

MATERIAŁY

MUZEUM WNETRZ ZABYTKOWYCH
W PSZCZYŃCE

VI

PSZCZYŃNA 1990

MATERIAŁY

MUZEUM

WNĘTRZ ZABYTKOWYCH

W PSZCZYNIE

VI



Redaktor naukowy *Janusz Ziemiński*
Projekt okładki *Jan Kruczek*
Tłumaczenia niemieckie *Birgitt Byrdy*

Fotografie do rycin wykonano w Pracowniach Fotograficznych następujących muzeów: *Muzeum w Cieszynie* (50-55), *Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym* (35), *Muzeum Narodowego w Krakowie* (29, 31-34, 36-49), *Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie* (56), *Muzeum w Pszczynie* (okładka, 1, 21-23, 57-88, 91-93), *Zamku Królewskiego w Warszawie* (2-20) oraz *Muzeum w Wörlitz* (24-28, 89-90)

Na okładce salon ks. Marii von Pless (późniejszy salon czerwony) według XIX-wiecznej fotografii z niezachowanej akwareli sygnowanej *W. Geisler 1883*. Zbiory Muzeum w Pszczynie nr inw. MP/Psz/757c



IV
7521/1/1/23a

ISSN 0209-3162

Koszty papieru i druku tomu VI *Materialów...*
sponsorowane są przez INTERPEGRO „Beskid” w Pszczynie

DZIAŁALNOŚĆ MUZEUM W PSZCZYNIE W LATACH 1980 — 1990

Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami dnia 4 listopada 1988 roku odbyło się IV Seminarium Pszczyńskie, na którym tematem wygłoszonych referatów i dyskusji były nowożytne początki muzealnictwa i kolekcjonerstwa, tradycyjnie określane jako *Wunderkammer*, *Kunstkammer*, a obecnie jako gabinety osobliwości czy sztuki. Szczególne zainteresowanie, na wielu płaszczyznach analiz, budziło powiązanie dzieła sztuki z rezydencją, co znalazło swój wyraz zwłaszcza w gorącej dyskusji, którą wywołały wygłoszone referaty. Wszystkie referaty znalazły swe miejsce w VI tomie *Materialów...* Niewygłoszony referat mgra Ingo Pfeifera (pracownika Muzeum w Wörlitz), którego Autor nie mógł dojechać, został zamieszczony w odpowiednim chronologicznie miejscu. Artykuł mgra Janusza R. Spyry został specjalnie zamówiony celem zilustrowania odrębnej historycznie, ale mieszczącej się w temacie problematyki nowoczesnych kolekcji prywatnych, której kształt i obiekty mieściły się niejako na finiszu zainteresowań badawczych Seminarium.

Jak już wspominałem konstrukcja tomu jest tradycyjnie chronologiczna z, równie tradycyjnym przyjętym wcześniej, zakończeniem artykułami muzeologicznymi, które kolejno ilustrują trzy zasadnicze pola pracy Muzeum — prowadzonych badań naukowych, systematycznej publikacji zbiorów własnych i najświeższej działalności wystawienniczej.

Sądzę, że warto przez chwilę zatrzymać się nad krótkim opisem tak ważnej dla Muzeum w Pszczynie dekady lat osiemdziesiątych, która była okresem intensywnej, często nowatorskiej w polskim muzealnictwie, pracy, z pewnością w wielu aspektach nietypowej, ale za to realizowanej konsekwentnie, zgodnie z góry przyjętym planem¹⁾.

1) Janusz Ziemiński, *Przeszłość — przyszłość. Próba scharakteryzowania ekspozycji i działalności naukowej Muzeum w Pszczynie*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, Pszczyna 1982, t. I, s. 5-8. Z satysfakcją podkreślić można, że przedstawione tam perspektywiczne plany pracy naukowej, wydawniczej i zamierzeń ekspozycyjnych zostały konsekwentnie i wszechstronnie rozwinięty.



1. Uczestnicy IV Seminarium. Od lewej m. in.: prof. dr hab. Z. Żygulski jun., dr J. Baranowski, prof. dr hab. T.S. Jaroszewski, tyłem siedzi doc. dr hab. A. Rottermund

Tom I *Materialów...* ukazał się drukiem w grudniu 1982 roku, następne w jedno-lub dwurocznych odstępach czasu²⁾. Pierwsze dwa tomy poświęcone były prawie wyłącznie zagadnieniom związanym z historią i zbiorami zamku pszczyńskiego, w następnych publikowane były, prócz tematyki pszczyńskiej, referaty kolejnych pszczyńskich seminariów „rezydencjonalnych”, których konsekwentnie określony, i nade wszystko realizowany, charakter dał chyba interesujące wyniki w postaci jednorodnych stylistycznie i metodologicznie artykułów, poruszających pioniersko wiele zagadnień dotąd nie znanych fachowej literaturze polskiej, jak również publikacji nieznanych źródeł, które winny rozszerzyć pole dalszych badań. Muzeum zawdzięcza to współpracy z czołowymi ośrodkami polskiej historii sztuki w Warszawie, Poznaniu i Krakowie.

Zapowiedziana także w moim artykule seria monografii rozwinęła się znakomicie. Ukazała się nie tylko zapowiedziana praca dra Jana Kruczka³⁾, ale także prawdziwy bestseller jakim było *Życie dworskie w Pszczynie w latach*

2) Tom II, Pszczyna 1983; tom III, Pszczyna 1984; tom IV, Pszczyna 1987; tom V, Pszczyna 1988.

3) Produkcja broni i oporządzenia jeździeckiego na Ziemi Pszczyńskiej od XVII do połowy XIX w., Pszczyna 1983, ss. 156, rycin 47.

1765 – 1846 autorstwa Jana Kruczka i Teresy Włodarskiej⁴⁾. Z serii tej ukaże się także następna dysertacja doktorska, tym razem Jerzego Polaka, pt. *Działalność książy pszczyńskich na Górnym Śląsku w latach 1922 – 1945*. Myślę także, że wydarzeniem naukowym będzie książka dra Kruczka o cieszyńskim ośrodku rusznikarskim, oparta po raz pierwszy na kompletnej kwerendzie archiwalnej i muzealnej.

Osobną serię stanowią zapowiadane katalogi poszczególnych kolekcji Muzeum i wystaw. Ukazało się ich dotąd siedem, z których jeden z pełną na ów rok 1986 bibliografią prac wydanych przez Muzeum⁵⁾. W tym miejscu wspomnę specjalnie o czterech podstawowych katalogach zbiorów — Jana Kruczka *Broń palna myśliwska*⁶⁾, Jana Kruczka i Janusza Ziemińskiego *Porcelana figuralna*⁷⁾, Jerzego Polaka *Starodruki*⁸⁾ i Lidii Kruczek *Miniatury, płaskorzeźby i sylwetki portretowe XVI-XX wieku*⁹⁾. W przygotowaniu autorskim znajduje się, po rozpisaniu dużej kwerendy, Jana Kruczka nowatorski *Katalog kusz ze zbiorów Muzeum w Pszczynie w porównaniu ze zbiorami muzeów polskich*.

Za lakonicznie omówioną działalnością wydawniczą Muzeum nadążają kreacje wystawiennicze. Serię interesujących i ważnych wystaw czasowych zapoczątkowała, otwarta w dniu i godzinie wybuchu, wystawa poświęcona 150 rocznicy Powstania Listopadowego przygotowana przez mgr Marię Ziemińską ze zbiorów muzeów polskich¹⁰⁾. Do następnych znaczących wystaw zaliczyć

4) Pszczyna 1984, ss. 164, rycin 32 oraz XII kolorowych tablic, wstęp prof. dra hab. Zdzisława Żygulskiego jun. W konkursie Ministerstwa Kultury i Sztuki pn. *Najciekawsze Wydarzenia Muzealne Roku 1984* jurie przyznało nagrodę II stopnia dla Autorów (Jan Kruczek, Teresa Włodarska) oraz dla redaktora Janusza Ziemińskiego (za działalność wydawniczą).

5) Katalog wystawy: Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie. 1946 — 1986, Pszczyna 1986, red. i przedmowa Janusz Ziemiński, tekst Jan Kruczek, poz. kat. 82 (wszystkie z ilustracjami), ss. 32. Tamże aktualna bibliografia Muzeum oraz lista pracowników zatrudnionych w roku jubileuszowym.

6) Pszczyna 1983, poz. kat. 84 (wszystkie z ilustracjami), ss. 112. Zakończenie katalogu stanowią opisane ryciny w rozdziale pt.: „Sygnatury rusznikarzy, wytwórni i inne oznaczenia” (70 poz.). Chciałbym tu zwrócić uwagę, że dr Jan Kruczek jest nie tylko autorem katalogu, ale także projektu graficznego tego i wszystkich wydawnictw Muzeum. Recenzja w: *Strelecka Revue*, 1983., z. 6: Katalog zbrania z polskiego muzea.

