

O książce Beaty Długajczyk i Leszka Machnika na temat muzeum Lubomirskich we Lwowie

TOMASZ F. DE ROSSET

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: tfrosset@umk.pl

ORCID: 0000-0002-0541-286X



Keywords: Lviv, Ossolineum, Lubomirski Princes Museum, gallery of paintings, portrait

Słowa kluczowe: Lwów, Ossolineum, Muzeum Lubomirskich, galeria obrazów, portret

Abstract

On the Book by Beata Długajczyk and Leszek Machnik on the Lubomirski Museum in Lviv (review)

The paper is a presentation and evaluation of a book by Beata Długajczyk and Leszek Machnik on the Lubomirski museum in Lviv (*Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa* [„The Lubomirski Museum in Lviv 1823–1940. The Collection of Painting”] Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2019).



Abstrakt

Artykuł jest prezentacją i oceną książki Beaty Długajczyk i Leszka Machnika na temat muzeum Lubomirskich we Lwowie (*Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2019).

Książka Beaty Długajczyk i Leszka Machnika poświęcona Muzeum Lubomirskich we Lwowie¹ stanowi cenny wkład do badań nad polskim muzealnictwem i kulturą wizualną. Wzbogaciła ona rosnący zbiór monograficznych opracowań najważniejszych polskich historycznych kolekcji, m.in. Feliksa Mangghi-Jasieńskiego², Atanazego i Edwarda A. Raczyńskich³, Karola Lanckorońskiego⁴, Andrzeja Mniszcha⁵, Tomasza Zielińskiego⁶. Omawiana placówka miała duże znaczenie jako kolekcja prywatna, która w wyniku włączenia w strukturę Zakładu Narodowego im. Ossolińskich zyskała status muzeum o charakterze zbioru narodowego. Jej nieproste dzieje ze względu na niedostępność źródeł znane były dotąd tylko pobieżnie i po części, a stanowią one znakomity przykład mecenatu wielkich rodów, charakterystycznego dla kultury polskiej doby rozbiorów i w latach następnych; kres jej działalności położyło zajęcie Lwowa przez Związek Radziecki podczas drugiej wojny światowej. Muzeum Lubomirskich stanowiło integralną część Ossolineum, ale było autonomiczne. Autorzy wydziałają trzy etapy jego historii: okres organizacji placówki od jej formalnego powstania do ustanowienia ordynacji przeworskiej (1823–1868) (s. 13–204), okres działania instytucjonalnego muzeum w monarchii austro-węgierskiej (1869–1919) (s. 207–435) oraz okres działania muzeum w latach międzywojennych (1920–1939) (s. 439–541), co zamyka swoisty dodatek wojenny odnośnie do losów powojennych.

Dzieje Muzeum – od powołania, przez organizację w ramach Ossolineum, początkową działalność, po ostateczne przekształcenie w organizm

¹ Beata Długajczyk, Leszek Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2019), 1–578, i–Cxviii, il. 1–98, tabl. 1–70.

² Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie* (Kraków: Muzeum Narodowe, 2014).

³ *Galeria rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, red. Agnieszka Ławniczakowa (Poznań: Muzeum Narodowe, 1998); Piotr M. Michałowski, *Galeria Atanazego Raczyńskiego* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2005).

⁴ Joanna Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. 1–2 (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2010).

⁵ Tomasz F. de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha – od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2003).

⁶ Irena Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas* (Wrocław: Ossolineum, 1973).

