

# Anna Jamroziakowa

---

## Koniec całości - bliska całość : między rzeczywistością a niezbywalnością indywiduum w przestrzeni kolekcji

---

Sztuka i Filozofia 12, 54-67

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## KONIEC CAŁOŚCI – BLISKA CAŁOŚĆ

### MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A NIEZBYWALNOŚCIĄ INDYWIDUUM W PRZESTRZENI KOLEKCJI

Jeszcze w 1981 roku dla historyka sztuki, problemem warunkującym artystyczne kolekcjonerstwo była specyfika dzieła, uwarunkowana formą jego konkretyzacji i dlatego sztuki wizualne są traktowane inaczej niż utwór literacki i muzyczny. Jednakże już wówczas podejmowany jest też – jakby w podtekście – problem własności dzieła, wynikający ze związków kolekcjonera – mecenasa – odbiorcy. Narzuca się to jako problem poznawczy, dostrzeżony w liście Albrechta Dürera, który zwraca uwagę na postaci mecenasa, kolekcjonera, odbiorcy i ról społecznych jakie są przez nie wypełniane i historycznie-kulturowo wyznaczone. Zatem aktualizuje się odwieczny w naszym kręgu kulturowym, problem konfliktu między prywatnym a publicznym posiadaniem dzieł sztuki.

W opinii starożytnych i ludzi średniowiecza wyższą formą była jego przynależność do odbioru publicznego i uczestnictwo wielkiej sztuki w uniwersalnym ludzkim doświadczeniu, którego – niejako – nośnikiem jest obiekt potencjalnie doskonały w swych artystyczno-estetycznych predyspozycjach. Jednakże zagadnienie prywatnego zawłaszczania, jednostkowego ukrywania dzieł, jako obiektów prywatnej adoracji i indywidualizowanej fascynacji, towarzyszyło od początku wskazanej kwalifikacji na publiczne i prywatne. Jednak jako samodzielny problem społeczny, w wymiarze merkantylnym, pojawia się nie wcześniej niż około połowy XVI wieku. I już wówczas łączy się z ideą mecenasa i kolekcjonera sztuki. Kolekcjoner, o którym powiedzielibyśmy, że jest przede wszystkim odbiorcą sztuki, nie zawsze – na co zwraca uwagę Jan Białostocki<sup>1</sup> – nim jest i być nim nie musi. Wiele kolekcji, w skali światowej, powstawało i powstaje bez estetycznej aktywności i udziału

---

<sup>1</sup> Artykuł Jana Białostockiego, inaugurujący sesję Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1981 roku, (w:) *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji Historyków Sztuki*, Katowice, listopad 1981, Warszawa 1984.

kolekcjonera<sup>2</sup>, stanowiąc obiekty pozyskiwane zgodnie z mechanizmem rynkowym i w ramach rynku. Jednakże część wielkich kolekcji nosi w sobie przekaz uwieczniający, w ich obrębie, osobową tożsamość kolekcjonera, wyrażoną – powiedziałabym – w „nomenclatio”. Wielki, ważny zbiór dzieł sztuki głosi chwałę kolekcjonera, dysponującego koryzynie dziełami sztuki, jak i wszelkimi rzeczami, nawet wówczas, gdy za nabywaniem tych dzieł stały inne, niż estetyczne, doświadczenia. Tym niemniej, niemal bez względu na faktyczną ważność i wartość kolekcji, od XIX wieku poczynając, skłonni jesteśmy upatrywać ich wewnętrznej prawdy i jakościowej (choć najczęściej przeciw artystycznej) tożsamości w postaci kolekcjonera – w autentyczności bezinteresownych, po Kantowsku, estetycznych przeżyć, w nastawieniu na to, co w dziełach sztuki (ale i w całym świecie) niesie piękno, wzniosłość, tragiczność, groza... Tak więc ważność kolekcji np. Ałanazego Raczynskiego, Seweryna Mielżyńskiego... itd. wydaje się warta podjęcia z uwagi na nich samych – poprzez studium osobowości zbieracza i jego świata i zawarty tu przekaz – fenomen identyfikacji w rzeczach pięknych. Łączy się z tym choć proste, ale intrygujące pytanie: kim jestem, jeśli moje rzeczy piękne są właśnie takie? Kim jestem, skoro pragnę przezwyciężyć materialny status sztuki, wylaniając w zbieranych a najbliższych obiektach, abstrakcyjną – syntetyczną jednię tego, co odwieczne w sztuce i nastawione na przekraczający historycznie-kulturowo uwarunkowany czas i przestrzeń? I kim jestem, skłaniając się w odbiorze (w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku) ku nie posiadającym tradycyjnego fundamentu bytowego – jako „naturalnej”, materialnej podstawy artefaktu – obrazom elektronicznym, tworum multimedialnym? Czy mogę odwołać się do bardziej abstrakcyjnych, niżeli „sztuki przestrzeni”, „sztuk czasu”, i sądzić – paradoksalnie – że poszukuję Leonardowego „paragone” sztuk – w ich niepowtarzalności i np. egzemplarycznej jedyności smugi światła?