7) Pszczyna 1985, poz. kat. 65 (wszystkie z ilustracjami). W wypadku gdy na publikowanym obiekcie znajdują się jakiegokolwiek znaki przerysowane zostały przy opisie, ss. 142.

8) Pszczyna 1984, poz. kat. 230, rycin 12, ss. 100, obszerny wstęp z charakterystyką zbioru, trzy indeksy.

9) Pszczyna 1987, poz. kat. 332 (wszystkie z ilustracjami oraz makrofotografiami sygnatur artystów), ss. 400. Por. przypis 13.

10) W szczególnie uroczystym otwarciu wystawy *Powstanie listopadowe i pamiątki historyczne* udział wzięli aktorzy Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach prezentując patriotyczny program poezji. Omówienie wystawy: Maria Ziemińska, W 150 rocznicę Powstania Listopadowego. Wystawa z Muzeum pszczyńskiego, w: *Poglądy*, nr 1/437, styczeń 1981 r., s. 8. Wystawie towarzyszyło prekursorskie na owe czasy wydawnictwo: Wanda Bigoszevska, Polska biżuteria patriotyczna XVIII i XIX wieku, Pszczyna 1980, red. J. Ziemiński. Broszúrka ta była pierwszą, która kompleksowa poruszyła i opisała zakazany wówczas temat.

należy pokaz nabytków Muzeum przygotowany z okazji XL rocznicy utworzenia Muzeum i otwarty przy skromnym udziale władz oficjalnych 9 maja 1986 roku¹¹⁾. Następna wystawa czasowa pt. *Kostbarkeiten aus Schloss Pszczyna* otwarta została w maju 1987 roku w neogotyckim wnętrzu galerii Graues Haus w Wörlitz, w ramach wieloletniej interesującej współpracy ze Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz — Oranienbaum — Luisium w Niemczech. Wystawa ta, w mej koncepcji, miała być decydującym i ostatecznym studium przygotowawczym nad stopniowym powrotem do XIX-wiecznego wyposażenia zamku pszczyńskiego. Wyboru eksponatów, opracowania scenariusza, a przede wszystkim opracowania projektu plastycznego, z wielkim wyczuciem przedłożonej koncepcji, podjął się dr Jan Kruczek¹²⁾ — wystawa miała wielkie znaczenie dla dalszych naszych prac i, jak się wydaje, wywarła pewien wpływ na estetykę następnych wystaw organizowanych w tym wnętrzu przez niemieckich kolegów z Muzeum w Wörlitz.

Następna znacząca wystawa została zrealizowana na uprzejme zaproszenie profesora Aleksandra Gieysztora, dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie. W salach studyjnych Zamku, Muzeum pszczyńskie przygotowało mającą wielkie powodzenie wystawę pt. *Miniatury z Muzeum w Pszczynie*. Scenariusz wystawy opracowała mgr Lidia Kruczek, a komisarzami były mgr Maria Ziemińska (Muzeum w Pszczynie) i mgr Danuta Łuniewicz-Koperowa (Zamek Królewski), a oprawę plastyczną przygotował wybitny w swych artystycznych kreacjach wystawowych Krzysztof Burnatowicz¹³⁾. Wspomnieć tu należy o znaczącym udziale we wszystkich tych realizacjach Działu Konserwacji pod kierunkiem mgra Jana Gałaszka i współpracy wielu innych PT Kolegów, którzy zawsze z dużym poświęceniem przygotowywali obiekty na kolejne wystawy. Wystawa warszawska, której towarzyszył wspomniany już katalog, wzbudziła ogromne zainteresowanie widzów i środków masowego przekazu jako znaczące wydarzenie muzealne i jako trzeci co do wielkości pokaz miniatur w historii polskiego muzealnictwa (poprzednie w latach 1912 i 1938).

11) Wystawie towarzyszył katalog (por. przypis 5), scenariusz wystawy dr Jan Kruczek. W trakcie skromnej uroczystości prezes Towarzystwa Miłośników Ziemi Pszczyńskiej mgr Aleksander Spyra przekazał przyznany Muzeum przez Towarzystwo medal „Za zasługi dla miasta Pszczyny”.

12) Wystawie towarzyszył wydany w języku niemieckim katalog: *Kostbarkeiten aus Pszczyna, Pszczyna — Wörlitz 1987*, redakcja i wstęp Janusz Ziemiński, oraz H. Ross noty katalogowe Jan Kruczek, poz. kat. 137 (wszystkie z ilustracjami).

13) Wystawę otwarto 25 stycznia 1988 roku o godz. 11¹⁵ (wystawa czynna była do 10 kwietnia). W prasie całego niemal kraju ukazało się wiele informacji o wystawie, artykułów ilustrowanych reprodukcjami, przygotowano także szereg audycji radiowych i telewizyjnych (dokumentacja w Muzeum). W tym miejscu należy zanotować dwie recenzje wybitnych znawców przedmiotu: Andrzej Ryszkiewicz, *Z notatnika kolekcjonera*. Na wystawie miniatur, w: *Kolekcjoner Polski*, nr 4 (180), kwiecień 1988 r., s. 17-18 (wydawnictwo *Kuriera Polskiego*); Halina Kamińska — Krassowska, *Wystawa miniatur Muzeum w Pszczynie w Zamku Królewskim*, w: *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 3, Warszawa 1988, s. 253 — 261.

Kolejna wystawa została otwarta 8 października 1988 roku w salach II piętra zamku, a przygotowana została przez zespół pracowników Muzeum w Wörlitz przy współpracy ze strony pszczyńskiego Muzeum mgr Marii Ziemińskiej. Wystawie *Wörlitz pomiędzy antykiem a Anglią* towarzyszył wydany starannie katalog¹⁴⁾.

Jak już wspominałem w latach będących tematem niniejszego artykułu podjęte zostały zdecydowane przygotowania do zmiany charakteru ekspozycji stałej, a jako cel ostateczny ustaliłem przywrócenie wszystkim wnętrzem XIX-wiecznego charakteru, zgodnego z duchem architektury. Robimy to na dwóch drogach — systematycznych poprawek realizowanych przez Dział Wnętrz tuszujących zbyt jaskrawe pozostałości poglądów estetycznych sprzed 30 lat¹⁵⁾ oraz kreując, na podstawie wzorów ikonograficznych z epoki lub oryginalnych starych fotografii, poszczególne nowe ekspozycje wnętrz (o tym szerzej pisze Jan Kruczek w przedostatnim artykule niniejszego tomu).

Podstawą pracy Muzeum jest również jego rola edukacyjna — popularnie zwana oświatową. Tu stwierdzić należy, że ze względu na turystyczny charakter placówki, niewystarczające często środki finansowe i, co za tym idzie, brak wysokokwalifikowanych profesjonalnych fachowców i szeroko rozbudowanego Działu Naukowo-Oświatowego, nie udaje się opanować napływającego falowo w okresach maj-czerwiec i wrzesień-październik masowego ruchu wycieczek szkolnych, przeważnie zupełnie nieprzygotowanych do percepcji zbiorów muzealnych, traktujących zwiedzanie muzeum wrażeniowo i co za tym idzie bez, jak się wydaje, właściwych wyników edukacyjnych. Mimo wielu apeli, informacji umieszczanych w mass mediach, ten zły układ nie ulega zmianie i Muzeum często z powodów konserwatorskich musi ograniczać teren udostępnianej ekspozycji (wilgoć!) i tym samym zmniejszać należyty komfort kontaktu z dziełem sztuki, który praktycznie rzecz biorąc w tłoku jest niemożliwy. Przypomina to tłum Japończyków przed paryską Mona Lisą. Na zakończenie tej części sprawozdania należy powiedzieć, że frekwencja roczna w ostatnich latach ustabilizowała się oscylując wokół cyfry 155 tys. widzów rocznie.

Muzeum także intensywnie kontynuuje swoją działalność koncertową. Mimo kryzysu, ciężkich warunków posiadamy swoją ustabilizowaną i wierną publiczność, a w Sali Lustrzanej zamku stale goszczą wybitni soliści i zespoły kameralne z Polski i świata. Znakomicie rozwinął się zapoczątkowany w 1979 roku festiwal muzyki kameralnej okresu baroku pod nazwą *Wieczory u Tele-*

14) Katalog wystawy: *Wörlitz między antykiem a Anglią*, Pszczyna - Wörlitz 1988, ss. 44, poz. kat. 121, opracował zespół pracowników Muzeum w Wörlitz pod red. Erdmute Alex i Ingo Pfeifera (współpraca J. Ziemiński). Wstępy H. Ross i J. Ziemiński.