o charakterze stabilnej instytucji – stanowiły proces dość złożony i długotrwały. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Lwowie założył hr. Józef Maksymilian Ossoliński w 1817 roku jako publiczną bibliotekę opartą na ordynacji rodzinnej, w nadziei na wytworzenie się wokół niej ośrodka polskiego życia naukowego. Chociaż fundator pochodził z magnackiego rodu i od cesarza otrzymał tytuł arystokratyczny, był przede wszystkim historykiem, pisarzem, poetą oraz bibliofilem i do krejusów nie należał, toteż Zakład nie miał zbyt solidnych podstaw finansowych. Jego siedzibą stały się opuszczone i zdewastowane przez pożar budynki poklasztorne karmelitanek trzewiczkowych. Hrabia nabył je jeszcze w 1817 roku, ale prace remontowe i adaptacyjne z powodu chronicznego braku środków przeciągnęły się aż poza połowę wieku; przy tym i wówczas tylko część pomieszczeń mogła być w pełni wykorzystana na cele statutowe, we wnętrzach mieściły się bowiem mieszkania pracowników, a wiele innych wynajmowano na żądanie władz. Działania te w omawianym opracowaniu zostały bardzo dokładnie zrelacjonowane, wraz z omówieniem lokalizacji muzealnych ekspozycji. Samo Muzeum powstało na podstawie umowy z 25 grudnia 1823 roku zawartej pomiędzy Ossolińskim a księciem Henrykiem Lubomirskim. Książę zobowiązał się do założenia przy Zakładzie placówki muzealnej, której podstawę tworzyła jego własna kolekcja dzieł sztuki i pamiątek historycznych (*Musaeum Lubomirscianum*). Został też kuratorem literackim całej fundacji i kierował nią po śmierci Ossolińskiego. Status społeczny księcia – przedstawiciela jednego ze znaczących rodów Rzeczypospolitej – znacząco podnosił jej rangę. Był to kuzyn słynnej i wpływowej Izabeli z Czartoryskich marszałkowej Lubomirskiej, prawie przez nią usynowiony. Dzięki temu, wychowany wśród najwyższej europejskiej arystokracji, miał stały kontakt z ówczesnym światem sztuki i kultury, w dodatku słynący dziecięcą i młodzieńczą urodą, był portretowany przez najwybitniejszych artystów, takich jak Elisabeth Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Antonio Canova; odziedziczył w końcu po ciotce znaczną część jej zbiorów artystycznych i wielki majątek, a głównie klucz przeworski.

Jak wynika z dokumentów założycielskich, Ossoliński legował na rzecz Zakładu „księgi drukowane, rękopisma, zbiory rycin, map, medalów, obrazów, posągów, słowem wszystko co do umiejętności i sztuk się ściąga”⁷; wśród

⁷ Cyt.: „Ustanowienie familijne biblioteki publicznej, pod imieniem Ossolińskich w Lwowie” (18.10.1816), *Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące*, wyd. Wilhelm Bruchalski (Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1928), 73.

podarowanych obiektów znajdowało się około trzydziestu portretów oraz Bernarda Bellotta *Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)⁸; dzięki staraniom Gwalberta Pawlikowskiego sprowadzono je z Wiednia, gdzie fundator mieszkał i zmarł. Z kolei kolekcja muzealna obejmowała przede wszystkim darowiznę Lubomirskiego – trzydzieści jeden obrazów i dziewiętnaście rzeźb oraz „różnych efektów” (numizmatów, rycin, pamiątek historycznych); przekazano je do Lwowa w latach 1826 i 1827. W ocenie autorów opracowania był to „zespół typowy dla dawnego kolekcjonerstwa”, przypadkowy i nierówny pod względem poziomu artystycznego, gdyż obok kilku dzieł godnych uwagi zawierał także obiekty „dość lichej jakości” (s. 114); jako wartościowe wymienione zostały przez nich: Etienne’a Liotarda *Portret cesarzowej Marii Teresy* i Józefa Brodowskiego *Sądny Dzień w bożnicy* (Lwowska Galeria Sztuki) (s. 66–67, 68–69). Osobną niejako, ale okazałą część kolekcji stanowiły rosnące z czasem dary innych osób, z założenia przyjmowane automatycznie bez względu na wartość artystyczną bądź historyczną.

W tym początkowym okresie na zarządcę-dyrektora Zakładu został wyznaczony przez Lubomirskiego pijar ks. Franciszek Siarczyński, który zawiadował tu w zasadzie wszystkim: i pracami budowlanymi, i odbiorem przesyłek z książkami oraz muzealiami, i ich rozmieszczeniem, i wstępnym opracowaniem. Należy podkreślić, że jego dziełem było przede wszystkim ustalenie generalnej struktury organizacyjnej zbiorów, oddzielającej bibliotekę z archiwum od muzeum. Zakład Narodowy (biblioteka, archiwum, wydawnictwo) i Muzeum Lubomirskich stały się w ten sposób organizmami po części autonomicznymi (co zachowano w późniejszych latach). W obu przypadkach jednak rozwój zbiorów był możliwy jedynie w wyniku kolejnych darowizn. Autorzy podkreślają tu przypadkowość i słabą liczebność kolekcji muzealnej oraz omawiają nieudane próby pozyskania darowizn od spadkobierców Łukasza Dąbskiego, od Stanisława Wronowskiego, od Macieja Skrzyńskiego oraz z galerii po Ignacym Miączyńskim (s. 87–103); tylko pojedyncze dzieła w istocie wzbogaciły wówczas Muzeum, m.in. *Portret Katarzyny Starzeńskiej*

⁸ Obraz należał wcześniej do kolekcji wojewody podlaskiego Józefa Salezego Ossolińskiego, autora niezrealizowanego projektu galerii sztuki przy Akademii Krakowskiej, zob. Józef Salezy Ossoliński, „Projekt Galerii Sztuk Wyzwolonych Narodowej (1785),” w *Muzeum w polskiej kulturze pamięci. Antologia najwcześniejszych tekstów*, t. 1, red. Tomasz F. de Rosset, Michał F. Woźniak, Ewelina Bednarz Dojczmanowa (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020), 65–90.

