruisdaela, Berchema oraz dzieła sztuki włoskiej. Podział na szkołę niderlandzką oraz południową (włoską i hiszpańską), będzie znamienny dla późniejszej kolekcjonerskiej praktyki

[15] Ibidem, s. 6.
[16] Ibidem.
[17] Są to: „Żydowska narzeczona", „Ojciec narzeczonej", „Lisowczyk" (tak zwany „Jeździec polski", sprzedany po latach, na początku XX wieku, amerykańskiej Kolekcji Fricka) „Portret Marteana Day" i „Chrystus w cierniowej koronie" (źródło: http://www.mnw.art.pl/gfx/muzeum/files/muzeum_narodowe_18622004__do_druku_.pdf.). Ponadto do dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie oglądamy dzieła Jana Steena, Philipsa Wouwermana, Willema van Aelsta, przypisywane Janowi Weenixowi czy Davidowi Teniersowi Młodszemu. Wykaz obrazów z kolekcji Stanisława Augusta: por. J. Michałkowa, Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku, Warszawa 1955 oraz A. Chudzikowski, Holenderska i flamandzka martwa natura XVII wieku, Warszawa 1954.
[18] Plany Stanisława Augusta, by wyprzedać kolekcję, przerwała jego śmierć, jednak, by pokryć długi, książę Józef Poniatowski musiał i tak licytować zbiory.
[19] Wg słów A. Kraushara [w:] A. Ryszkiewicz, Zbieracze i obrazy, Warszawa 1972, s. 47.
[20] Do tego typu źródeł należy jednak podchodzić z ostrożnością: już podczas aukcji po śmierci właściciela kolekcji częściej, niż nazwiskiem artysty, posługiwano się określeniem „krąg".
[21] Ibidem, s. 66.

Atanazego.[22] Kolekcję umieszczono w poznańskiej bibliotece jego brata, Edwarda Raczyńskiego. Był to element wizji, wedle której Poznań miał się stać „Nowymi Atenami" na mapie kulturalnej Europy.[23] Co ciekawe, mecenas doceniał również współczesną mu twórczość Belgów i Holendrów: wiemy o pejzażu Andreasa Schelfhouta (1787-1870)[24], zaginionym podczas II wojny światowej, czy do dziś zachowanym „Byku" Eugene Verboeckhovena (1798-1881).

W dojrzałym wieku Atanazy podjął systematyczną pracę nad katalogiem swojej galerii, uzupełnianiem zbiorów oraz nad studiami dziejów sztuki. Na tle licznej grupy zbieraczy narodowych pamiątek wyróżniał się kosmopolitycznym, prawdziwie europejskim myśleniem o kolekcjonerstwie. Raczyński pozostawił po sobie nie tylko materialną spuściznę w postaci galerii najwyższej klasy dzieł, lecz także wskazówki dla aktywnych na rynku sztuki. Radził, by tworzyć możliwie pełną dokumentację dzieł, dotyczącą proweniencji czy katalogów. Postulował, by przechowywać ekspertyzy i wypisy ze zbiorów, a wręcz wszelką korespondencję i rachunki. Sam był w tym względzie sumiennym praktykiem. Zalecał także gruntowne przygotowanie merytoryczne. W roku 1836 pisał: „Znajomość starego malarstwa, sztuka rozpoznawania szkół, epok i artystów, odróżniania dzieł prawdziwych od kopii, sztuka dostrzegania przemalowań i wiedza o wartości dzieła (…) to wszystko wymaga wielkiego doświadczenia, licznych badań, dobrej pamięci, wiedzy szerokiej i niezawodnej, umiejętności wrodzonych, ale i nabytych."[25]

Zbiory Edwarda Raczyńskiego, przechowywane i udostępniane w rogalińskim majątku, prezentują przede wszystkim malarstwo XIX-wieczne i początku XX wieku. Twórczość holenderską tego okresu przybliżają Nicolaas van der Waay (1855–1936) czy Hendrik Willebrord Jansen (1849–1908). Szczególnie inspirujące jest dzieło pierwszego z nich, zatytułowane „Sieroty amsterdamskie", typowe dla twórczości autora oraz nawiązujące do idei dobroczynności, niezwykle ważnej w etosie narodu holenderskiego. W obrazie, nad kroczącymi dziewczętami, umieszczona została mapa dawnego miasta Amsterdam, tak, iż ciągłość tradycji holenderskich staje się niepodważalna, a związek z historią dosłownie namacalny.