15) Artykuł Jerzego Polaka, *Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie w 40 - leciu PRL*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, Pszczyna 1984, t. III, s. 146 — 160; także artykuł Jana Kruczka, *Trofea myśliwskie na zamku pszczyńskim*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, Pszczyna 1988, t. V, s. 59—79.

man. W 1990 roku odbędą się już XII *Wieczory u Telemanna*. Rozpoczęto także organizować specjalne wieczory muzyczne w Muzeum, które łączą w sobie znaczące wydarzenia z życia Muzeum (otwarcie wystaw itp.) z udziałem wybitnych muzyków.

Muzeum stara się, aby wrażenia uzyskane w trakcie zwiedzania wnętrza można było utrwalić — dlatego też wydaliśmy ilustrowany popularny przewodnik po Muzeum (dwa wydania w ciągu trzech lat w nakładzie po 30 000 egz.!), obecnie wydaliśmy jego wersję niemieckojęzyczną¹⁶⁾, w stałej sprzedaży mamy również 6 zestawów po 6 przeźroczy z wnętrzami, karnety z reprodukcjami rysunków Heleny Goldy-Błahut, firmowe koperty, reklamowe torby itp. Dla widzów pragnących nabyć jakąś trwałą pamiątkę pobytu w Muzeum oferujemy kopię litografii ze zbiorów Muzeum *Pszczyny w 1864 roku*, której pierwszy nakład sztychowany przez graficzkę Małgorzatę Leszczewską-Włodarską w 1988 roku rozszedł się w ciągu 6 miesięcy i był sukcesem zarówno artystycznym jak i finansowym Muzeum. Obecnie rozprowadzamy już drugi nakład w ilości ograniczonej 400 egz., już w innym formacie. Dla powiększenia skromnej ikonografii zamku nawiązałem współpracę z jednym z najwybitniejszych polskich współczesnych fotografików — Wojciechem Prażmowskim, który w charakterystycznie refleksyjny sposób dla swej twórczości wykonał fotogramy na płótnie fotograficznym, w sepii jako collage autorskich fotografii z reprodukcjami z naszych zbiorów. Numerowanym fotogramom towarzyszy mego autorstwa katalog wydany w językach polskim, angielskim i niemieckim z omówieniem tych dwóch cykli po trzy fotogramy, które formą i tytułami nawiązują do historii zamku — tytuły to *Sierpniowe salwy* i *W stronę straconego czasu*.

Wszystkie te inicjatywy powiększają budżet Muzeum — wspomnieć tu należy, że nasza działalność gospodarcza wynikająca ze statutowych obowiązków propagowania zbiorów Muzeum, corocznie powiększa dotację budżetową od 10 do 20%! Dzięki takiej działalności i zrozumieniu dla potrzeb Muzeum, mogliśmy w 1988 roku podjąć od lat postulowany i oczekiwany remont elewacji zamku, który winien być zakończony w 1992 roku.

Tak się złożyło, że perspektywiczny plan pracy Muzeum, który zarysowałem w artykule pierwszego tomu *Materialów...*¹⁷⁾ nawiązywał do sentencji z puławskiego muzeum księżnej Izabelii Czartoryskiej. W tomie zamykającym

16) Jan Kruczek, Janusz Ziemiński, Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie. Przewodnik, Pszczyna 1987 (I wyd. nakład 30 000 egz) oraz Pszczyna 1989 (II wyd. także 30 000 egz. nakładu), ss. 48, 10 kolorowych ilustracji. W związku z dużym zapotrzebowaniem w 1990 ukazała się niemiecka wersja tego przewodnika pt.: Schloss-Museum in Pszczyna. Führer. Przewodnik ten, którego atrakcyjną oprawę plastyczną zaprojektował Jan Kruczek, ozdobiony jest reprodukcjami rysunków Heleny Goldy-Błahut. Przygotowana zostanie wersja angielska

17) Spośród innych, pomniejszych wydawnictw, wypada także wymienić bibliofilsko opracowane wydanie: Georg Philipp Telemann, Autobiografia. 1740, Pszczyna 1983, ss. 20, w tłumaczeniu

minioną dekadę znalazł swe miejsce znaczący artykuł profesora Zdzisława Żygulskiego jun. właśnie na ten temat, ujmujący całe zagadnienie w sposób nowatorski, a równocześnie moje rozliczenie z wykonanych prac przekracza swym zakresem i znaczeniem także ówczesne założenia. Nie mogło być chyba bardziej wyrazistego podsumowania tych odchodzących w cień przeszłości, w muzealną smugę cienia, lat...

Jerzego Prokopiuka poprzedzona esejem „Muzyka jako źródło poznania” Bohdana Pocięja. Red. i wstęp J. Ziemiński, projekt graficzny na podstawie oryginału z XVIII w. opracował J. Kruczek (całość wydana na papierze *chamois*, oprawa papier czerpany).

Na zakończenie warto chyba wspomnieć, że dr Januszowi Ziemińskiemu Minister Kultury i Sztuki przyznał nagrodę I stopnia w dziedzinie muzealnictwa za „działalność naukowo-popularyzacyjną i wkład w rozwój Muzeum w Pszczynie”, a w grudniu 1989 roku Wojewódzki Zarząd Stowarzyszenia PAX w Katowicach przyznał cenioną na Śląsku Nagrodę im. Juliusza Ligonia „Zespołowi Naukowemu Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie za rozległy dorobek naukowy w dziedzinie muzealnictwa i działalność wydawniczą w składzie dr Janusz Ziemiński, dr Jan Kruczek, dr Jerzy Polak, mgr Lidia Kruczek, mgr Maria Ziemińska”.

OBRAZ I RAMA WE WNĘTRZACH EUROPEJSKICH REZYDENCJI NOWOŻYTNYCH.

Przenoszący się z zamku do zamku dwór średniowiecznego monarchy czy księcia przewoził setki sprzętów, w tym meble, tkaniny i ozdobne naczynia. Przeznaczone były one do urządzenia i dekoracji przejściowej siedziby. Jeśli wśród sprzętów tych znajdowały się obrazy były to przeważnie niewielkich rozmiarów ołtarzyki służące celom dewocyjnym, wizerunki osób najbliższych oraz domniemanych lub prawdziwych antenatów. Zawieszano je lub też ustawiano dosyć przypadkowo¹⁾. Ponieważ obraz miał w tym czasie znaczną wartość materialną, starano się zapewnić mu jak najbardziej efektywną ochronę przed zniszczeniem, co w sytuacji ciągłego przemieszczania, pakowania, rozkładania i zawieszania stawało się sprawą ważną. Rama służyła więc przede wszystkim do ochrony krawędzi obrazów. W średniowieczu związana była z obrazem na stałe, wspólnie z nim komponowana i wykonana przeważnie przez tego samego artystę co malował obraz lub też przez jego warsztat²⁾.

W połowie XV wieku malarze zaczęli „wciągać” ramę w iluzję samego obrazu, tworząc na jej listwach kontynuację tego co działo się w obrazie. Znosili w ten sposób tradycyjną funkcję ramy jako ochrony. Włączanie ramy w obraz rzeczywistości przedstawionej na płaszczyźnie obrazu było znaczącym lecz krótkotrwałym epizodem w dziejach zmagani między obrazem i ramą. Wraz z wzrostem pozycji artysty w okresie późnego średniowiecza i wczesnego renesansu, kiedy samo dzieło malarskie stawało się świadectwem i odbiciem talentu i mocy twórczej artysty, zainteresowanie ramą zmniejszało się i coraz częściej traktowana była ona jedynie jako dekoracja. Pamiętać też należy, że sama wartość materialna dzieła malarskiego była teraz mniejsza niż w śred-

-
- 1) Obrazy większych rozmiarów wieszano nieraz w specjalnych dla nich wykonanych niszach i wnękach por. np. obraz Sassetty, „Cud świętego Sakramentu”, Bowes Museum, Bernard Castle.
 - 2) Zwracam tutaj uwagę na użytkową funkcję ramy we wnętrzu świeckim w okresie średniowiecza, pamiętać jednak należy o ornamentacyjnym i dekoracyjnym aspekcie ramy „związanej” z obrazem, szczególnie w sytuacji kiedy obraz związany zostanie z ogroym meblem kościelnym zwanym ołtarzem, który jest niczym innym jak monumentalną ramą naśladowującą formy architektury sakralnej.

niowieczu: deskę zastąpiło płótno, pigmenty mineralne (bardzo drogie) zastąpione zostały przez pigmenty roślinne, a zwykła farba zastąpiła szczerolote tła. Rama miała teraz mniejsze znaczenie jako fizyczna ochrona drogiego obiektu, starając się bardziej podnieść splendor indywidualnego dzieła sztuki³⁾.