François Gérarda (LGS) i piętnastowieczne *Epitafium Jana z Ujazdu* (Muzeum XX Lubomirskich we Wrocławiu, dep. na Wawelu).

W latach 1834–1849 Zakład był zamknięty dla publiczności z powodu wykrycia w nim nielegalnej działalności wydawniczej. Potem kierownictwo oddano w ręce lojalnego wobec władz Maurycego Dzieduszyckiego. Mianowano go wicekuratorem literackim w 1851 roku, po śmierci Henryka Lubomirskiego i dymisji jego syna Jerzego, który faktycznie kierował Zakładem od końca lat czterdziestych XIX wieku, ale odmówił podporządkowania się rządowemu komisarzowi. Dzieduszycki uporządkował rachunkowość i administrację oraz zlikwidował zadłużenie i zarządził nowe zasady budowania zbiorów muzealnych: pozostawił zasadę braku selekcji darowizn, ale wprowadził określoną politykę zakupów, zawierającą elementy mecenatu wobec młodych twórców (przyniosła ona jednak dość skromne efekty, m.in. zakup niewielkiej kolekcji Wincentego Pola). Zakupów tych było niewiele i zbiory nadal narastały przede wszystkim dzięki darowiznom. W rezultacie kolekcja muzealna miała charakter w dużej mierze przypadkowy, nie zawsze wzbogacana o obiekty istotnie wartościowe – najcenniejsze pozostały stale uzupełniane, ale i czasem wycofywane dary kuratora Lubomirskiego. Autorzy omawiają również wewnętrzną działalność Muzeum w tym czasie, prace nad opracowaniem inwentarza i prace konserwatorskie (m.in. *Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu* Bellotta), a także ekspozycje (s. 157–205)⁹. Kolekcja początkowo z braku miejsca była w zasadzie tylko zmagazynowana, sporadycznie prezentowano ją jednak już od 1828 roku, np. podczas wizyt ważnych osobistości, dostojników państwowych, cesarza lub jego rodziny. Dopiero za kierownictwa Dzieduszyckiego w szerszym zakresie udostępniono publiczności i czytelnie, i zbiory muzealne, w tym sale z malarstwem. W budynkach Zakładu zorganizowano także kilka wystaw czasowych, np. w 1861 roku wystawę starożytniczą ze zbiorów własnych (autografy, dyplomy, pieczęcie, ubiory, klejnoty, paramenty liturgiczne, zbroje, broń, końskie rzędy, wykopaliska).

Okres drugi historii lwowskiego Muzeum Lubomirskich i całego Zakładu Narodowego (1869–1919) rozpoczął się ostatecznym udostępnieniem go publiczności, co umożliwiło ustanowienie ordynacji (fideikomisu) na dobrach

⁹ Z osób związanych z instytucją w tym czasie, pracowników, kustoszy i konserwatorów, w książce omówiono działalność Gwalberta Pawlikowskiego, językoznawcy na Uniwersytecie Lwowskim Mikołaja Michalkiewicza, Karola Sienkiewicza, Stanisława Przyłęckiego, Szczęsnego Morawskiego, Karola Szajnochy, Felicjana Łobeskiego, Franciszka Ksawerego Godebskiego.