Przy tym wszystkim, mimo tak wysokiej społecznej oceny i utrwalonego intersubiektywnie przekonania o ogólnoludzkim obszarze oddziaływania artystycznej kolekcji, wypada uzmysłwić sobie, że w dziejach sztuk plastycznych funkcjonowała ona przede wszystkim w wymiarze

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12 oraz G. Bandman: „Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX wieku”, (w:) J. Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 46-78. Zwraca też na to uwagę Pierre Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy*, Kraków 1978.

prywatnym (inaczej niż kolekcja brata Atanazego, Edwarda – stanowiąca od momentu powstania – Bibliotekę Raczyńskich), w formie kolekcji, ale też była własnością publiczną<sup>3</sup>; i postawić pytanie: w jakim dziejowym momencie przypadło nam zastanawiać się nad fenomenem kolekcji i zjawiskiem kolekcjonerstwa?

Jest to na pewno inny czas, niż omówiony i opracowany w historii sztuki okres wielkich bourgeois – mecenasów, kolekcjonerów, ze względu na których mówimy np. nawet o „epoce Kronenbergów”. Zatrzymanie się przy niej i podjęcie studiów poświęconych rozwojowi nowej formacji – dziejom mieszczaństwa w wieku XIX – lepiej, bardziej przenikliwie wyraża „ducha czasu”. „O Kronenbergach-kolekcjonerach wiemy stosunkowo niewiele: kolekcje ich bądź zostały rozproszone, bądź zaginęły w czasie ostatniej wojny – pisze Tadeusz Stefan Jaroszewski w zakończeniu obszernego artykułu, poświęconego studiom nad mecenatem i kolekcjonerstwem w drugiej połowie XIX wieku – Jednakże to, co wiemy na temat ich kolekcjonerstwa, upoważnia nas do wysokiej oceny rodzinnych zbiorów, zawierających przede wszystkim polonika, które należało pielęgnować i chronić przed rozproszeniem. Obrazy, a właściwie ich dobór, świadczą o solidnym guście starannie wykształconego *bourgeois*. Tematyka zaczerpnięta z dawnych i najnowszych dziejów Polski oraz krajobrazy rodzinnego miasta i rodzinnego kraju wysuwają się na plan

<sup>3</sup> Warto zauważyć, że funkcjonowanie tej dichotomii: prywatne/publiczne, zdaje się odgrywać istotną rolę w próbach metafizycznego dociekania kondycji filozofa – jego miejsca i roli, a także jego autoidentyfikacji. Wydaje się, że opozycja prywatne/publiczne niesie w sobie wielką tradycję filozoficzną, sięgającą czasów greckich, lecz żywo uruchamiana jest właśnie teraz, np. w próbach interpretacji dzieła późnego Derridy. Dystynkcja prywatne/publiczne interpretowana jest jako relacja artysty – oryginalnego pisarza, i mędrca – filozofa, wykraczającego poza oryginalność „fantazji” wypowiedzi literackiej. Jego przekonująca poznawczo identyfikacja zdaje się możliwa wobec niezwykle nośności znaczeniowej tego, co właśnie opozycyjne, w niejednoznaczności tej dystynkcji. Bardzo twórczo wykorzystuje to rozróżnienie Marek Kwiek, zaznaczając, że trzeba „z jednej strony wziąć pod uwagę moc publicznego oddziaływania dążącej do własnej autonomii jednostki, a z drugiej indywidualny aspekt publicznego zaangażowania. Obie drogi mogą prowadzić zarówno do realizacji siebie, jak i – zarazem – do zmian w otaczającej rzeczywistości” (s. 12). Kwiek podejmuje też studia poświęcone Derridzie, cytatem z Rorty’ego wskazując, że jest on „pisarzem prywatnym – piszącym ku ucieście nas, ludzi z wewnątrz, którzy mamy z nim pewne wspólne tło, którym te same, ezoteryczne rzeczy, wydają się równie śmieszne, piękne czy wzruszające, jak jemu – czy też raczej pisarzem obdarzonym misją publiczną, kimś, kto daje nam broń, którą mielibyśmy obalać «wiedzę instytucjonalną», a zatem obalać «instytucje społeczne»” (M. Kwiek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, Poznań 1994, s. 180-181).

pierwszy. Takie właśnie malarstwo, solidne, gdy chodzi o warsztat, a patriotyczne, gdy chodzi o treści, najchętniej odbierali”<sup>4</sup>. Ale też – można zaraz dodać – to malarstwo również „odbierało” rodzaj związków, jakie Kronenbergowie i ich otoczenie kształtowali wokół siebie i na jakie je wystawiali. Ich życie i przetrwanie w autentyzmie autonomicznej postaci jest całkowicie uzależnione od ludzkiej historii – od wydarzeń, oczekiwań, wypadków i nadziei, ich zwrotów i kolei losów w „epoce Kronenbergów”. Ich ontologiczna podstawa bytowa, w tożsamości prawdy i oryginalności istnienia (oryginału, a nie kopii, oryginału, a nie technicznej reprodukcji) uzależniona jest od przypadków – tego, co przemija bezpowrotnie. „Obrazy przechodzące z rąk do rąk, z kraju do kraju, dzieła, których los kształtowany jest przez bieg historii – człowieka, rodziny, narodu. Tych obrazów nie omijają wypadki fortuny: powstawanie wspaniałych bogactw, albo ich bankructwa, ruiny, kataklizmy, pożary, kradzieże, wojna i niewola. Te zdarzenia pozostawiają często bolesne ślady na malowanych płaszczyznach płótna, czy drewnianej tablicy”<sup>5</sup> – pisze we wstępie do książki poświęconej kolekcjonerom i kolekcjonowaniu malarstwa Andrzej Ryszkiewicz.