Kiedy taki niezwykle obraz — skarb stawał się przedmiotem kolekcjonerstwa znajdował swe miejsce wśród najrozmaitszych obiektów przechowywanych w najintymniejszym pomieszczeniu mieszkalnej części rezydencji władcy — w gabinecie, zwanym we Włoszech „studiolem”.

By zrozumieć rolę jaką odgrywał i funkcję jaką spełniał obraz we wnętrzu nowożytniej rezydencji (pałacu, zamku, dworu) obserwować go należy w procesie zmian układu przestrzennego rezydencji nowożytnej, jak również, a może przede wszystkim uznać akt tworzenia kolekcji i samą kolekcję jako należące do manifestacji władzy zwierzchniej, a więc do sfery struktur i działań symboliki społecznej.

Francis Bacon w wydany w 1594 roku „Gesta Grayorum” wymieniał najistotniejsze jego zdaniem elementy składające się na „aparat” naukowy niezbędny dla wykształconego gentelmena: „Po pierwsze, ważne dla poszerzenia wiedzy może być skompletowanie najznakomitszej i obejmującej szeroki zakres wiedzy, biblioteki, a więc czynność którą każdy inteligentny człowiek zawsze uprawiał. Następnie założenie i pielęgnowanie przestronnego, cudownego ogrodu, w którym każdy sadi rośliny pochodzące spod rozmaitych szerokości geograficznych i z rozmaitych rodzajów gleb, niezależnie też od tego, czy były hodowane czy też rosły dziko; w otoczeniu tego ogrodu powinny stać budynki w których umieszczone winny być wszystkie gatunki zwierząt oraz klatki w których umieszczone winny być wszystkie gatunki ptactwa; z dwoma przyległymi jeziorami — jednym ze świeżą wodą, w drugim wodą słoną — a to po to by móc hodować różne gatunki ryb. W ten oto bowiem sposób będziemy mieli na małym stworzonym przez siebie obszarze model całej natury. Trzecią rzeczą będzie założyć ładny, obszerny gabinet, w którym znajdą się wszystkie rzeczy rzadkie wykonane przez człowieka w tworzywie, metodami właściwymi dla sztuk pięknych lub przy pomocy maszyn; każdą rzecz osobliwą stworzoną przez przypadek czy też mieszaninę rzeczy stworzonych w formie stałej lub też poruszające się wszystko też co natura stworzyła co chce przetrwać i może być przechowywane; to wszystko winno być sklasyfikowane i włączone do zbioru. Po czwarte winno być urządzone ustronne pomieszczenie, w którym znaleźć się winny młynki, „instrumenty, piece i naczynia, tak by

3) R.R. Brettell, *The Art of the Edge: The Art Museum and the Picture Frame*, w: *The Art of the Edge: European Frames 1300 – 1900*, Katalog wystawy w The Art Institute of Chicago, 1986, s. 11-12.

mogło ono być pałacem dla poszukiwań kamienia filozoficznego⁴⁾.

Oliver Impey i Artur MacGregor, słusznie zauważyli, że mimo upływu czterech stuleci, w kategoriach funkcji, natura gabinetu, jako załączku muzeum, nie zmieniła się wcale, i że obok bibliotek, botanicznych i zoologicznych ogrodów, laboratoriów badawczych, muzea wciąż funkcjonują jako instytucje, których celem jest zbieranie, przechowywanie i udostępnianie dzieł rąk człowieka i wytworów natury („*artificialia*” i „*naturalia*”). Tym bardziej dziwnym wydaje się nasz stosunek i nasza ocena tych wczesnych kolekcji. To bez wątplenia system wartości współczesnego człowieka, oceniającego przeszłość w kategoriach postępu i pozornego porządku osiąganego poprzez wąską specjalizację, każe oceniać owe gabinety, przepelnione różnaitością przedmiotów, jako miejsca dziwne i ekscentryczne. Takiej ocenie przychodziły z pomocą XVI-sto i XVII-sto wieczne określenia tych miejsc np. „*cabinet of curiosities*”, „*closet of rarities*” czy „*Wunderkammer*”, a zabiegów kolekcjonerskich jako zdobywania rzeczy osobliwych. W rzeczywistości wspomniane i krytykowane cechy różnorodności i wielorakości, które w oczach ludzi XX wieku osłabiają powagę tych kolekcji, były podstawowymi elementami programu, którego celem było przedstawienie uniwersalności świata⁵⁾. Cytowany wyżej Francis Bacon znakomicie charakteryzuje naturę szesnastowiecznej kolekcji, która w królewskich i książęcych rezydencjach wyszła już w drugiej połowie XVI wieku z niewielkich gabinetów i ze *studiolo*, stając się wielopokojowymi obszarami, zwanymi „*Kunstkammerami*” (ryc. 2).

Wraz ze swym niezwykłym urządzeniem i encyklopedycznym układem, owe *Kunstkammery* ustanawiały obszar współzawodnictwa między sztuką i naturą⁶⁾. *Studiolo*, takie jak Franciszka I Medici, czy *Kunstkammery* europejskich monarchów takich jak cesarza Ferdynanda I (1503-64) założyciela wiedeńskiej *Kunstkammery* w 1553, elektora Augusta (panował od 1553) w Dreźnie, księcia Albrechta V i jego żony Anny w Monachium w 1565, praska *Kunstkammera* Rudolfa II założona w końcu XVI wieku, i z tego mniej więcej czasu *Kunstkammery* arcyksięcia Ferdynanda II w Ambras, heskich landgrafów w Kassel, brandenburskiego elektora Joachima Friedricha w Berlinie, Fryderyka III w Kopenhadze czy też książąt włoskich i monarchów hiszpańskich, mogą odtąd być widziane jako próby doboru i zgromadzenia całej otaczającej człowieka rzeczywistości w miniaturze, po to by głosić swe roszczenia do panowania nad całym naturalnym oraz stworzonym przez człowieka światem.

4) F. Bacon, *Gesta Grayorum*, 1594 cyt. wg. O. Impey, A. MacGregor, Introduction, w: *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985, s. 1. Tłumaczenia wszystkich cytatów zawartych w tym artykule dokonał autor.

5) Impey, MacGregor, jw.

6) Podstawową pozycją dotyczącą dziejów europejskich *Kunstkammer* jest cytowana wyżej książka pod red. O. Impeya i A. MacGregora, *The Origins of Museums...*, jw.



2. Muzeum w Naepolu. Rycina F. Imperato z: *Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato Napolitano Libri XXVIII ...*, Napoli 1599

W drezdeńskiej Kunstkammerze na 10 000 przedmiotów aż 7353 liczył zbiór rozmaitych narzędzi⁷⁾, przy pomocy których człowiek „opanowywał” świat i w używaniu których dochodził do niezwyklej wirtuozerii. Najistotniejszą cechą Kunstkammery był jednak ów związek między „ars” i „natura” przejawiający się w gromadzeniu obok siebie „*insolitum, bellum, mirabile, rarum*” jak określono zawartość monachijskiej Kunstkammery Albrechta V w mowie pogrzebowej po jego śmierci⁸⁾.

Wszystkie te „*naturalia*” i „*artefacta*”, instrumenty naukowe i osobliwości łączono w jednym miejscu by stworzyć symboliczne zwierciadło całego świata przy pomocy rozmaitych wytworów tego świata. Tak było w końcu wieku XVI i pierwszych dekadach wieku XVII (choć zaznaczyć należy, że typ uniwersalnej Kunstkammery przetrwał nienaruszony w swej filozoficznej koncepcji aż do

7) J. Menzhausen, Elector Augustus's *Kunstkammer*: An Analysis of the Inventory of 1587, w: *The Origins Museums...*, jw., s. 72.

8) J. L. Boscius, Oratio secunda de Serenissimo Principe Alberto V..., w: *Orationes funebres in exequiis... Alberto... celebratis*, Ingolstadt 1580, s. 29.

wieku XVIII np. *Kunstkammera* Piotra I w Petersburgu), później następowało stopniowe odchodzenie od tego typu koncepcji, czego m. in. świadectwem może być siedmiogatunkowy podział muzeów Caspara F. Neickela z 1727 roku. Autor traktatu o muzealnictwie widział obok *Kunstkammer*y, *Schatzkammer*ę, *Galerię*, *Antiquitätenkammer*, *Raritätenkammer* (czyli *Wunderkammer*), *Studio-Muzeum* i *Naturalienkabinett*⁹⁾. W podziale Neickela dostrzegamy podsumowanie trwających dwa stulecia przemian w koncepcji gromadzenia i kolekcjonowanie „naturaliów” i „artefaktów”. Był to proces odchodzenia i stopniowego zagubienia istoty wiążącej najrozmaitszego gatunku i pochodzenia przedmioty zbieractwa. W tym procesie polegającym głównie na wyspecjalizowaniu poszczególnych rodzajów zbiorów w samodzielne kolekcje, obserwować możemy funkcję i rolę, a następnie miejsce samodzielnego, niezależnego obrazu w zmieniających swoje oblicza kolekcjach na przestrzeni ostatnich czterech stuleci.