przeworskich. Był to naczelny wymóg formalny, ale procedura rozpoczęta przez Henryka Lubomirskiego już w latach dwudziestych ciągnęła się aż do roku 1868, kiedy kancelaria cesarska wydała stosowne zezwolenia. Od tego momentu Jerzy Lubomirski mógł oficjalnie objąć godność kuratora literackiego Zakładu i przejąć związane z tym obowiązki oraz nieruchomości i ruchomości. Przeprowadzone w roku 1869 skontrum wykazało czterysta sześćdziesiąt cztery obrazy (w większości portrety), ponad tysiąc obiektów muzealnych, około pięciuset map i planów, dwa tysiące autografów, około siedmiu tysięcy rysunków i sztychów oraz około dziesięciu tysięcy numizmatów (jednakże inwentarze zbiorów były niepełne i niedokończone, nie obejmowały poza tym księgozbioru głównego i zespołu obiektów naturalnych). Nowy kurator i ordynat dokonał nieprostego wyodrębnienia z całości mienia Zakładu tego, co należało do Muzeum Lubomirskich, a także tego, co stanowiło oddzielną własność ordynacji (a co miało pozostać w Przeworsku i krakowskim pałacu rodziny). W ten sposób niejako zatwierdzona została przyjęta przez ks. Siarczyńskiego struktura zbiorów Ossolineum, które wzbogaciły wówczas przywiezione z Przeworska książki, rysunki i ryciny oraz bogata zbrojownia, porównywana z warszawską kolekcją Wincentego Krasińskiego (transfery te nie obejmowały obrazów stanowiących osobne mienie ordynacji przeworskiej). Publiczne i faktyczne otwarcie Muzeum nastąpiło w 1873 roku, po zakończeniu prac remontowo-adaptacyjnych, ale także już po śmierci Jerzego Lubomirskiego; przez następne dziesięć lat Zakładem kierował Kazimierz Krasicki (w imieniu nieletniego Andrzeja Lubomirskiego). W działalności Muzeum w tym czasie istotne było dopełnienie inwentaryzacji zbiorów, wydanie drukiem ich katalogów (*Katalog broni*, 1876¹⁰, i generalny *Katalog Muzeum*, 1877¹¹), przygotowanie ekspozycji i wykonanie związanych z tym zabiegów konserwatorskich (rozporządzeniem z 1871 roku Jerzy Lubomirski wymagał eksponowania wyłącznie dzieł dobrze zachowanych i oprawionych w ramy). Zorganizowano kilka wystaw czasowych: twórczości Grottgera (1870), zbiorów własnych (1871), pamiątek po Słowackim z okazji setnej rocznicy urodzin (1909). Na stanowisku kustoszy pracowali Edward Pawłowicz i Bronisław Gubrynowicz, których zastąpił znakomicie przygotowany pod względem fachowym wybitny muzeolog i krytyk artystyczny

¹⁰ *Katalog broni w Muzeum imienia Ossolińskich* (Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1876).

¹¹ *Katalog Muzeum imienia Ossolińskich* (Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1877).

Mieczysław Treter, a w następnym już okresie historyk sztuki Mieczysław Gębarowicz.

Okres trzeci (1920–1939) poprzedziła pierwsza wojna światowa, niespełna roczna okupacja rosyjska, a potem walki z Ukraińcami, które ściągnęły na instytucję realne niebezpieczeństwo oraz przyczyniły się do zniszczeń. Za niepodległej Rzeczypospolitej Ossolineum wraz z Muzeum Lubomirskich kontynuowało działalność wedle wypracowanych wcześniej zasad organizacyjnych. Przez cały czas borykało się z niewystarczającym dofinansowaniem; przekraczało to możliwości źle zarządzanej kuratorii ekonomicznej ustanowionej jeszcze przez J. M. Ossolińskiego w oparciu o dobra pod Mielcem, podstawą stały się natomiast dochody z wydawnictwa, przekształconego w autonomiczną część Zakładu Narodowego, nowoczesnego i prężnie działającego, z doskonałą bazą poligraficzną. Istotne znaczenie miały również czynsze z nieruchomości we Lwowie i Warszawie oraz odsetki od bankowych lokat z funduszy własnych i zapisów, opłaty za wstęp i dotacja z ordynacji przeworskiej (przydzielana raz na dwadzieścia lat). Przy tym już w ostatnich dziesięcioleciach XIX i w początkach XX wieku nastąpił znaczny spadek darowizn dla zbiorów. Spowodował to wzrost swobód narodowych w ramach tzw. Autonomii Galicyjskiej. Powstające wówczas publiczne placówki kultury polskiej we Lwowie, takie jak Muzeum Przemysłowe (1874), Muzeum Historyczne (1893), Galeria Miejska (1907), Muzeum Narodowe im. Jana III, w Krakowie przekazany w ręce polskie Wawel, łatwiej przyciągały darczyńców niż prywatne Ossolineum. Podobnie było w latach międzywojennych.

Autorzy zwrócili uwagę na mało dotąd znany, ale interesujący memoriał z 1918 roku napisany przez wspomnianego Mieczysława Tretera. Blisko półwiekowa już wówczas działalność Muzeum pozwoliła autorowi, który był z nim związany wprawdzie jako wolontariusz, potem skryba, asystent i w końcu kustosz, na analizę dotychczasowej sytuacji oraz propozycje koniecznych przemian. Treter wydał bardzo krytyczną ocenę: podkreślił archaiczną i niefachową koncepcję ekspozycji oraz podrzędne znaczenie Muzeum w strukturze Zakładu, również jego niedofinansowanie. Postulował więc zwiększenie autonomii organizacyjnej Muzeum wobec biblioteki, a także kompetentne określenie dalszej polityki kolekcjonerskiej: rozwój zbiorów numizmatyki, grafiki i broni, a w zakresie malarstwa – przy braku możliwości zbudowania znaczącej kolekcji – ograniczenie się do historycznych portretów oraz autoportretów polskich twórców. Podobnie zapatrywał się na te kwestie Mieczysław Gębarowicz, ostatni kustosz, który po wojnie pozostał we Lwowie