Można by też te rozważania poszerzyć na inne dziedziny sztuki, ponieważ kolekcja Kronenbergów miała niezwykle złożony charakter. „Trochę podobnie – pisze Jaroszewski – było z architekturą. Siedziby Kronenbergów są przede wszystkim solidne i starannie wykończone. Treści patriotycznych nie wyrażają, nie przyszedł bowiem jeszcze na to czas w architekturze polskiej. O ile architektura ta miała podtrzymać ich prestiż, to malarstwo i muzyka, piękne księgi i cenne rękopisy były istotną potrzebą tej rodziny. Mecenat Kronenbergów nie miał równych sobie wśród mecenatów burżuazyjnych w Polsce XIX stulecia”<sup>6</sup>. Czy nie do tego mecenatu i tym motywowanego odbioru sztuki – w formie zbierania jej wielkich obiektów, warto nawiązać wówczas, gdy pragnie się dotrzeć do poddanego innej pulsacji, ponowoczesnego zjawiska kolekcji? „Bez kolekcjonerów i mecenasów nie byłoby przecież ani bujnego rozwoju sztuki, ani jej muzealnych świątyń”, zaznacza Ryszkiewicz, ponieważ „w ich losach skupia się (...) nie tylko los człowieka i jego spadkobierców, nawet nie tylko dzieje społeczeństwa, państwa, czy jego

<sup>4</sup> T. S. Jaroszewski, „Wielki bourgeois – mecenas, kolekcjoner, odbiorca”, (w:) *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca...*, op. cit., s. 110.

<sup>5</sup> A. Ryszkiewicz, *Zbieracze i obrazy*, Warszawa 1972, s. 7.

<sup>6</sup> T.S. Jaroszewski, „Wielki bourgeois...”, op. cit., s. 110.

provincji – ale i element niejako prywatny: charakter zbieracza, jego ambicje, namiętności, umiłowania. Pod powiększającym szkłem historyka sztuki i kultury ożywa kolekcjoner i jego zbiory, mikrokosmos wielkich i szlachetnych pasji, otoczony historią<sup>7</sup>. Czy są nam jeszcze dostępne namiętności i umiłowania, jakie kolekcjoner i sztuka ofiarowali sobie, i czy uda się wskazać wyróżnik ponowoczesnej kolekcji?

Wyróżnikiem kolekcji tradycyjnej może być mechanizm, jaki wprost nie odnosi się wprawdzie do genezy<sup>8</sup> tego zjawiska, lecz swoim zaistnieniem (nowym i wylaniającym się charakterem stosunków, obejmujących relacje twórców sztuki i jej odbiorców) przesądza o swobodnym jego rozwoju. Wydaje się, że trzeba wskazać na taki rozwój stosunków społecznych, jaki stoi u początków nowoczesnych wystaw artystycznych i zorganizowanych sposobów handlu obrazami. Ich wielkiego znaczenia nie sposób przecenić, uświadamiając sobie, że łączy się z tym wyjście artysty ze struktury cechowej – rzemieślniczej proveniencji twórczości. Nowa relacja konstytuująca układ twórcy i odbiorcy poprzez dzieło, które nie jest wyznaczone przez normy cechowe (zarówno w wymogach przedmiotowych, szczegółowym określeniu cech i właściwości, jakie dzieło winno spełniać, ale i podmiotowych – umowa o dzieło i dyktat zamawiającego), lecz twórczą swobodę artysty, zasadniczo inaczej sytuuje nie tylko pozycję malarza, ale i upowszechnione wyobrażenia o tym, czym jest obraz, a także wyznacza rolę odbiorcy – nabywcy – zbieracza.

Ten relacyjny układ, zmieniający pozycję społeczną artysty, ma decydujące znaczenie dla ukształtowania się zjawiska kolekcjonerstwa. Wobec zasadniczych zmian w społecznym kontekście, jaki się w związku z tym wyłonił, artysta-malarz, wychodzący z artystycznego atelier, by na wystawie spotkać się z zainteresowanymi dziełem jego umiejętności i inwencji twórczej, staje wobec podniet, z jakimi podążają nie tylko

<sup>7</sup> A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit., s. 8.

<sup>8</sup> Co do uwarunkowań genetycznych tego zjawiska, kto wie, czy nie najbezpieczniej byłoby powołać się na opinię badacza i entuzjasty zbieractwa Pierre Cabanne: „Początki kolekcjonerstwa są równie odległe i równie tajemnicze jak początki sztuki w ogóle. Potrzeba posiadania, potrzeba gromadzenia i przechowywania przedmiotów czy obrazów jest ściśle związana z zamilowaniem do rzeczy rzadkich i osobliwych, z instynktem odkrywczym człowieka. Odkąd tylko rozwinęły się w człowieku zmysł piękna i zdolność dokonywania wyboru, fascynują i urzekają go rzeczy niezależnie od ich materialnej wartości i pragnie on pomnażać przedmioty swoich marzeń. Pierwszy kolekcjoner nie stworzył tego upodobania, ale odkrył w sobie, na pewno bezwiednie, pewnego rodzaju stan neurotyczny, którego ofiarami padają najznakomitsi ludzie danej epoki”, P. Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy...*, op. cit., s. 9.