Wykorzystując inwentarze europejskich *Kunstkammer* i ich skromną ikonografię próbować możemy śledzić miejsce obrazów w *Kunstkammer*ach. W *Kunstkammer*ze drezdeńskiej np. było ok. 90 obrazów, m.in. seria akwarel Hansa Bola. Dawid Uslaub *Kunstkammerer* dodawał w opisie tych pozycji inwentarzowych, że wykonane były na polecenie elektora Augusta i odznaczały się niezwykle realizmem krajobrazów przedstawionych w tłach. Poza tym znajdowały się tam portrety książęce, obrazy szczególnie groźnych i ogromnych zwierząt zabitych w czasie polowań dworskich oraz przedstawienia słynnych fortec i oblężeń. Tych 90 obrazów i 40 rzeźb rozmieszczone było we wszystkich pięciu pomieszczeniach *Kunstkammer*y razem z innymi rodzajami



3. Muzeum w Mediolanie. Rycina z P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria Adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala*, Tortona 1666

9) C. F. Neickel (Jenckel), *Museographia oder Anleitung zum rechten Beriff und nutzlicher Anlegung der Museorum*, Leipzig und Breslau 1727.

eksponatów¹⁰⁾. Pewne wyobrażenie o sposobie ekspozycji dać mogą późniejsze przedstawienia *Kunstkammer* jak np. muzeum Manfredo Settala w Mediolanie z 1666 roku (ryc. 3), czy rycina tytułowej strony drugiego wydania Adama



4. Strona tytułowa drugiego wydania A. Oleariusa, *Gottorfische Kunstkammer. Worinnen Allerhand ungemeine Sachen ...*, Schleswig 1674

10) Menzhausen, jw., s. 70.



Kircherianum Divini naturae artium theatrum
 Per cui vix alibi rerum paucis datur.
 AMSTELÆDAMI.
 Ex officina Janssonii-Wartheimiana Anno MDCLXXVIII

5. Idealizowany widok muzeum zbudowanego przez P. Athanasiusa Kirchera w rzymskim Kolegium Jezuitów. Rycina ze strony tytułowej dzieła G. de Sepi, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celebrinum*, Amsterdam 1678

Oleariusa „Goorffische Kunstkammer” z 1674 (ryc. 4), czy rycina przedstawiająca muzeum w rzymskim kolegium jezuitów w Rzymie z 1678 roku (ryc. 5).

W *Kunstkammerze* w Ambras znajdowały się portrety kalek i osób zdeformowanych¹¹⁾. Z kolei w *Kunstkammerze* monachijskiej, zwracały uwagę całe serie kopii portretów przodków i rodzinnych portretów współczesnych¹²⁾. Podobnie było w *Kunstkammerach* w Kassel¹³⁾, czy w Berlinie¹⁴⁾. Sądzić jednak należy, choćby z późnego inwentarza zawartości *Kunstkammery* Rudolfa II w Pradze, czym bliżej końca XVI, tym obficie wypełniały się monarsze i książęce *Kunstkammery* obrazami zbieranymi nie tylko ze względów dokumentacyjnych (portrety rodzinne, wybitne okazy-trofea myśliwskie, dziwolągi natury) czy wirtuozerii technicznej, ale także ze względu na swe walory dekoracyjne, rzadziej estetyczne.

Proces wyłaniania się gabinetu jako samodzielnego wnętrza przeznaczonego na pomieszczenie obrazów, obserwować możemy na podstawie obrazów malowanych w ciągu 1 połowy XVII wieku. Na obrazach Fransa Franckena II z 1612 roku i z początku lat 20-tych XVII wieku (ryc. 6) „naturalia” występują w ścisłym jeszcze związku z dziełami sztuki, w obrazach Hansa Jordaensa III (ryc. 7) i Cornelisa de Baellieura z lat 30-tych XVII wieku, kolekcje naturalitów znajdują się jeszcze w pomieszczeniu galerii obrazów, chociaż na oddzielnych stołach. W niektórych obrazach z tego czasu naturalia znikają całkowicie jak np. na obrazie Willema van Baechta z 1630 roku, oraz na obrazach Dawida Tenniersa młod. z lat 50-tych tego stulecia¹⁵⁾ (ryc. 8).

Pierwszy poważny przełom zarówno w sposobie eksponowania obrazów, jak i w sposobie zawieszania i obramienia nastąpił w pierwszych dekadach XVII wieku. W przestrzeni pałacu dwa rodzaje pomieszczeń zaadaptowane zostają do celów eksponowania dzieł sztuki, przeważnie obrazów i rzeźby. Jednym będzie pomieszczenie zwane gabinetem, drugim korytarze i szerokie

11) E. Scheicher, The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution, w: *The Origins of Museums...*, jw. s. 34.

12) L. Seelig, The Munich *Kunstkammer*, 1565 — 1807, w: *The Origins of Museums...*, jw., s. 76-89.

13) A. Dreier, The *Kunstkammer* of the Hessian Landgraves in Kassel w: *The Origins of Museums ...*, jw., s. 102-109.

14) Ch. Thenerhauff, The Brandenburg *Kunstkammer* in Berlin, w: *The Origins of Museums...*, jw., s. 110-114.

15) Material ikonograficzny, na którym autor przeprowadzał swoje analizy zawarty jest głównie w: S. Speth — Holterkoff, Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siecle, Bruxelles 1957; T. Clifford, The Historical Approach to the Display of Paintings, w: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, nr 1 (1982), s. 93-106; U.A. Harting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II 1581-1642, Hildesheim 1983, w: *Studien zur Kunstgeschichte*, Band 21; M.K. Talley jr., The 1985 Rehang of the Old Masters at the Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, w: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, nr 3 (1987), s. 229 — 252.



6. Frans Francken II, *Zbiór dzieł sztuki i „naturaliów”*, po 1641 r., Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

przejścia zwane galeriami. Jak wiadomo gabinety pierwotnie używane były do przechowywania kolekcji różnych obiektów („naturaliów”) wytworów rąk ludzkich i książek. Były załączkami *Kunstkammery*, która zyskała w drugiej połowie wieku XVI swój samodzielny, przestrzennie żywot. W niewielkim pomieszczeniu, w ramach apartamentu mieszkalnego władcy, „pozostały” natomiast obrazy, tworząc znany szeroko z ikonografii XVII-sto wiecznej gabinet kolekcjonera obrazów.

Galerie z kolei (nie mylić jednak określenia „galerii” jako zbioru obrazów, od „galerii” jako przestrzeni w budynku pałacowym) zanim stały się miejscem eksponowania obrazów i innych dzieł sztuki służyły w europejskich pałacach i zamkach jako przestrzeń łącząca różne ich części, a więc jako korytarze czy przejścia. Zasadniczo pierwszą galerią wzniesioną specjalnie by pomieścić kolekcję antycznych posągów była Galeria Degli Antichi w Sabionetcie (1583).



7. Hans Jordaens i Cornelis de Baellieur, *Wnętrze galerii*, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

Częściej wykorzystywano przejścia korytarzowe na pomieszczenie serii portretów rodzinnych jak np. w galerii w zamku Bussy-Rabutin czy zamku Beauregard¹⁶). Wczesnym przykładem galerii urządzonej jako miejsce dla ekspozycji dzieł sztuki (szczególnie obrazów) są galerie Arundel House w Londynie wybudowane ok. 1618 roku by pomieścić kolekcję malarstwa i rzeźby, którą stworzył Tomas Howard 2nd Earl of Arundel i Surrey¹⁷). Częściej jednak długie i obszerne pomieszczenie łączące reprezentacyjne części pałacu lub zamku, otrzymywało samodzielną, niezwykle, bogatą i wyszukaną dekorację architektoniczną, malarską i rzeźbiarską stając się prestiżowym pomieszczeniem w monarszej, książęcej czy magnackiej rezydencji. W urządzeniu tych wnętrz obowiązywała ścisła symetria, gdzie malarstwo i rzeźbę wiązano kompozycyjnie z dekoracją architektoniczną oraz dziełami sztuki zdobniczej (konsole, świeczniki, gerydony itp.). W intencji architekta (dekoratora wnętrz)

16) Ch. Lorgues — Lapouge, R. de Rabutin, Banished to Bussy, *FMR (Franco Maria Ricci)*, nr 34, September/October 1988, s. 89—110; W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.

17) *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Katalog wystawy w National Gallery of Art, Washington, 1985-1986, poz. 49 i 50.



