

Ryszkiewicz, Andrzej

O zbieraniu "prawdziwych" exlibrisów

Muzealnictwo 34, 68-70

1992

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Le cercle de l'expressionnisme et ses environs”.

L'exposition des travaux de Karl Schmidt-Rottluff au Musée Nationale à Kielce

A la fin de l'année 1987 et au début de 1988 une exposition des peintures et des gravures de Karl Schmidt-Rottluff (1884—1976) a eu lieu au Musée Nationale à Kielce. Cette exposition a été préparée par le Musée de la ville de Chemnitz et présentait des oeuvres représentatives de cet expressionniste allemand. Il est né à Rottluff près de Chemnitz et après avoir fini le lycée à Chemnitz est devenu en 1905 le membre du groupe artistique connu — „Die Brücke”. Il était jusqu'à la fin de l'existence du groupe.

A Kielce on a montré 22 gravures et 15 tableaux et dessins en couleurs de Schmidt-Rottluff, des années 1904—1968. Entre les gravures on a montré, entre autres, des litographies précoces (les paysages de Dresde) de 1906: „Place de Holbein” et „Muenzgasse” (l'influence de la poétique de l'historisme). Il y a aussi des gravures sur bois sensualistes, déjà entièrement expressionnistes des années 1913/14: „Actes sous l'arbre”, „Une femme aux cheveux denoués”. On y trouve aussi „le Lac de Mazurie”, „le Soleil” et la gravure sur bois „La tête d'une femme” de 1916 — la preuve d'une fascination de la masque africaine. Il y a ici le cycle des gravures sur bois de 1918 — très important dans l'oeuvre de

l'artiste — avec Jésus Christ comme la personne principale dans les scènes symboliques. On peut admirer des litographies, à la forme douce et lyrique, qui „accompagnaient” en quelque sorte cette peinture dès le début des années 20 jusqu'aux années 50. Ce sont des paysages et des natures mortes, aux motifs soigneusement déterminés. Entre les tableaux de Schmidt-Rottluff, des tableaux à l'huile, des aquarelles etc. qui balancent, s'il s'agit du style, entre le fauvisme et le réalisme nous trouverons, par exemple, une étude à l'huile d'une femme pour le tableau très connu: „L'été au bord de la mer” (1919/1920); il y a aussi les tableaux très caractéristiques pour l'oeuvre de l'artiste de l'entre-deux-guerres: „Le champ de lupin” (l'huile) et „La nature morte avec la statuette” qui trahissent l'intérêt de l'auteur pour le problème de la lumière pendant la crépuscule, de la lumière artificielle à l'intérieur et de la luminosité de la couleur même.

Cette exposition a été élaborée en vogue du dernier intérêt pour l'expressionnisme en Europe (aussi en Pologne) et pour ses liens avec le symbolisme moderne et avec la métaphore dans les beaux arts.

Andrzej Ryszkiewicz

O zbieraniu „prawdziwych” exlibrisów

Podczas okupacji, na cotygodniowych „żurfik-sach” u prof. Tadeusza Wolskiego i dyr. Stefana Rygla, radzono na tematy exlibrisowe. Spotykały się stare żubry kolekcjonerskie — poza gospodarzami pp. Edward Chwalewik, Tadeuszowie Leszner i Szpakowski, Włodzimierz Egiersdorff, Adam Englert, Jerzy Fusiecki i Stanisław Dąbrowski, zamiejscowi Tadeuszowie Przytkowski i Solski, rzadko Zygmunt Klemensiewicz i inni, jeśli im tylko czas i okoliczności pozwalały. Młodych, do których i ja się zaliczałem, traktowano życzliwie, troszkę po ojcowsku. Pamiętam, że kiedyś zapytano Chwalewika, dlaczego w swym inwentarzu polskich exlibrisów położył datę końcową na roku 1900. Obecny tam Jerzy Kram powiedział, że przecież on próbuje zarejestrować przede wszystkim artystyczny (tj. graficzny, autorski) znak XX w. w całości, a kochany p. Stanisław Łoza dorzucił, że w swej książeczce sprzed lat spisał znaki książkowe do 1915 r.

Wywiązała się rozmowa, podczas której po raz pierwszy usłyszałem określenie „prawdziwy exlibris”. Chodziło o to, że niegdyś „księgoznak” (tę hybrydę wymyślił Przytkowski) miał funkcję praktyczną: służył książce i jej właścicielowi i tylko po to powstał. (Przytkowski perorował, że nie zawsze tak bywało: Kajetan Kielisiński, który dla celów konspiracji patriotycznej przyjął drugie imię Wincenty zamiast chrzestnego Wawrzyńca, wytrawił cały poczet pięknych, romantycznych exlibrisów, których nikt do książek nie wklejał). Ale później, na przełomie XIX i XX w., namnożyło się zbieraczy, więc i exlibrisów powstało mrowie, ponad wszelką potrzebę. Były tylko obiektami kolekcjonerskimi i poddawały się, oczywiście, ocenie estetycznej, ale na ogół nic ponadto, a nie zawsze przecież zasługiwały na miano dzieła sztuki graficznej.