przyszli nabywcy, ale i krytycy sztuki i teoretycy malarstwa, współbracia-malarze ze swym najbliższym otoczeniem, współzawodniczący na rynku dzieł. Krąg nabywców, entuzjastów i zbieraczy sztuki pojawia się wobec pośrednika, jakim staje się dłań, umożliwiając dostęp do upragnionego dzieła, wystawa artystyczna. To ona łączy artystę-malarza i kolekcjonera wobec artystycznego towaru, który staje się przedmiotem obrotu handlowego, stwarzając artyście podstawy bytu materialnego i pobudzając zainteresowania kolekcjonerskie i kompetencje estetyczne odbiorcy. W wieku XIX funkcję tę spełniały „salony artystyczne”, a także znane już w wieku XVIII tzw. loterie obrazowe, rodzaj gry hazardowej, w której nagrodami były obrazy podejmowane później przez organizujących tombole, co obrotniejszych – jak pisze Ryszkiewicz<sup>9</sup> – malarzy. Wyjątkowym przykładem niecefemerycznej, a odgrywającej w skali społeczno-artystycznej wyjątkową rolę, może być działalność Henryka Hirszla, łączącego funkcję zbieracza i handlarza obrazów.

Nim jednak o niej opowiem, muszę wprowadzić – niesiony w tej postaci handlarza obrazów – opisowy motyw obrazowy, umożliwiający dotarcie do jednej z form tradycyjnego identyfikowania kolekcjonera, a ujawniający zarazem istnienie także odmiennej postaci zbieracza i zjawiska kolekcji. Chciałabym zwrócić uwagę na dwojaki sposób opisywania fenomenu kolekcji: z punktu widzenia obrazu kolekcjonera jako indywiduum, którego losy nabierają decydującej ważności, i z punktu widzenia analizy kolekcji i jej historii, wraz z wydobyciem momentu historycznego, jaki przesądzał o wadze i społecznym znaczeniu zarówno kolekcjonera jak i kolekcji. Henryk Hirszel stanowi ten drugi przypadek. Aby go opisać, raz jeszcze wrócę do – znakomicie zobrazowanego w książce Ryszkiewicza<sup>10</sup> – twórcy kolekcji z końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku – Aleksandra Chodkiewicza.

Dla czytelnika naukowego studium, poświęconego jego zbiorom, oczywiście staje się, że kolekcja ta nabiera ważności jako dzieło człowieka. Mówiąc o niej przede wszystkim warto powiedzieć o tym, kim jest generał Aleksander Chodkiewicz. W kompetentnej przedmiotowo i opartej na pełnej wiedzy źródłowej rozprawie, poświęconej tej kolekcji, widzimy wyraźnie, że to, kim on jest, warunkuje kolekcję, i nawet szerzej, że nie sposób mówić o kolekcji bez skupionych na nim zainteresowań.

<sup>9</sup> A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit., s. 8.

<sup>10</sup> *Ibidem*, rozdz. „Galeria obrazów Aleksandra Chodkiewicza”, s. 11-32.

Kolekcjoner to jest ktoś – przedstawiciel wielkiego rodu, rosty, olbrzymiego wzrostu, o płowych włosach, „z twarzą nic nie mówiącą”<sup>11</sup>. Chodkiewicz, ale także piękna i lekkomyślna żona, Teresa z Walewskich (...) Chodkiewicz – człowiek działania, żołnierz i poszukiwacz-wynalazca, chemik-eksperymentator, pisarz bliski grafomanii, który mimo wielkich kolekcji nie został ani znawcą sztuki, ani też nie podejmował nad nią studiów. Tym, co każe zatrzymać się przy jego kolekcji obrazów, jest fakt, że „Hrabia Chodkiewicz żył, cierpiał, pracował do końca z zapalem młodzieńczym, pełen przywiązania do kraju, gorliwości o dobro jego, gotowości do poświęceń. Mimo wszystkich jego zasług i zalet uważano go za oryginała, alchemika, prześmiewano się z niego. (...) Hrabia Chodkiewicz zbierając bibliotekę, galerię obrazów, pamiątki, rękopisma, gabinet fizyczny, przyrządy nowe do doświadczeń, włożył w to znaczniejszą część majątku, który nadwerżyć musiał; zamiast wdzięczności, miano mu to za grzech największy. Cała jego praca wytrwała, cały żywot rozbił się o społeczność, co go zrozumieć nie chciała”<sup>12</sup> – pisał w *Wieczorach wołyńskich* Józef Ignacy Kraszewski. O samej kolekcji obrazów dowiadujemy się z katalogów licytacji i rozsprzedaży – jej unicestwienia. To, co narzuca się w obcowaniu z kolekcją Chodkiewicza, można by odnieść do prywatności kolekcjonera, mimo iż był reprezentantem wielkiego rodu, patriotą i śmiałym żołnierzem. Jego kontakt ze światem wyraża się w tym, co osobiście przeżywane, indywidualnie bolesne, tragiczne w niespełnionym uczuciu i... klęsce kolekcjonera, który jako utracjusz pozostaje samotnie w pięknym wprawdzie, ale już ostatnim pałacu w Młynowie na Wołyniu – „na resztkach” świetności zbiorów. Uderzająca jest subtelność jego dziwnych pragnień i oczekiwanie tego, co wyższe, przy tak charakterystycznej fizycznej kompleksji i z dziwnie niewyrazistym – mdłym – obliczem, w podejmowaniu – czasem i niezwykłych – dążeń naukowych i artystycznych, lecz przy braku obowiązujących ku temu kwalifikacji.