8. David Teniers mł., *Galeria Arcyksięcia*, Monachium, Państwowe Muzeum Bawarskie

wszystkie elementy miały się harmonijnie uzupełniać i tworzyć wyrafinowany estetyczny efekt przepychu w pomieszczeniu, przez które prowadziła droga przed oblicze władcy (ryc. 9 i 10). Galerie w rzymskich pałacach: Colonna, Farnese, Rucellai-Ruspoli, czy Galleria delle Carte Geografiche w Watykanie; mantuańskie — Galleria dei Mesi i Galleria della Mostra, galeria Franciszka I w Fontainebleau, czy lustrzana w Wersalu są wyrazem najwyższego splendoru osiągniętego w XVI i XVII stuleciu środkami sztuki.

Jednak posiadanie zbioru obrazów, a więc galerii jako kolekcji, stawało się również nieodzownym atrybutem pozycji społecznej, świadectwem bogactwa i smaku, zastrzeżonych dla najwyższych sfer społecznych.

Wnętrze wypełnione obrazami było jednym z najpopularniejszych tematów malarstwa XVII wieku, szczególnie holenderskiego i flamandzkiego. Przedstawiało ono w większości wnętrza „gabinetów kolekcjonerów” ich galerie obrazów (używam tu słowa „galeria” na określenie zbioru obrazów, a nie pomieszczenia paradnego w rezydencji). Umiejętność obramienia obrazów, spoczywała teraz coraz częściej w rękach ebenistów, snycerzy, a projektowanie ram w rękach architektów. Rama związała się bardziej z dekoracją wnętrza niż z obrazem, z którym niegdyś tak ściśle była związana. Nowi projektanci



9. Johann Heinrich Schönfeldt (?), *Wnętrze z muzykami przy stole*, ok. 1650 r., Drezno, Galeria Malarstwa



10. Rzym, Palazzo Colonna, Wielki Salon ukończony 1704 r.

i wykonawcy zainteresowani byli bardziej właściwym osadzeniem obrazu w kompozycji dekoracyjnej i architektonicznej wnętrza, oraz współgraniem kształtu i dekoracji ramy z wyposażeniem meblarskim wnętrza, niż uwypukleniem wartości artystycznej samego malarstwa, które oprawiali. Zdanie sobie sprawy z tego faktu, jest ważne dla zrozumienia zarówno zasad komponowania dekoracji wnętrza nowożytnego jak i historii nowożytnej ramy.

W gabinecie kolekcjonerów obowiązywała zasada, bardzo ścisłego pokrywania powierzchni ścian rzędami spiętrzonych jeden nad drugim obrazów. Bogactwem i obfitością starano się podkreślić nieograniczone możliwości zdobywania dzieł sztuki poprzez kolekcjonera. Obraz jest tu jedynym elementem „urządzającym” wnętrze, w odróżnieniu od opisanych wyżej pomieszczeń paradnych, gdzie był jednym z wielu elementów kompozycji wnętrza. Inaczej też niż w paradnych pomieszczeniach, gdzie rządziła rygorystyczna symetria,

w gabinecie nie liczy się ani symetria, ani wzajemne relacje kompozycyjne. W tej sytuacji rama sprowadzona zostaje do najprostszych profilowanych obramień, oddzielających jeden obraz od drugiego, jak to jest widoczne na przykład na obrazie Dawida Teniersa mł. „Galeria Arcyksięcia” (ryc. 8), a wcześniej na obrazach Hansa Jordaensa III i Cornelisa de Boellieura Hieronima Franckena II, Fransa Franckena II czy Jana Bruegla. Sposób zawieszania obrazów, powodujący całkowite pokrycie ścian bez brania pod uwagę wymiaru, kształtu i wzajemnych relacji między obrazami pozostaje obowiązującym, dla tego typu pomieszczeń, przez cały wiek XVII, a ryciny przedstawiające „Wystawę prac członków Królewskiej Akademii w Luwrze w 1699”¹⁸⁾ (ryc. 11), jak również niezwykle obraz przedstawiający kolekcję



11. Rycina przedstawiająca wystawę prac członków Royal Academy w Londynie w 1699 r.

obrazów w zamku w Pradze potwierdzają trwałość tej zasady (ryc. 12). Malowany w 1702 roku obraz przez Johanna Bretschneidera Peter Thornton zaopatrzył następującym komentarzem: „Wysokość drzwi sugeruje że pokój ten nie był znowu taki wielki, lecz rzędy obrazów wskazują, że był czymś więcej niż gabinetem przeznaczonym na obrazy”¹⁹⁾. Osobiście wydaje mi się, że niewiarygodnie wręcz zszytyzowana kompozycja całości ściany, jak i uzależnienie kompozycyjne par obrazów sobie odpowiadających, nadaje temu przedstawieniu charakter sztuczny, raczej idei galerii niż realnie skomponowanej całości. Świadczy jednak o wciąż aktualnym sposobie zawieszania, obramienia obrazów i układu bez zwracania najmniejszej uwagi na chronologię, szkołę czytematykę obrazów.

18) M. Talley jr., jw., s. 233.

19) P. Thornton, *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620—1920*, London 1984, s. 79, il. 96.



12. Johann Betschneider, *Kolekcja obrazów w zamku w Pradze, 1702 r.*, Praga, Galeria Narodowa

Inne natomiast zasady obowiązywały w zakresie zawieszania i obramienia obrazów w pomieszczeniach nie będących „paradnymi galeriami” ani tzw. „gabinetami kolekcjonerów”. Giulio Mancini kolekcjoner i krytyk, autor „Considerazioni sulla pittura” pisał między 1617 a 1621, że przy zawieszaniu obrazów należy uważać na warunki oświetleniowe, a przy dobieraniu obrazów powinno się brać pod uwagę temat obrazu w zależności od funkcji wnętrza, w którym obraz miał być zawieszony. I tak np. zdaniem Manciniego, erotyczne tematy mogły wisieć jedynie w prywatnych pokojach, zaś religijne w pokoju sypialnym ²⁰). Angielski pisarz, który zajmował się m.in. sposobem wieszania obrazów w rezydencji wielkopańskiej był Henry Wotton. Swoje „Elements of Architecture” wydane w 1624 roku rozpoczyna od ostrzeżenia aby „żaden pokój nie był urządzony zbyt dużą liczbą obrazów bo mogłoby to stwarzać wrażenie nadmiaru dekoracji, chyba że byłyby to galerie czy pewne szczególne repositoria dla rarytasów sztuki”. Wotton podaje szczegółowe wskazówki odnośnie oświetlenia obrazów i przestrzega przed krzyżującym się światłem, które występuje w pomieszczeniach z oknami po obu stronach. Niezwykle interesujące są rady Wottona odnoszące się do sposobów zawieszania obrazów, radził np. by zwracać uwagę jak „malarz stał kiedy malował” (w stosunku do światła). Podobnie jak Mancini, sugeruje on by wieszać różne tematy w odrębnych pomieszczeniach, np. „radosne obrazy w ... Banqueting Rooms;

20) R. Engass, J. Brown, *Sources and Documents in the History of Art Series: Italy and Spain 1600 — 1750*, Englewood Cliffs 1970, s. 33—37.

smutniejsze historie w galeriach” (chodzi tu o rodzaj paradnego pomieszczenia)²¹⁾. William Sanderson, powtarzał w swym „Graphice” rady Wottona w rozdziale zatytułowanym „Umieszczanie obrazów we wnętrzach”. Rozszerzył jednak listę pomieszczeń w rezydencji, w których należałoby wieszać obrazy o konkretnej tematyce, podaje też po raz pierwszy radę by obrazy wiszące wysoko lub w najwyższym rzędzie odchyłać nieco górną krawędzią od ściany²²⁾. Późniejsza o 17 lat praca Williama Salmona, podsumowuje wcześniejsze prace i rozszerza dalej listę tematów stosowanych do poszczególnych rodzajów pomieszczeń: „Niechaj Hall będzie ozdobiony przedstawieniami Pasterzy, Chłopów, Dziewczyn dojących krowy, stadami owiec itp. ... Niech Klatka Schodowa będzie przybrana kilkoma przedstawieniami godnych podziwu pomników lub budynków, zarówno nowowubudowanymi jak i ruinami, tak by mogły być widoczne kiedy się idzie w górę. Niech krajobrazy, sceny myśliwskie, sceny połowu ryb, sceny z polowań na ptactwo dzikie, sceny historyczne i ze starożytności będą umieszczone w Great Chamber... We wnętrzu apartamentu czyli w Withdrawing Room (salonie) umieścić tematy podtrzymujące ducha, portrety sławnych postaci, najbliższych i specjalnych przyjaciół i znajomych... w Banqueting Rooms powiesić radosne i wesołe obrazy przedstawiające Bachusa, Centaury, satyrów, syreny itp., lecz powstrzymaj się od zawieszania tu scen obscenicznych. Historyczne sceny, smutne historie i najlepsze dzieła sztuki przeznaczyć należy dla Galerii; gdzie można spacerować i ćwiczyć swoje zmysły w oglądaniu, badaniu, zachwycając się (otrzymywaniu przyjemności), wydawaniu sądów i krytyce... w Sypialni zawiesić swoich najbliższych, portrety swoich żon i dzieci, ponieważ na to nadają się tylko najbardziej prywatne pokoje; żeby (jeżeli żona jest piękna) jacyś sprośni i lubieżni goście nie mogli zbyt długo temu wizerunkowi się przyglądać i komentować jej portret z uszczerbkiem dla jej osoby”²³⁾.