Nie było wyłączną zasługą braci Raczyńskich, iż w XIX wieku stał się Poznań „jedynym miastem na ziemiach polskich, w którym można było zapoznać się z europejską sztuką na dobrym poziomie."[26] Wspomnieć należy o Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, utworzonym w 1857 roku przez hrabiego Tytusa Działyńskiego oraz niemieckim Towarzystwie Sztuk Pięknych dla Wielkiego Księstwa Poznańskiego (rok 1836). Ważna jest także postać Seweryna Mielżyńskiego, posiadacza kolekcji malarstwa europejskiego liczącego 170 płócien, który nabył także potężny zbiór sztuki po hrabim Edwardzie Rastawieckim.[27]

Polska fascynacja sztuką holenderską pozostawiła ślady nie tylko na terenach kraju. Hrabia Andrzej Mniszech (1823-1905) większą część życia spędził na paryskiej emigracji. Arystokratyczny malarz-amator szczególnie upodobał sobie malarstwo holenderskie, gromadząc prace Fransa Halsa, Jana van Goyena, Dircka Halsa, Salomona van Ruisdaela, Pietera de Molijna, Pietera Brueghela Młodszego, a także dzieło warsztatu Pottera i ryciny Rembrandta.[28] O randze kolekcji świadczy fakt, że obrazy należące pierwotnie do hrabiego dziś znajdują się w Luwrze, Rijskmuseum w Amsterdamie czy Mauritshuis w Hadze. Rozprzedanie kolekcji na aukcjach na początku wieku XX -

---

[22] Innym, nie rozwijanym tutaj tematem, są zamówienia na prace współczesnych mu artystów, głównie niemieckich romantyków. Co ciekawe, w kolekcji najsłabiej reprezentowane było malarstwo francuskie.

[23] W 1830 roku zbiór przeniesiono do Berlina, gdzie następnie znajdował się jako depozyt w National-Galerie. Na początku XX wieku kolekcja powróciła do Poznania, gdzie obecnie przechowuje się 186 dzieł z Galerii Atanazego Raczyńskiego.

[24] Reprodukcję „Krajobrazu zimowego", skradzionego w 1940 roku, można oglądać w: P. Michałowski, Malarstwo późnego romantyzmu z Galerii Atanazego Raczyńskiego, Poznań 1993, s. 501.

[25] P.Michałowski, op.cit., s. 28.

[26] Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu, pod. red. D. Suchockiej, Poznań 2007, s.7.

[27] Tutaj znajdziemy autorów takich jak van Goyen, Molyn, Seghers, Molenaer czy van Oostsanen.

[28] . Z obszernego zbioru portretów wymienić należy te autorstwa G. Cuypa czy sygnowane lub też przypisywane Michielowi Miereveldtowi. Por. T.F. de Rosset, Kolekcja Andrzeja Mniszcha, op.cit. Przywoływane informacje o zbiorach hrabiego pochodzą z tej publikacji.

choć owocujące tak znakomitymi adresami – uniemożliwiło polskim odbiorcom oglądanie dzieł w ojczyźnie hrabiego.[29]

O tym, że Mniszech był pod szczególnym wrażeniem sztuki niderlandzkiej, świadczy fakt, iż stanowiła ona niemal połowę jego kolekcji, „reprezentując na ogół wyższy poziom artystyczny niż pozostałe obiekty" [30]. Co więcej, „własna twórczość Mniszcha zdradzała wyraźną inspiracje dziełem malarzy holenderskich"[31]. Jego namiętność kolekcjonerska była tak wielka, iż sporządził wykazy zarezerwowanych obrazów, które „musiały być dla niego cenniejsze nawet niż (…) wizerunki przodków."[32] Wśród ulubionych prac mogły znajdować się także portrety Michiela Jansza van Mierevelda.[33] Wybór taki podyktowany był szacunkiem, jakim hrabia darzył ów temat malarski: „co wiązało się z jego osobistymi potrzebami intelektualnymi i własną twórczością"[34]. Dlaczego Mniszech upodobał sobie właśnie Holendrów? „Jego wyraźną cechą było przyznawanie zasadniczego znaczenia w ocenie dzieła tzw. kunsztowi artysty. (…) Dużą wagę przykładał Mniszech do solidnego rzemiosła i umiarkowania w potraktowaniu materii malarskiej."[35]