Zbiactwo Henryka Hirszla to przykład tego, jak społeczne zjawiska kształtujące zmiany i cezury w życiu konkretnej, historycznej społeczności, niejako „naznaczają” indywidualium zbieracza. Można by powiedzieć wręcz: narzucają mu rolę bycia kolekcjonerem, ponieważ jego aktywność inwestora i talenty kupieckie znajdują najlepszą szansę uzcwężnienia w zbic-

<sup>11</sup> J. Falkowski, *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. 2, Poznań 1882, s. 197, cyt. za A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit.

<sup>12</sup> J.I. Kraszewski, *Wieczory wołyńskie*, Lwów 1859, s. 19-20, cyt. za A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit.



ractwie i handlu obrazami. Moment historyczny, tak sprzyjający urzeczywistnieniu się jego możliwości kolekcjonerskich, wyznaczają daty: 1851-1857. Są to lata funkcjonowania w Warszawie zakładu litograficznego, prowadzącego także sprzedaż artykułów artystycznych i wystawy obrazów. Jednak zakład litografa-artysty istniał już od 1838, wskazane więc dwie daty odnoszą się do praktyki wystawienniczej, która zamieniła litografa-artystę w zbieracza obrazów. Jego aktywność kolekcjonerską historyk sztuki – badacz kolekcjonerstwa, musi potraktować jako ważną. Hirszel, uprawiający grafikę użytkową, wykształcony w Berlinie (za swego mistrza uważał Franza Krugera) miał – jak pisze Ryszkiewicz<sup>13</sup> – ambicje artystyczne. Nie wyraziły się one jednak w jego własnych osiągnięciach twórczych, ale w efektach jego przedsiębiorczości – podróżach do Berlina, Paryża, Londynu, skąd przywoził innowacje techniczne, umożliwiające eksperymentowanie z nowymi technikami cynkografii i barwnej chromolitografii, dagerotypu i mechanicznego procesu litograficznego. Stając się samodzielnym przedsiębiorcą (w 1853 roku stał się także fabrykantem lakierów i politur) – już nie artystą-rzemieślnikiem, lecz kupcem-przemysłowcem, przeniósł w 1855 roku swój *Skład materiałów piśmiennych, malarzkich i przemysłowych* do pałacu Stanisława Potockiego przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie zainicjował, nieznaną dotąd w Polsce, salon wystaw artystycznych. Wokół salonu skupiali się nie tylko malarze, krytycy sztuki i nabywcy, ale i szerszy krąg kulturalnego towarzystwa, zwłaszcza że z praktyki wystawienniczej Hirszel nie czerpał materialnych korzyści: „To pośrednictwo składowe – na co zwraca uwagę autor artykułu z *Gazety Warszawskiej* – odbywa się bez wszelkich rabatów z honorarium. Tym godniejsza więc pochwały taka pomoc, im prawdziwsza, im bezinteresowniejsza”<sup>14</sup>. Dlaczego jednak ten kulturalny proceder kolekcjonersko-wystawienniczy wkrótce już nie był kontynuowany? Za studiami Ryszkiewicza można odpowiedzieć, że było to uwarunkowane pojawieniem się nowoczesnych form organizacyjnych, skupiających malarzy, których dawniej „zbierał” i „wystawiał” Hirszel. Był to – warto zaznaczyć – społeczny opór, jakim w 1857 roku odpowiedziano na import dzieł sztuki, podjęty z rozmachem przez włoskich menadżerów, organizujących *Nieustanną Wystawę Sztuk Pięknych* w Warszawie, a wkrótce organizację na wzór zagranicznych *Kunstvereinów*. W odpowiedzi malarze powołali *Wystawę Krajową Sztuk Pięknych*, przekształconą w Towarzystwo Zachęty. Warto

<sup>13</sup> A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit., s. 118.

<sup>14</sup> *Gazeta Warszawska*, 27 I 1856, nr 25, cyt. za A. Ryszkiewicz, *Zbieracze...*, op. cit.

pamiętać, że w 1850 roku warszawską Szkołę *Sztuk Pięknych* opuścili pierwsi absolwenci i oni to pewnie stanowili ów artystyczny potencjał społeczno-kulturowych przemian, nowych form organizacji kolekcjonerstwa i ruchu wystawienniczego.

Tak więc historia Hirszla i bezprecedensowej – dla zainicjowania w środowisku warszawskim połowy XIX wieku artystycznych i kolekcjonerskich działań i aspiracji – ważności jego *Składu materiałów piśmiennych, malarskich i przemysłowych*, odstania to, że kolekcjonera czyni nie tyle jego osobowość, a moment dziejowy – publiczny aspekt jego doświadczeń, a więc społeczne uwarunkowania jego indywidualnych wyborów. Ze względu na nie, jego indywidualne rozstrzygnięcia nie tylko stają się ważne, ale w ogóle możliwe. I można by nawet powiedzieć, że to one umożliwiają Hirszlowi zaistnienie w roli kolekcjonera, ponieważ ta rola – jakby „naturalnie” – wylania się dlań, zdaje się skrojona na miarę nowego człowieka – przedsiębiorcy.