(s. 448-463). Na początku lat dwudziestych przeprowadzono w budynkach Zakładu wedle koncepcji Tretera poważne prace remontowo-adaptacyjne dla przyszłej ekspozycji. Wprowadzono w niej zasadę chronologicznej narracji, w ramach której każda z sal muzealnych miała stanowić osobną organiczną całość, optymalnie zbudowaną z eksponatów o możliwie najwyższym poziomie artystycznym lub historycznym, charakterystycznych dla prezentowanych zjawisk (prehistoria i zabytki polskie oraz polonika do połowy XVII wieku, sobiesciana, epoka przedrozbiorowa, zbrojownia, mundury, odznaki wojskowe); przekształcenia objęły również galerię obrazów. Analiza wydatków wskazuje, że na muzealia w tych latach przeznaczono bardzo mało środków – zbiory malarstwa powiększyły się zaledwie o sześćdziesiąt dwa zakupione obrazy, głównie portrety. Jednakże w 1929 roku kolekcja wzbogaciła się o największy w jej historii dar – galerię Dąbskich, liczącą ponad dwieście obrazów (w tym kompozycję *U lichwiarza* Georges’a de La Toura)¹², przekazanych przez Stanisława Dąbskiego (większa część obiektów nie dotarła do Lwowa, pozostawiona w miejscu ich wcześniejszego zdeponowania w Rzeszowie); istotne znaczenie miał także wieczysty depozyt Biblioteki Pawlikowskich z Medyki oraz kilka innych, nie tak okazałych.

Wybuch drugiej wojny światowej oznaczał upadek Ossolineum, poprzedzony spóźnionymi próbami zabezpieczenia zbiorów, a potem normalnej działalności pod okupacją radziecką. Zakład jednak szybko przejęli Sowieci i na stanowisku dyrektora ustanowiony został przedwojenny komunista, Jerzy Borejsza. Początkowo utrzymał on dotychczasową strukturę instytucji i pracowników; chciał uczynić z Ossolineum główny polski ośrodek kulturalny na sowieckiej Ukrainie, akcentując malarstwo polskie w ekspozycji muzealnej. Wkrótce jednak nastąpiły zmiany organizacyjne, których wynikiem była zupełna likwidacja placówki i wcielenie jej do Ukraińskiej Akademii Nauk. Zbiory, wzbogacone w obliczu wojny o kilka prywatnych depozytów (w tym o kolekcję Lubomirskich), zostały znacjonalizowane i stały się Muzeum Akademii Nauk USSR, a po jego likwidacji w 1940 roku przekazane różnym instytucjom lwowskim – Gallerii Obrazów, Muzeum Historycznemu, Muzeum Przemysłu Artystycznego. W ciągu następných lat historię zasobów należących do rozwiązanego Ossolineum naznaczyła okupacja niemiecka (1941), ponowne włączenie Lwowa do sowieckiej Ukrainy (1944) oraz odtworzenie

¹² Obraz został zidentyfikowany podczas przygotowań do wystawy monograficznej twórczości Georges’a de La Toura w Musée de l’Orangerie w Paryżu (1972).

Zakładu we Wrocławiu (1946). Znalazły się tam obiekty wywiezione do Polski w czasie wojny, a także druki i dzieła sztuki przekazane na mocy traktatów międzynarodowych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku jako „dar” narodu ukraińskiego. W zakresie muzealiów objęło to około trzystu obrazów (w tym dzieła z dawnej kolekcji Dąbskich, obecnie w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie); na Ukrainie natomiast pozostało ich blisko tysiąc dwieście (około siedmuset we Lwowskiej Galerii Sztuki).