Jednak malarstwo holenderskie cenili w Polsce nie tylko arystokraci i możnowładcy.[36] Postać Tomasza Zielińskiego (1802-1858) jest dowodem, że także wśród mieszczańskiej inteligencji znaleźć można wytrwałych miłośników sztuki. Ten kielecki urzędnik posiadał około dwustu obrazów szkół obcych, zarówno włoskiej, niemieckiej i francuskiej, jak i holenderskiej oraz flamandzkiej. Rekonstrukcja jego zbiorów przywołuje prace Craesbeecka i Fransa Mierisa, a także pejzaże Salomona Ruisdaela, Wijantsa, Pynackera, Deckera, Simona de Vlieger czy dwa kraobrazy van der Neera.[37]

Mniej więcej od połowy XIX wieku ceny obrazów zaczęły rosnąć.[38] Pomniejszyło się także grono chętnych do nabywania sztuki europejskiej. Mimo to „w domach polskich przed rokiem 1939 znajdowały się jeszcze dzieła Rembrandta, Cranacha i Dürera."[39] Druga wojna światowa to czas programowych grabieży, rabunku nagromadzonego dziedzictwa i strat, trudnych nawet dziś do oszacowania. Nie mniejszą krzywdę wyrządził okres komunizmu w Polsce: „nie było już dużych kolekcji, bo być nie mogło wskutek zniesienia własności prywatnej. Przestała się liczyć arystokracja jako klasa potencjalnych kolekcjonerów."[40] Co więcej, trudno było traktować zbieranie malarstwa jako działalność nobilitującą społecznie; nie chciano ujawniać nielicznych posiadanych zbiorów. Teresa Grzybowska w połowie lat 80. XX wieku oceniała stan prywatnego kolekcjonerstwa malarstwa europejskiego jako bardzo ograniczony: „W Polsce tylko około pięciuset osób może posiadać zbiory zawierające od dziesięciu do trzydziestu różnej klasy obrazów pędzla malarzy zachodnioeuropejskich, zaś około dziesięciu kolekcjonerów zebrać mogło ponad dwieście dzieł."[41] Zubożenie społeczeństwa nie pozwoliło na kontynuowanie zainteresowania Niderlandami w takim

---

[29] Pierwsza aukcja dzieł odbyła się jeszcze za życia hrabiego, druga zaś pięć lat po śmierci kolekcjonera.

[30] Ibidem, s. 16.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem, s. 86.

[33] Były to prace oryginalne lub przypisywane artyście. W publikacji de Rosseta znajdują sie reprodukcje dwóch portretów z pracowni Mierevelda: "Portret Filipa Wilhelma de Nassau" i "Portret Amalii von Solms-Braunfelds".

[34] Ibidem.

[35] Ibidem.

[36] By obraz polskiego kolekcjonerstwa sztuki niderlandzkiej stał się pełniejszy, wspomnieć należy choćby w charakterze zmianki o zbiorach artystycznych rodów takich jak Potoccy (zbiory w Wilanowie i Łańcucie), Lanckorońscy – to dzięki nim do dziś oglądamy „Portret dziewczyny" Rembrandta na Zamku Królewskim w Warszawie – czy zbiory Sapiehów, Ilińskich i Steckich, a także Branickich w Białymstoku. Z kolei dzięki zbiorom Rogawskiego w obecnych zbiorach Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie znajdują się „Muzykujący wieśniacy" Cuypa, prace Dujardina czy Jana Massysa, a także późniejsze, XVIII-wieczne prace Jacoba van Strij czy Jana van Gool[36].

[37] Informacje o zbiorach I życiu Tomasza Zielińskiego pochodzą z: I. Jakimowicz, Tomasz Zieliński…, op.cit.

[38] Por. T. Grzybowska, Kolekcjonerzy dawnych obrazów, [w:] Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1984, s. 209.