Te historyczne kolekcje malarstwa, które poza swą rzeczową – artystyczną wartością i zindywidualizowanym przekazem poznawczym (jaki pochodzi jednak od bardzo wielu autorów stanowiących o obliczu kolekcji) przykuwają uwagę tym, iż ukazują szczególną „podwójność” – „złożoność” kondycji kolekcjonera, ale także jego kolekcji, której wyróżnik stanowi – przecież paradoksalnie – całość. Całość jako dzieło ukierunkowanych ku jedni i ku jej pełni, działań. I można by też, pewnie, powątpiewać w poznawczą niewątpliwość tak postawionego zagadnienia i jednoznaczność konkluzji. Ale powiedzmy zaraz: coś innego wydaje się warte głębszego zainteresowania – to, co się ukrywa za tym, co poddawane rekonstrukcji. Wprowadzić w tym, co wydobyte – w prywatności i zarazem publiczności nacechowanej kolekcję – nie udało się wprost (a i nie byłoby łatwe bezpośrednio) odnaleźć, to jednak można mieć nadzieję, że zbliżenie ku temu umożliwi współczesny odbiór dawnych kolekcji.

Dlatego warto przypomnieć ekspozycje Galerii Atanazego Raczyńskiego z 1981 i 1993/94 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu, wskazując zarazem, co te wystawy dzieliło, czyniąc odległymi od siebie i obecnymi jakby w dwóch różnych światach: czym innym zainteresowanych, poszukujących różnych sensów zjawisk, w odmienny sposób lokujących ważności, skupiających (czy rozprasających) uczucia odbiorców w różnych kierunkach...

Spotkanie z Galerią Atanazego Raczyńskiego w 1981 roku, zaprojektowane jako otwierające cykl wystaw prezentujących największe i naj-

ważniejsze, wielkopolskie kolekcje<sup>15</sup>, było wielkim wydarzeniem, o wyraźnym aspekcie poznawczym. Po raz pierwszy po wojnie, udostępnione zostały zbiory wielkiej, ale i kontrowersyjnej, z perspektywy Wielkiego Księstwa Poznańskiego, postaci, której najbliższe związki rodzinne i osobiste wybory profesjonalne, ideowe, towarzysko-emocjonalne, estetyczne znalazły wyraz w pełnej, a ponadto opracowanej przezeń (pełna dokumentacja źródłowa, naukowe katalogi, biblioteka naukowa, listy, rachunki, kwity świadczące o organizowanych kwerendach i rozwoju galerii) całości, jaką stanowiła kolekcja.

Kolekcja Atanazego Raczyńskiego nigdy nie była przypadkowa, a z racji wyraźnych upodobań artystyczno-estetycznych i aktywnego ich urzeczywistniania i konsekwentnie rozwijanej wiedzy historyczno-artystycznej, a także stylistyczno-porównawczej, od początku funkcjonowała w formie całości. Taką też całość podziwiali goście Muzeum, uczestnicząc w tym, co ma ważność historyczną i z tego względu szczególnie warte jest percepcji. Całość jawi się jako konsekwencja zamknięcia, gdzie wyeksponowane zostają jej walory poznawcze i ich uzasadnienia, takie jak sposób porządkowania i stojące za tym argumenty, ich geneza, a także geneza świadomej kolekcjonerskiej praktyki i upowszechnionego sposobu jej podejmowania. Także styl bycia kosmopolitą, dyplomata, kolekcjonerem i towarzyszący temu smak estetyczny, jego zasięg, uwarunkowanie osobistych gustów i wyborów.

Wystawa kolekcji Atanazego Raczyńskiego w 1981 roku odbierana była jako ważna. Zdaje się, że dobrze utrwaliły się w mej pamięci krótkie formy, myślowo porządkujące wartościowy sens tej wystawy: „o tym warto wiedzieć” (w sferze faktów i ich uzasadnień), choć ta kolekcja jest nam tak odległa, wręcz niepojęta w swej dziewiętnastowiecznej specyfice! Ale jest to kolekcja unaoczniająca sobą całość, jakiej wyodrębnienie daje nie tylko wiedzę, ale i obiektywną, poznawczą pewność.