Przy takim rozróżnieniu — „prawdziwe” były więc tylko exlibrisy z czasów przedkolekcjoner-

skich, te tylko dawały się interpretować historycznie, heraldycznie, ikonograficznie, księgozawczo itp. Stare, zasłużone tuzy tylko te cenily, albo raczej te cenily znacznie wyżej niż znaki nowe, choćby najpiękniejsze. Był to specyficzny, staroświecki punkt widzenia, już dziś wymierający: bodaj zostało już tylko dwóch takich ludzi formacji minionej — Przemysław Michałowski w Poznaniu, no i ja.

Te uwagi nasunęły mi się podczas kolejnej, siódmej już, aukcji grafiki i książek Agencji Unicum¹. Te licytacje ostatnio troszkę zmieniają swój charakter: instytucje (biblioteki, muzea) na ogół biednieją, wycofują się, a na placu boju pozostają kolekcjonerzy, może i pośrednicy (?). Dla zbieraczy zaś, aukcje te mają coraz większe znaczenie, są bowiem już prawie jedynym miejscem, gdzie można jawnie i korzystnie dokonać transakcji. A przy tym poziom oferowanych obiektów jeśli nie wzrasta, to co najmniej utrzymuje się na wyrównanym, bardzo wysokim, jak na polski rynek poziomie. Otóż pod młotek, jak zawsze, na początku poszły exlibrisy. Znów pyszniły się akwaforty Fajlhauera, Dawskiego, Róźgi, Eidrigeviciusa, Stryjca, klasyczne miedzioryty Jakubowskiego, subtelne i tajemnicze linoryty Gielniaka, itd. Ceny skakały, amatorzy przelicytowywali się, płotki szybko odpadały. Znów barwna litografia Witkacego dla Feliksa Lewińskiego biła rekordy: wywołana za 12000 — poszła prawie za 400000. Więc tych parę rycin, których mi brakowało i które chętnie bym pozyskał poszło w inne ręce. Ale na końcu pomieszczono szaraczki, kilkanaście znaków „nieustalonych autorów”, wśród nich XIX-wieczne druczki, słowem śmietki. Ceny wywoławcze nie przekroczyły 4000 zł, osiągnąć nie wiele więcej, zainteresowanie tym „towarem” było znikome. Nowi zbieracze tego nie cenią.

Więc tylko spośród tych *épaves* (rzeczy niepotrzebnych nikomu) mogłem coś dla siebie zdobyć. Na szczęście, bo na tym zależało mi najbardziej. Były to dwa skromne exlibrisy. Jeden to akcydensowy druczek autentycznego bibliofila Stanisława Konopki (1786—1850), ziemianina siedzącego w zachowanych dworach podkrakowskich. O ile wiadomo, miał on dwie takie nalepki — z insygniami sztuki (tę miałem od dawna) i symbolami nauki. Tę drugą, którą reprodukowałem niegdyś Wittey ze zbiorów Muzeum Narodowego, bo

sam do swej kolekcji jej nie zdobył, kupiłem właśnie na warszawskiej aukcji za cenę ćwierci kilograma mięsa — i bardzo się z tego ucieszyłem.

Ale może jeszcze bardziej uradował mnie drugi znak, wymieniony w katalogu licytacji najkrócej: *Exlibris ks. Antoniego Pachnickiego, cynkografia*. poszedł za cenę wywoławczą 1200 zł. Poza mną nie zainteresował nikogo, bo nikomu już nic nie mówił. Jest to późnosecesyjna litografia, artystycznie uboga, przedstawiająca w ramce zarysy jakiegoś ponurego gmaszyska. Nigdy tego exlibrisu nie widziałem, ale powitałem go radośnie, jak syna marnotrawnego, czy raczej owieczkę oddzieloną od stada. Bo choć tego znaku nie znałem, ale wiedziałem o nim wszystko: zdradził go użyty motyw i dukt ręki, która go na kamieniu litograficznym wyrysowała.