[39] Por. M.Walicki, J. Białostocki, Malarstwo europejskie…, op.cit., s. 39-40 oraz T. Grzybowska, Kolekcjonerzy…, op.cit., s. 210.

[40] T. Grzybowska, Kolekcjonerzy…, op. cit., s. 210.

[41] Ibidem, s. 212.

stopniu i zakresie, jak w wieku XIX. Jednak praktyka ozdabiania domów reprodukcjami zimowych pejzaży, dzieł Vermeera czy Rembrandta, dowodziła potrzeby osobistego, codziennego kontaktu ze sztuką Złotego Wieku.

Czy namiętność do sztuki dawnych mistrzów wygasła? Pytanie to nabiera szczególnego znaczenia po upływie dwóch dekad wolności politycznej i gospodarczej. Czy Atanazy Raczyński lub Józef Ossoliński znaleźli godnych następców? Ukazani w niniejszym tekście kolekcjonerzy malarstwa holenderskiego i flamandzkiego różnili się pod wieloma względami: począwszy od pozycji społecznej i profilu kolekcji, skończywszy na ideałach artystycznych. Łączyła ich jednak fascynacja sztuką mistrzów holenderskich, flamandzkich czy belgijskich. Będąc wytrwałymi amatorami sztuki, przez lata poszukiwali dzieł zaspokajających ich artystyczne gusta. Byli owładnięci chęcią zdobycia najlepszych dzieł, jak Atanazy Raczyński, który „interesował się aukcjami zagranicznymi, penetrował wnętrza antykwariatów, niekiedy *bud* ulicznych, francuskich, niemieckich, włoskich, pertraktował z zarządcami kościołów."[42] Sztuka stała się dla nich czynnikiem moralnego i estetycznego wychowania społeczeństwa.

Wyrażenie „sztuka obca", funkcjonujące w języku polskim na określenie sztuki europejskiej, nie znajduje analogii w innych językach.[43] Odzwierciedlać może mimowolny dystans w stosunku do dzieł nie-polskich, spoza naszego kraju. Paradoks namiętności kolekcjonowania polega więc i na tym, iż to właśnie sztuka obca współtworzyła kulturową świadomość społeczeństwa polskiego. Losy zbiorów holenderskich i flamandzkich, zdobiących salony, ukrywanych w skrzyniach, darowanych przyjaciołom lub rozprzedawanych na aukcjach, splecione były z losami swoich właścicieli. W pierwszych publicznych galeriach zbiory te dawały wyobrażenie o najlepszej sztuce europejskiej. Służyły jako wzorzec dla rodzimych malarzy. Na koniec zaś – w pewnej mierze zasiliły kolekcje muzealne, stając się bezcennym dziedzictwem narodowym. Czy zatem miano „sztuki obcej" w przedstawionym kontekście nadal pozostaje aktualne?

Dorota Dolata

Bibliografia:

I. Jakimowicz, Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas, Wrocław 1973.
Historie rozmaicie opowiedziane. Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, pod red. A. Kolbiarz i B. Lejman, Szczecin 2008.
J. Białostocki, M. Walicki, Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800, Warszawa 1955.
Z. Waźbiński, Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Część II. Wiek XVII i XVIII, Toruń 1988.
A. Rosales Rodriguez, Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej, Warszawa 2008.
M. Masłowski, Juliusz Kossak, Warszawa 1990.
J. Michałkowa, Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku, Warszawa 1955.
A. Chudzikowski, Holenderska i flamandzka martwa natura XVII wieku, Warszawa 1954.
A. Ryszkiewicz, Zbieracze i obrazy, Warszawa 1972.
P. Michałowski, Malarstwo późnego romantyzmu z Galerii Atanazego Raczyńskiego, Michałowski, Poznań 1993.
Ars una species mille: 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, pod red. D. Suchockiej, Poznań 2007.
T. F. de Rosset, Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsa, Toruń 2003.
A. Jasińska, Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2003.
T. Grzybowska, Współcześni kolekcjonerzy dawnych obrazów [w:] Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1984.

[42] Ibidem, s. 29.
[43] Na co zwracał uwagę już T. F. de Rosset w rozprawach o polskim kolekcjonerstwie.