Tymczasem ta sama kolekcja wystawiona w 1993/94 roku łączy się z innym zupełnie wartościowaniem i całkiem odmiennymi potrzebami, przy czym nadzieje na ich zaspokojenie wiążą się z zatytułowaniem wystawy: *Malarstwo późnego romantyzmu z Galerii hr. Atanazego Raczyńskiego*. Okazuje się, że to, co w 1981 roku w Galerii przecież obecne, nie odgrywało istotniejszej roli, sytuując się jako jeden z wielu czynników fundujących jej poznawczą wartość, w roku 1993/94 przykuwa uwagę,

---

<sup>15</sup> A. Dobrzycka, *Galeria Atanazego Raczyńskiego. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1981, s. 7.

każąc szukać bliższej identyfikacji kolekcji, jej jakościowej – aksjologicznej tożsamości. Owa skupiająca uwagę identyfikacja całości, powołanej do istnienia przez Atanazego Raczyńskiego, obecna była już w wiedzy o faktach, danej wraz z wystawą Galerii w 1981 roku, we wskazaniu XIX-wiecznego historyzmu i „kultu przeszłości”, wraz z którymi kształtował się romantyzm, wielkie mecenasowskie intencje współmierzącego z Edwardem Raczyńskim, Atanazego, ruch „muzealny” i nieprzeciętne w nim postaci i ukształtowanie się – w końcu – kultu artystycznego, wiążącego się z pozycją „świątyni sztuki”, jaką staje się galeria, wraz ze swoim miejscem muzealnym, i z kręgiem artystów, i odbiorców ich dzieł, a gdzie pośrednikiem między tym, co artystyczne i estetyczne, w doświadczeniu uczestnika tych „kultowych praktyk”, jest właśnie kolekcjoner. Stąd tak interesująca staje się historia Galerii – jej projektanci, architekci, lokalizacje, realizacje i ich wielowątkowy przebieg, a także sposób eksponowania i dramatyczna, a krótka historia pierwotnego jej usytuowania.

To, co publiczne, mocno spaja się z tym, co prywatne, tak że te dwie sfery wzajem się uwidaczniają, nadając sobie niezwykłą dynamikę i wraz z nią pobudzając ciekawość. Lecz ciekawość, której nie można zaspokoić jednoznacznie i precyzyjnie (taką, którą dałoby się udowodnić) odpowiedzią wobec wątpliwości, kim jest „polski Vasari”, osamotniony w Berlinie, tworzący dzieło „swego życia” – kolekcję malarstwa – i podejmujący zadania państwowe, kosmpolita osiagający wielką, wyspecjalizowaną wiedzę, i robiący z niej znakomity użytek: w trzynomowej *Historii nowoczesnej sztuki niemieckiej*, w pracy o sztuce Portugalii i udanym powiększaniu kolekcji (np. przez świetne zakupy na aukcjach u Christiego w Londynie, np. *Madonny różańcowej i kartuzów Zurbarana*).

Co zatem pozwala wyróżniać całość, którą stworzył Polak i katolik, potępiany wśród swoich, wielbiciel Chateaubrianda, studiujący Schellinga, piszący o moralnym posłannictwie sztuki unwersalnej i nobilitacji, jakiej w kontaktach ze sztuką może człowiek dostąpić; ale nie tylko – sztuka to także – jak powiada – źródło radości.

Odbiorców Galerii w 1993/94 roku nie informuje się już o „rehabilitacji dziewiętnastowiecznego malarstwa”<sup>16</sup>, a konserwatyzm kolekcjonera już go nie dyskwalifikuje, nie ośmiesza ani nie wzbudza niechęci jego własny wybór awspółczesnych, apostępowych, aodkrywczych malarzy, niedostrzeżenie tego, co odcisnęło swe artystyczno-stylistyczne piętno

<sup>16</sup> A. Dobrzycka, *Galeria Atanazego Raczyńskiego...*, op. cit., s. 19, 20.

w porządku historii sztuki: Delacroix, Turnera, Friedricha, Rungego... Interesujący staje się subiektywny charakter jego kolekcjonerskich wyborów i *całość*, jaką tworzy. Jego własne dzieło – Galeria – niesie w sobie jego prywatne związki ze światem, wybory zdumiewające, ponieważ nie mieszczą się w powszechnie znanym – opracowanym przez zobiektywizowany obraz nauki (historii sztuki) kierunku dziejów artystycznych – postępowych, historycznych tendencji w rozwoju sztuk.

Jako ważne jawią się natomiast jego związki ze znanymi historii sztuki ówczesnymi mecenasami i kolekcjonerami, ponieważ łączy się z tym pytanie: ze względu na co są w tych wyborach tak sobie bliscy, ku czemu zwracają swoją uwagę, zamawiając obrazy w wybranych kręgach artystycznych, ku czemu się kierują i z jakimi nadziejami łączą swe starania o stworzenie własnej, zindywidualizowanej całości; czy wreszcie – spełnienie jakich osobistych ideałów wiąże się z aktywnością wielkiego kolekcjonera: Atanazego Raczyńskiego, konsula Wilhelma Wagenera, króla Ludwika I Bawarskiego?

Tym, co inspirujące w odbiorze kolekcji Atanazego Raczyńskiego, jest najpewniej ciekawość wobec całości, która – tradycyjnie biorąc – dana była w jej braku, zaledwie w poszukiwaniu jej śladów. W interesujący sposób – jak się wydaje – sytuować możemy to, co długo traktowane było jako eklektyczne (zupełnie nieoryginalne) – Rzym i nazareńczyków, środowisko berlińskie, szkołę düsseldorfską i monachijską, a więc dzieła późnego romantyzmu. Upływ niewielu więcej niż dziesięciu lat (między 1981 a 1993/94) uwrażliwił nas na to, co intrygujące, bliskie nie jako skończona całość – kolekcja, lecz w różnorodnych inspiracjach, jakie stąd płyną. Jesteśmy pośród nich zaciekawieni i tym, i tamtym – z poczuciem, że tych związków możliwych jest tak wiele... z niewielu – przecież – tylko zdajemy sobie sprawę. Jak wiele ukrytych (jeszcze) przed nami! Ale jest to nam bliskie także dlatego, bo jakby nie dzielił od tego upływ czasu, wyznaczającego cezury, narzucającego porządkującą identyfikację.