Trzeba się na chwilę przenieść do Petersburga ostatnich lat przed I wojną światową i Rewolucją. Tam właśnie czynna była jedyna polska rzymskokatolicka Akademia Duchowna, połączona z internatem, przeniesiona uprzednio z Wilna; warszawska została zamknięta. Była to odizolowana wyspa polskości: alumnom nie wolno było opuszczać ponurego, dużego budynku, zapuszczonego półokrągłego pseudopałacu. Rektorował jej Aleksander Kakowski (późniejszy arcybiskup warszawski i kardynał), od 1913 Idzi Radziszewski (późniejszy organizator i pierwszy rektor KUL). Życie towarzyskie skupiał natomiast na swych słynnych „czarnych kawkach” (przyrównywanych — zachowując wszystkie proporcje — do obiadów czwartkowych) historyk kościoła Michał Godlewski (1872—1956), późniejszy biskup i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na tych kawkach — jak wspominał ich uczestnik ks. Zygmunt Kaczyński — mówiło się m. in. o sztuce, bo gospodarz był *wykwintnym esteta, miłośnikiem i głębokim znawcą sztuki, człowiekiem o głębokiej kulturze Zachodu*. Innym uczestnikiem tych biesiad był ks. Mieczysław Węglewicz, późniejszy kustosz Muzeum Diecezjalnego w Warszawie, prof. Seminarium Duchownego i proboszcz kościoła św. Jakuba przy pl. Narutowicza, zmarły podczas okupacji.

Otóż ks. Węglewicz miał uzdolnienia plastyczne, pozostawał pod wpływem St. Noakowskiego, propagował — przy wykładach z historii kościoła — rysowanie na tablicy syntez poszczególnych

stylów w architekturze. Cóż więc dziwnego, iż wówczas w Petersburgu, podobno w 1912 r., wylitografował sobie dwa zgrabne exlibrisy: jeden religijny, z lampą wieczną, drugi z fasadą budynku Akademii i dewizą *Scientia et arte*. Widocznie ten drugi exlibris spodobał się ks. Godlewskiemu, bo Węglewicz wykonał mu taki sam, zmieniając tylko napis i dodając herb Gozdowa, bo tym mianem, jak pseudonimem, podpisywał się czasem Godlewski.

Te trzy exlibrisy miałem w swym zbiorze, nabyłem je kiedyś w Leningradzie od wybitnego zbieracza Wilimbachowa. Znane one były z rosyj-

skiej literatury fachowej, wymienione w pracy A. Sokołowskiego o widokach dawnego Petersburga na exlibrisach oraz M. Lermana o znakach powtarzających tę samą kompozycję, a więc kopiach, plagiatach itp. Ale wiadomo było o dwu litografiach Węglewicza z widokiem Akademii Duchownej w Petersburgu. Aż tu nagle na warszawskiej licytacji pojawił się trzeci brat-bliźniak, petersburski exlibris ks. Antoniego Pachnickiego.

Przypisy

1. Tekst pisany w latach 1989—1990.

Andrzej Ryszkiewicz

Sur les collections des ex-libris „véritables”

Avant la guerre, quand le mouvement des collectionneurs des ex-libris s'est définitivement organisé et quand on a établi ses règles les membres de ce mouvement ont adopté le point de vue ancien sur les signes des livres ils ont été intéressés surtout par un ex-libris „véritable” qui devait signer justement les livres. On a étudié l'histoire du signe et de la bibliothèque ainsi que les problèmes historiques, iconographiques, héraldiques etc. Les collectionneurs d'aujourd'hui n'on plus ni

les intérêts, ni le savoir nécessaire pour ces études. L'auteur nous donne un „échantillon” d'une pareille étude en s'occupant de la série des signes présentant le bâtiment de l'Académie Ecclesiastique à St. Petersbourg (y transférée de Varsovie) et destinée à ses professeurs. Cette série a été créée environ en 1912 et son auteur était le prêtre Mieczysław Węglewicz qui l'a destinée pour lui-même et pour les prêtres Michał Godlewski et Antoni Pachnicki.

Bożena Steinborn

Praca naukowa w muzeach w czasach kultury masowej*

Koniecznym jest poczynienie następujących zastrzeżeń wstępnych:

- 1) wypowiedź odnosi się jedynie do muzeów zwanych artystycznymi;
- 2) uwagi nie dotyczą zagadnień muzealnej pedagogiki; ta stanowi prostą konsekwencję współistnienia w społeczeństwie obu instytucji (nb. nie widzę przyszłości muzeum jako dobudówki przy szkole, choć zła to szkoła, która z muzeum nie korzysta);
- 3) używam określenia „widz masowy” w rozumieniu widza w czasach kultury masowej, nie zaś jako uczestnika masowej wycieczki; ta zresztą bardziej należy do problemów przemysłu turystycznego niżli muzealnych.

Teza moja brzmi: *Zjawisko zwane kulturą masową nie wymaga ani technicznych, ani innych rewolucyjnych przemian w muzeum, a tylko modyfikacji spożytkowania rezultatów pracy naukowej.*

Działalność muzealna — mówiąc w lapidarnym uproszczeniu — rozgrywa się w polu między dziełem sztuki a odbiorcą, przy czym dzieło sztuki jest elementem stałym, odbiorca zmiennym. Przemiany w działalności muzeum zależne są więc od odbiorcy. Odbiorca czasów kultury masowej może być jeszcze niedookreślony, ale daje się stwierdzić, że: dysponować on będzie większym zasobem podstawowych informacji o historii sztuki oraz że większa będzie jego potrzeba przeżyć indywidualnych. Potrzebne za-