Pamiętać też należy, że bardzo mało osób w XVII w. zbierało obrazy by zaspokoić swoje estetyczne potrzeby. Były to poprostu cenne obiekty, które w sposób właściwy podkreślały pozycję społeczną właściciela i kupowane były głównie dla efektu jaki powodować miały w oczach odwiedzających rezydencję. Ludzie bardzo często satysfakcjonowali się kopią słynnego obrazu, a sprawą znacznie ważniejszą był zawsze temat niż jakość artystyczna. Stąd większość przedstawianych w obrazach malarzy flamandzkich czy holenderskich galerii, jest przedstawieniem galerii idealnej. Wiszą w nich obrazy, które kolekcjoner chciał mieć, a nie było go na nie stać. Stąd wielokrotnie pojawiają się te same, uchodzące za modne, obrazy. „Dzisiaj — pisze Peter Thorton — zaopatrzeni

21) H. Wotton, *The Elements of Architecture*, 1624 (Reprint Amsterdam 1970), s. 98-100.

22) W. Sanderson, *Graphice*, London 1658, s. 26—27.

23) W. Salomon, „Polygraphice, or the Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, etc.”, III rozdz. XV, London 1675.

w ogromny aparat naukowy na polu badań malarstwa, z fotografiami dającymi możliwość porównań, i wyraźną świadomością możliwości odrzucenia presji rynku sztuki na nasze opinie, trudno sobie wyobrazić jak XVII-wieczny właściciel pałacu, mieszkający z dala od ośrodków miejskich, mógł być całkowicie zadowolony z tego co dzisiaj uznane by było jako nie najwyższego lotu kolekcja”²⁴⁾.

Konsekwencją takiego stosunku była popularna w tym czasie praktyka, która mogłaby dzisiaj powodować silny wstrząs każdego historyka sztuki, przykrawania lub domalowywania do obrazów całych fragmentów po to by



13. Ściana galerii w Stallburgu w Hofburgu wiedeńskim wg inwentaryzacji Ferdinanda Astorffera z lat 1720—33, wg: *The Origins of Museums ...*, il. 17

obrazy dostosować do dekoracyjnego projektu wnętrza. W wiedeńskiej galerii Karola VI 40% obrazów zostało „sformatowanych” (ryc. 13). To samo stało się w kolekcji Wittelsbachów w zamku Schleisheim²⁵⁾. Podobnego zabiegu dokonano jeszcze w wieku XIX na warszawskich obrazach Bernarda Bellotta, kiedy domalowano do nich całe fragmenty w momencie dopasowywa-

24) P. Thornton, *Seventeenth—Century Interior Decoration in England, France and Holland*, Yale 1981, s. 254.

25) cyt. wg. Talley jr., jw., s. 234.

nia ich do gaczyńskiej galerii carów Rosji. Należy jednak wspomnieć, że nie każdy pochwalał te praktyki i już w 1715 roku elektor Franz Lothar von Schönborn pisał do swego siostrzeńca, cesarskiego wicekanclerza w Wiedniu: „Jeżeli chodzi o odcinanie czegoś od obiektu lub też dla jego ujednolicenia dodawanie czegoś do niego — nikt nie skłoni mnie do tego, ponieważ jest to bardzo szkodliwe zarówno dla obrazów jak i dla samych twórców tych obrazów²⁶⁾. Wróćmy jednak do naszych rozważań dotyczących rodzajów ram w zależności do jakiego pomieszczenia obramiany obraz był przeznaczony. Jak pamiętamy ramy do paradnej galerii podporządkowane były całkowicie dekoracyjno—architektonicznym wymogom całości, a ramy do gabinetów wypełnionych obrazami, sprowadzały się z kolei do dosyć prostych, profilowanych listew. Natomiast obrazy zawieszane w różnych pomieszczeniach pałacowych wymienianych przez Manciniego, Wottona, Sandersona i Salmona otrzymywały jeszcze inne rodzaje ram. Nie były one związane tak silnie z architektonicznym wystrojem wnętrza, jak w przypadku galerii paradnej, ani też nie ograniczały się do skromnej profilowanej listwy, jak w przypadku gabinetu. Były one niezwykle bogato rzeźbione i złożone, stanowiąc w wielu wypadkach wybitne osiągnięcia sztuki snycerskiej i pozłotniczej. Jeśli te pierwsze określić możemy mianem architektonicznych, a te drugie prostymi to te trzecie nazwać by należało ornamentalnymi. Hiszpański filozof Jose Ortega y Gasset w eseju „Medytacje o ramie” tak pisał o triumfie złożonej, bogatej ramy w dziejach sztuki: „Jeżeli chcemy oderwać się od codzienności, zwracamy wzrok w kierunku czegoś zupełnie pozbawionego podobieństw do rzeczy zwykłych (ponieważ rzeczy codzienne, do pewnego stopnia zawsze wywołują skojarzenie z problemami praktycznymi). A więc, każdy kształt, niezależnie jak stylizowany, pozostawia pewne echa rzeczywistego przedmiotu, który był punktem wyjścia do tej stylizacji. Najczystszy i najbardziej geometryczny ornament, krzywizna czy ślimacznica greckiej architektury, zachowuje niezniszczalne echo pewnych form natury, niczym starożytna muszla, wydobyta z morza przed tysiącem lat, wciąż szumi dźwiękami atlantyckich głębin. Tylko to co jest całkowicie bez kształtu jest wolne od aluzji do rzeczywistości. Swoją wyższość złożona rama zawdzięcza, być może, faktom, że metaliczna farba jest materiałem, który stwarza najwięcej refleksów. Refleks jest więc pewną tonacją koloru, światła, który nie ma formy ani zewnętrznej ani wewnętrznej, a który jest czystym, bezkształtnym kolorem. My nie wiążemy refleksów dawanych przez metaliczne czy polerowane przedmioty z tymi przedmiotami, jak czynimy to z kolorami powierzchni tych przedmiotów. Refleks nie odbija się w przedmiocie, ani też nie może odbijać w sobie przedmiotu. Zamiast tego, leży gdzieś między tymi rzeczami, widmo bez materii. Z tego powodu, że refleks nie ma ani swej formy ani w ogóle niczego — nie jesteśmy w stanie zatrzymać naszej

26) cyt. wg. Talley jr., jw., s. 234.

uwagi na nim, a raczej bardzo często jesteśmy nim oślepieni i oszołomieni. A więc złota rama, ze swoim promieniowaniem, wprowadza wstęgę najczystszego splendoru między malowanym i wyimaginowanym światem. Refleksy ramy działają jak ekscytujące małe sztyleciki, wycinające nieprzerwanie linie, które myśmy nieświadomie rozciągnęli między nierealnym malarstwem i otaczającą nas rzeczywistością”²⁷⁾.