Nie jest bez znaczenia, że myśl, która otwiera „nową” kolekcję Atanazego Raczyńskiego, tę z końca 1993 roku, jest wezwaniem, ale i powtórzeniem nadziei, jakie pojawiły się w zamknięciu „starej” kolekcji, w 1981 roku, będącej wówczas wyrazem przekonania o zindywidualizowanym i twórczym charakterze całości, jaką kolekcja może stanowić. Anna Dobrzycka<sup>17</sup>, zamykając swą wypowiedź cytatem z René Brimo, stara się usytuować Raczyńskiego, nie wyłącznie w poznawczym,

<sup>17</sup> Ibidem, s. 21.

zajmującym intelektualnie kręgu mecenasów-zbieraczy, lecz ukazać go jako zmierzającego ku temu, co w kolekcjonerstwie twórcze. W 1993/94 roku cała wypowiedź, poświęcona stylistycznej analizie późnoromantycznego malarstwa w tej kolekcji, poprzedzona jest, w formie motto, tym samym fragmentem z René Brimo. Jednak dla M. Piotra Michałowskiego, kolekcjoner „jest artystą, który odkrywa dzieło sztuki”<sup>18</sup>. Co więc ukrywa się za „złożonością” całości, jaką stanowi kolekcja, „podwójnością” jej bytowego fundamentu konstytuowanego przez to, co prywatne i publiczne. Przy czym nie sposób nie dodać zaraz, że to, co urzeczywistnione w kolekcji, staje się zarazem prywatne i publiczne, o czym przekonuje nie tylko historyczne opracowanie, związane z rekonstrukcją praktyk zbierackich i ich efektami, dokonane przez historyka sztuki-badacza, ale o czym i przekonuje odbiór Galerii Atanazego Raczyńskiego, na początku dziewiątego i ostatniego dziesięciolecia naszego wieku. Antykwaryczny warsztat zbieracza, a także jego społeczna i osobowościowa sylwetka, żyją w wystawach tej Galerii w inny sposób, lecz nie można powiedzieć, że w sposób sprzeczny; wszak odsłaniają złożoność i niestabilność w tym, co stałe. W skończoności całość zdaje się być stanowiona przez nieustającą chwiejność, ale także nastawienie na różnicę, oczekiwanie zmian.

Co mogłoby więc stanowić wyróżnik mikrokosmosu ponowoczesnej kolekcji? Czy nie to, że w postmodernie kolekcja funkcjonuje nie w dosłownym, tj. historyczno-kulturowym rozumieniu, a jako zadanie, przedsięwzięcie do urzeczywistnienia, raczej jako wizja, marzenie i odpowiadający im impresyjny plan wyobraźni...? Nie wyróżnia jej bowiem tradycyjna identyfikacja zbioru dzieł sztuki, albo książek, wyrobów rzemieślniczych, albo nawet przedmiotów dziwaczkich, czy egzotycznych – jakiejś celowo ukształtowanej całości, złożonej z egzemplarycznych inności rzeczy. Przy czym nie chodzi tutaj o rzeczywisty fakt zaniku kolekcji i praktyki kolekcjonowania we współczesnym społeczeństwie, bo to zjawisko, zawsze elitarne, w takim też wymiarze we współczesnym świecie istnieje. Nie nad tym warto się zastanawiać. Wydaje się jednak, że warto mówić o kolekcji, odnosząc to pojęcie do innych doświadczeń niżeli te, które tradycyjnie łączyliśmy z procesem kolekcjonowania i byciem kolekcjonerem. I że owo teraz aktualizujące się wyobrażenie kolekcji odnosi się do takiej formy istnienia, którą ponowoczesność z naszego

---

<sup>18</sup> M.P. Michałowski, *Malarstwo późnego romantyzmu z Galerii Atanazego hr. Raczyńskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, grudzień 1993 – styczeń 1994, s. 3.

istnienia wydobywa, czyniąc je aktywnym w obszarze nie podlegającym dotąd naszemu uczestnictwu. Coś innego też w tej upatrywanej całości (kolekcji) staje się przedmiotem poznania i w inny sposób jest dane. Zdaje się, że chodzi o koniec całości wobec „wielkiego wybuchu” wielości, jaki nam towarzyszy, ale i więcej: określa, wydobywając nasz świat – nasze możliwości identyfikacji. Ale zarazem oczekiwanie całości, uwrażliwienie na to, co może ją sygnalizować, mówić o jej nadejściu.

I powiedziałałabym, że to właśnie stanowić może o charakterze mikrokosmosu ponowoczesnej kolekcji. Zdaje się on rozarty między *nieistnieniem całości a jej pragnieniem*, brakiem jedności a jej podejmowaniem – wznoszeniem w tym, co zawsze złożone i z natury rzeczy heterogeniczne. Interesuje nas kolekcja jako całość, bo towarzyszy nam świadomość, że jej nie ma w sposób, w jaki jeszcze niedawno była.