Zgodnie z tytułem, dla omawianego opracowania najistotniejsza jest muzealna kolekcja malarstwa, potraktowana w sposób szczególny; każdy etap jej historii został osobno i obszernie przedstawiony. Jej zrąb stanowiły przekazy fundatorów, Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego, a potem budowały ją darowizny i jedynie sporadyczne zakupy. Ogółem w pierwszym okresie liczyła ona cztery i pół setki obiektów. Autorzy przyznają, że generalnie nie był to zbiór wybitnej klasy artystycznej – nie tyle galeria obrazów, ile nagromadzenie portretów, w większości miernych malarsko, o walorach ikonograficznych i historycznych (w tekście słusznie określano je jako „konterfekty”). Niemal do końca lwowskiego okresu placówki stanowiło to zasadniczy kierunek jej działalności kolekcjonerskiej, malarstwo historyczne, pejzażowe i rodzajowe było na tym tle całkiem przypadkowe. Galeria prawie wcale się nie rozwijała po oficjalnym otwarciu Muzeum w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Niewielkie środki, w tym subwencje sejmu krajowego, kierowano na zakup książek, grafiki, numizmatów i obiektów archeologicznych, a jedynie wyjątkowo na obrazy, przy tym wyłącznie na portrety albo dzieła o znaczeniu ikonograficznym. Do najcenniejszych nabytków tego okresu autorzy zaliczają: dwa dzieła Matejki – scenę pod tytułem *Karol Gustaw i Szymon Starowolski u grobu Łokietka* i *Unię lubelską* (ciekawa historia tego ostatniego obrazu została detalicznie zaprezentowana), Marcina Zaleskiego *Katedrę św. Jana w Warszawie*, Henryka Rodakowskiego *Autoportret*, Juliusza Kossaka *Dąbrowskiego na koniu*, Władysława Łuszczkiewicza *Wizytę Kazimierza Wielkiego u Esterki*, Walerego Eliasza-Radzikowskiego *Zawiązanie konfederacji tyszowieckiej*, Józefa Brandta *Modlitwę w stepie* (s. 311–319).

W Zakładzie Narodowym nie udało się zbudować narodowej galerii sztuki, zresztą wydaje się, że nigdy nie było to intencją zarządu. Dzieło sztuki postrzegano tu jedynie jako pomocnicze źródło informacji historycznych (z preferencją dla historii narodowej), przy tym podrzędne wobec dokumentów pisanych. Znamienne jest, że w 1873 roku odrzucono propozycję Karola Młodnickiego zakupu dwóch dzieł Artura Grottgera, niereprezentowanego

dotąd w zbiorach żadną pracą. Trzeba pamiętać, że nieco wcześniej w Ossolineum odbyła się wystawa twórczości tego artysty i dla Lwowa był on wyjątkowym arcymistrzem, podobnie jak Matejko dla Krakowa, a Gerson dla Warszawy, jednym z najważniejszych przedstawicieli artystycznej „szkoły polskiej”. Był to naczelný obszar kolekcjonerstwa we wszystkich polskich prowincjach – w latach osiemdziesiątych XIX wieku powstała narodowa galeria obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu i zaczęła gromadzić się galeria w Muzeum Narodowym w Krakowie; potem, już w XX stuleciu, we Lwowie utworzono miejską Galerię Obrazów, a w Warszawie w nowym gmachu udostępniono zbiory „Zachęty”. Dostrzegli to Długajczyk i Machnik; piszą: „Zakład przegapił szansę na stworzenie dobrej galerii współczesnego malarstwa polskiego i został szybko zdystansowany przez inne muzea i zbiory prywatne powstające na przełomie wieków we Lwowie” (s. 357). Nie wydaje się jednak, by w ogóle brano ją tu pod uwagę. Wydaje się także, że ani Henryk Lubomirski, ani jego syn Jerzy chyba nigdy, wbrew przekonaniu autorów, nie myśleli o galerii dzieł sztuki europejskiej. Pierwszy bardziej interesował się numizmatami i starożytnościami niż malarstwem, chociaż był właścicielem bogatej i cennej kolekcji po księżnej marszałkowej Lubomirskiej; drugi natomiast żadnego z należących do niej dzieł nie przekazał do Muzeum, nadając im status osobnego mienia ordynacji przeworskiej (w Ossolineum znalazły się dopiero jako depozyt w 1939 roku). W książce nie zacytowano żadnych wypowiedzi, które uzasadniałyby realne „nadzieje na stworzenie narodowej galerii malarstwa” ze strony kierownictwa Zakładu, a wręcz przeciwnie – podano szereg argumentów świadczących o braku zainteresowania sztuką.

Najistotniejszym elementem galerii malarstwa Muzeum Lubomirskich była chyba kolekcja Dąbskich. Zdeponowana w pierw i eksponowana w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, potem w magistracie w Rzeszowie, tylko w części została włączona do zbiorów. Uzasadnione to było jakoby brakiem miejsca – w istocie chyba jednak niezbyt spieszo się z odbiorem reszty, bo jakkolwiek był to zbiór malarstwa europejskiego wysokiej klasy, to liczył wiele dzieł źle wówczas ocenianego osiemnastowiecznego późnego baroku wiedeńskiego¹⁵. Wcześniej kilkakrotnie miały miejsce darowizny do galerii zbiorów malarstwa europejskiego, m.in. z kolekcji Eleonory z Cetnerów Mniszchowej (matki Andrzeja Mniszcha, jednego z czołowych

¹⁵ Lech Brusewicz i Tomasz F. de Rosset, „Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie,” *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 29 (1998): 89–116.

kolekcjonerów polskich) oraz majora Karola Kühnla, co w sumie złożyło się na niemały, chociaż średnio wartościowy zbiór. Muzealna galeria malarstwa powstała więc w Zakładzie jakby mimochodem. Autorzy są tego w pełni świadomi, dokonując jej wyważonej oceny, ale niektóre używane przez nich określenia i stwierdzenia powodują dyskomfort. Z wielką konsekwencją piszą na przykład „malarstwo obce” lub „sztuka obca”. Ten swego rodzaju relikwitu epoki rozbiorów musi budzić sprzeciw, w piśmiennictwie polskim nie może bowiem być nazywany obcym obraz artysty tak ważnego dla kultury nowożytnej Europy, jak Georges de La Tour (z kolekcji Dąbskich), a podobnie jest ze sztuką włoską, francuską, niemiecką i niderlandzką¹⁴. Charakterystyka kolekcji malarstwa sprowadza się tu do opisów kolejnych obiektów, podanych w sposób powielający w zasadzie opisy katalogowe. W przypadku sztuki europejskiej jest ona podporządkowana podziałowi na nowożytne gatunki artystyczne (*storia* religijna lub mitologiczna, pejzaż, scena rodzajowa), co jest zgodne z typologią ikonografii malarskiej, ale niekoniecznie ze strukturą budowy kolekcji. Autorzy piszą, że w dawnych zbiorach status kopii dorównywał, a nawet przewyższał oryginał (s. 492) – jest to po prostu błędne, o czym świadczy całe nowożytne piśmiennictwo teoretyczne¹⁵. Wspominają w końcu o „raczkującej historii sztuki”, co w odniesieniu do Lwowa przełomu XIX i XX stulecia jest o tyle niewłaściwe, o ile był to czołowy polski ośrodek badań w tej dziedzinie (s. 357).

Książka Długajczyk i Machnika stanowi jednak rewelacyjny zestaw informacji o Muzeum Lubomirskich, które, rekonstruowane w ramach Ossolineum we Wrocławiu, pierwotnie pozostając poza obecnymi granicami kraju, nie mogło wcześniej być poddane gruntownej analizie ani nawet w pełni postawione jako problem badawczy. Zawiera ona wiele nieznanych wcześniej informacji na podstawie niedostępnych dotąd źródeł z archiwów ukraińskich. Ważnym elementem jest analiza działalności muzeograficznej kustoszy muzealnych nad katalogowaniem, konserwacją i ekspozycją zbiorów, co jest rzadko omawiane w fachowym piśmiennictwie. Z tego względu publikacja jest wielce cenna, co nie przysłania jednak wagi uwag krytycznych, jakie

¹⁴ „Sztuka obca”, określenie archaiczne i absurdalne dla sztuki europejskiej (wszak polszczyzna jest jednym z języków europejskich), w naszym fachowym piśmiennictwie bynajmniej nie jest odosobniona. Szczęściem odchodzi ono w przeszłość w nazwach działów i galerii muzealnych – chociaż ogromny napis „Galeria malarstwa obcego” nadal wieńczy jedno z wejść do sal Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹⁵ Por. Zygmunt Ważbiński, *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki* (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1975).

się w związku z nią nasuwają. Po pierwsze, jest ona zbyt obszerna; do tego stopnia, że chociaż ciekawie napisana, przekracza możliwości percepcji niewyspecjalizowanego czytelnika. Autorzy, od lat związani z instytucją Ossolineum i dysponujący ogromną wiedzą na jej temat, chcą ją przedstawić jak najpełniej, nie wpływa to jednak pozytywnie na czytelność tekstu, bo w przytoczonym gąszczu szczegółów można się po prostu zagubić (niektóre charakteryzowane dokumenty są dostępne na stronie www.Ossolineum)¹⁶. Poza tym, nie można nie zadać sobie pytania, dlaczego opracowanie zostało ograniczone jedynie do zbioru malarstwa, przy pominięciu pozostałych zespołów muzealnych, grafiki, numizmatyki oraz broni i starożytności, które stanowiły chyba najważniejszy element całościowo traktowanej kolekcji. Autorzy i tak sygnalizują istnienie tych kolekcji, pisząc generalną historię Muzeum Lubomirskich. Było to jednak miejsce historii, a nie miejsce sztuki, dlatego jego istotę wypacza tak silne akcentowanie galerii malarstwa, w gruncie rzeczy będącej raczej galerią konterfektów, rozumianych jako świadectwa dziejów narodowych – na co Długajczyk i Machnik sami kilkakrotnie zwracają uwagę (np. s. 299). Toteż wydaje się, że całościowo założona monografia, kompletne opracowanie Muzeum, byłoby tu korzystniejsze.

Na koniec pozostawiłem sobie ocenę edytorską publikacji, chociaż czuję się nieco onieśmielony wobec dzieła wydanego przez tak zasłużoną oficynę jak Ossolineum (przynaję, że moje kompetencje mają wyłącznie charakter praktyczny, jako konsumenta i producenta treści, a nie wydawcy). Mamy tu, moim zdaniem, do czynienia z często ostatnio obserwowanym zjawiskiem dekadencji tradycyjnej książki. Technologii cyfrowej ułatwiającej i skład, i druk zawdzięczamy, że powstają nieraz publikacje ogromne, co utrudnia nadanie im jasnej i jednolitej struktury. Tak jest i w tym przypadku: książka napisana jest dobrym językiem i ma generalnie ciekawą narrację, lecz struktura jej nie tyle nawet jest skomplikowana, ile wręcz zagmatwana: po 578 stronach tekstu następują dwie niepaginowane części (120 ss.), na których znajduje się kontynuacja ilustracji rozmieszczonych zgodnie z narracją tekstu w formie swego rodzaju wkładki i osobnej partii *Tablic* (osobno numerowanych ilustracji kolorowych) – czytelnikowi trudno się w tym zorientować. Publikację zamykają zaś paginowane cyframi rzymskimi *Aneksy*, co całkiem niemethodycznie obejmuje i wykaz skrótów, i źródeł rękopiśmiennych wraz z publikacjami, połączonych z sobą jako *Bibliografia* (sic), i nawet indeks osób. Największy żal

¹⁶ Zakład Narodowy im. Ossolińskich, <https://ossolineum.pl/>, dostęp 15 października 2021.

mam jednak o pokaźną tabelę zatytułowaną *Zestawienie numerów inwentarza oraz literatury dotyczącej obrazów*. Jest to „wykaz wszystkich obrazów” możliwych obecnie do zidentyfikowania (jako obiekt fizyczny lub zapis inwentarzowy) bądź wzmiankowanych w literaturze i w „wybranych” dokumentach archiwalnych. Podano tu bardzo istotne informacje odnośnie do obecnej lokalizacji tych dzieł, ich numerów inwentarzowych i bibliografii. Zaskakuje tylko brak jednego elementu... obrazów samych! – nie uwzględniono ich w tabeli, pozbawiając ją w ten sposób przydatności, bo nie wiadomo, do czego odnoszą się pieczołowicie zestawione numery i sygnatury dokumentów oraz publikacji i ich strony. Niewiele zmieniają tu odnośniki do poszczególnych pozycji przy omawianiu i wzmiankowaniu malowideł w tekście opracowania.

Bibliografia

- Brusewicz, Lech, i Tomasz F. de Rosset. „Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie.” *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 29 (1998): 89–116.
- Galeria rogalińska Edwarda Raczyńskiego*. Red. Agnieszka Ławniczakowa. Poznań: Muzeum Narodowe, 1998.
- Jakimowicz, Irena. *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*. Wrocław: Ossolineum, 1973.
- Katalog broni w Muzeum imienia Ossolińskich*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1876.
- Katalog Muzeum imienia Ossolińskich*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1877.
- Kluczevska-Wójcik, Agnieszka. *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Kraków: Muzeum Narodowe, 2014.
- Michałowski, Piotr M. *Galeria Atanazego Raczyńskiego*. Poznań: Muzeum Narodowe, 2005.
- Ossoliński, Józef Salezy. „Projekt Galerii Sztuk Wyzwolonych Narodowej (1785).” *W Muzeum w polskiej kulturze pamięci. Antologia najwcześniejszych tekstów*, t. 1, red. Tomasz F. de Rosset, Michał F. Woźniak, i Ewelina Bednarz Dojczmanowa, 65–90. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020.
- Rosset, Tomasz F. de. *Kolekcja Andrzeja Mniszcha – od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2003.
- Ważbiński, Zygmunt. *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1975.
- Winiewicz-Wolska, Joanna. *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*. T. 1–2. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2010.
- Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące*. Wyd. Wilhelm Bruchalski. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1928.