W wypadku wyposażenia ramami wnętrz, w których artysta nie był zbyt silnie ograniczony potrzebą dostosowania się do dekoracji architektonicznej czy wyposażenia meblarskiego, mógł on w swojej inwencji wymyślania zestawów form ornamentalnych iść nieraz bardzo daleko, a chyba najwybitniejszymi przykładami takiego podejścia będą francuskie warsztaty snycerskie i pozłotnicze w 1 poł. XVIII wieku, tworzące złożone ramy o wykwintnych kapryśnych formach, jak np. niezwykle ramy do portretów Williana i Richarda Batemanów, wykonane w paryskich warsztatach w 1741—42 r.²⁸⁾ W miarę wchodzenia w wiek XVIII nowy, bardziej rozluźniony sposób zawieszania obrazów, stawał się obowiązującym dla gabinetów, a czym głębiej w wiek XVIII sposób ten był praktykowany też w pomieszczeniach o innych, nie galeryjnych funkcjach: sypialniach, garderobach, salonach, pokojach stołowych. W tym też czasie zaczynają pojawiać się krytyczne uwagi na temat zbyt zagęszczonego sposobu wieszania obrazów. Charles de Brosses tak skomentował swoją wizytę w jednym z pałaców rzymskich, który odwiedził w latach 1739—1740: „Cała dekoracja pokoju sprowadzała się do pokrycia wszystkich czterech ścian od sufitu do podłogi obrazami, z taką profuzją i z tak małymi przestrzeniami między nimi, że prawdę mówiąc, oczy są często zmęczone, ale i rozbawione zarazem. W dodatku wydatki na ramy są minimalne, większość nich jest stara, czarna i w złym stanie, z dosyć dużą liczbą obrazów bardzo średniego poziomu wśród kilku pięknych”²⁹⁾. Wcześniej Anne-Marie-Louise d’Orleans, tak opisywała galerię Mazarina: „Galeria była tak pełna jak stragan na targu, z tą jedynie różnicą, że nie była to taka zwykła tandeta”³⁰⁾. Były to jednak głosy odosobnione, ludzie bowiem przyzwyczajeni byli do tego typu zawieszania obrazów. Nawet kiedy obrazy wisiały pojedynczo w innych pomieszczeniach pałacowych (typu niegaleryjnego), jak np. na obrazie Thomasa Patcha, zawieszane były wysoko, a ich górne krawędzie dotykały gzymsu³¹⁾ (ryc. 14). Obrazy zbliżone do siebie tematyką, mogły stać się elementem

27) J. Ortega y Gasset, *Medación del Marco*, w: *Obras de Jose Ortega y Gasset*, 3 wyd., Madrid 1943, t. 1, s. 369—75.

28) P. Cannon — Brookes, Robert Tournières, Lord Bateman and Two Picture Frames, w: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, nr 2, 1985, s. 141-145.

29) cyt. wg. Talley jr., jw., s. 235.

30) cyt. wg. Talley jr., jw.

31) Por. obraz „Spotkanie angielskich «Dilettanti»”, 1765—68 w Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art, New Haven.



14. Thomas Patch, *Spotkanie angielskich „Dilettanti” we Florencji*, ok. 1765—68 r. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

wypełniającym pola boazerii. Jednym z ciekawszych przykładów takiego rozwiązania jest warszawska sala zw. Canaletta w Zamku Królewskim w Warszawie wypełniona obrazami z widokami Warszawy³²⁾.

Pełny elegancji typ zawieszania obrazów, rzędami, na ciemno czerwonych lub zielonych tłach, widzimy na obrazach Zoffanyego i podziwiać możemy do dzisiaj w nietkniętej czasem galerii w Corsham Court zbudowanej w 1760 roku przez Paula Methuena, gdzie pomieścił on kolekcję zebraną przez swego stryja Sir Paula Methuena. Jest to bez wątpienia jedno z najwspanialszych wnętrz przystosowanych do kontemplacji obrazów starych mistrzów³³⁾. Ten nowy typ zawieszania stał się modny w całej Europie o czym świadczą tego typu układy rejestrowane przez malarzy drugiej połowy XVIII wieku, a więc np. paryski salon Madame Geoffrin (ryc. 15), berlińska galeria Daniela Chodowieckiego,

32) Rozwiązanie zbliżone do warszawskiego proponowane było m. in. do cesarskiej galerii w Wiedniu por. G. Heinz, *Geistliches Blumenbild und Decoratives Stilleben in der Geschichte der Kaiserlichen Gemaldesammlungen*, w: *Jarhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 69, 1973, s. 7–36.

33) *The Treasure Houses of Britain...*, jw., s. 51–52.



15. Hubert Robert, *Salon Mme Geoffrin w Paryżu*, ok. 1770 r., Paryż Muzeum Luwru

galeria księcia Strogonowa w Petersburgu, czy warszawskie galerie Stanisława Augusta w Zamku i w Łazienkach z lat 90-tych XVIII stulecia.

W tym też czasie, czyli w pierwszej połowie XVIII wieku następuje, na dużo większą skalę niż przedtem, unifikacja ramy, w pomieszczeniu przeznaczonym na ekspozycję obrazów, dla oznaczenia przynależności do jednej kolekcji. Niezależnie więc od czasu powstania obrazu i niezależnie w jakiej ramie był zakupiony, otrzymuje on ramę o identycznej kompozycji jak pozostałe obrazy w kolekcji. Najbliżej nam znane przykłady takiego postępowania to drezdeńska galeria Augusta II i Augusta III, ramy do obrazów z kolekcji Stanisława Augusta, czy znanej nam z ryciny galerii w Düsseldorfie założonej w 1756 roku (ryc. 16). Ta ostatnia zawieszona przez miejscowego malarza Lamberta Krähe miała przełomowe znaczenie dla omawianej tu przez nas historii. Mimo, że zachowane zostały dekoracyjne schematy zawieszenia, podkreślone jednolitością ram, było to zawieszenie nie przypadkowe, jak dotychczas, lecz biorące pod uwagę kryteria historii sztuki³⁴⁾. Kolejna próba takiego podejścia przypadła na rok 1775 kiedy cesarz Józef II zarządził przeniesienie

34) cyt. wg. Talley jr., jw., s. 237.



16. Ściana galerii obrazów w Düsseldorfie, rycina wg projektu Chretien de Mechel, 1755 r.

cesarskiej kolekcji ze Stallburgu do Belwederu. Autorem ostatecznej koncepcji układu obrazów był Chrétien de Mechel, który zawiesił kolekcję systematycznie według szkół, artystów, biorąc pod uwagę chronologię powstania obrazów. Te które jeszcze przed pięćdziesięciu laty były powiększone by dopasować je do galerii w Stallburgu (lata 1720-28), teraz wróciły do swych dawnych wymiarów. Wykonane wtedy rzeźbione ramy zostały usunięte, a w ich miejsce zamówił de Mechel nowe, zunifikowane ramy. To ogromne przedsięwzięcie zakończył w 1781 roku, a we wstępie do katalogu uzasadnił i bronił swojej koncepcji zawieszenia obrazów: „zwiedzający galerię może się dosłownie jednym spojrzeniem nauczyć więcej niż kiedy te same obrazy wisiałyby bez uwzględnienia okresu w którym powstały... Musi stać się przedmiotem zainteresowania zarówno artystów jak i miłośników sztuki miejsce, w którym jasno zarysowano dzieje sztuki”³⁵⁾. Jednak tym co nowy układ najmocniej wydobywał, była funkcja dydaktyczna galerii. „Wielka publiczna kolekcja tego typu bardziej

35) jw.

przeznaczona jest do celów instruktażowych niż do samej przyjemności estetycznego delektowania się”³⁶⁾ — pisał de Mechel.

Nie wszyscy podzielali nowy, „chłodny” sposób pokazywania obrazów. Von Rittershausen w „Betrachtungen über die kaiserlich-königliche Bildergalerie zu Wien” pisał: „Ktoś kto ma ogromną ochotę napisać historię sztuki może odwiedzić Belweder, lecz człowiek wrażliwy niech trzyma się od tego miejsca z daleka”³⁷⁾. Von Rittershausen całkowicie poddawał w wątpliwość stawianie celu dydaktycznego galerii obrazów na planie pierwszym, według niego galerie obrazów istnieć winny wyłącznie po to by „rozwijać smak i rozbudzać szlachetne instynkty serca. I to jest powodem by galeria zakładana była biorąc pod uwagę walory estetyczne obrazów”³⁸⁾.

Sposoby zawieszania obrazów na zasadach wynikających z badań rodzącej się dopiero historii sztuki jako dyscypliny naukowej zyskiwały popularność w ostatnich latach XVIII wieku. Mansfield K. Talley Jr. zwraca jednak uwagę,



17. Johan Zoffany, *Trybuna w Uffiziach we Florencji, 1777/78 r.*, Londyn, Królewska kolekcja obrazów

36) jw.

37) jw.

38) jw.

że ta „naukowa” prezentacja nie przypominała niczym purystycznych układów do których przyzwyczaiły nas XX-to wieczne ekspozycje muzealne³⁹⁾. Panowała w nich bowiem swoboda w łączeniu malarstwa z rzeźbą i w dalszym ciągu dominowało wrażenie zatłoczenia. Ilustrację poglądów von Rittershausena o estetycznym wpływie sztuki na rozwój smaku wśród ludzi kulturalnych służyć może obraz Johana Zoffanyego przedstawiający Trybunę w Ufficiach gdzie zgromadzono włoskie malarstwo XVI wieku różnych szkół oraz rzeźbę antyczną, renesansową i późniejszą (ryc. 17). Dopiero w XIX wieku wraz z pojawieniem się nowego odbiorcy, klasy średniej i wraz z stale wzrastającą liczbą kolekcji publicznych, sposób pokazywania dzieł sztuki, w oparciu o naukowe ustalenia historii sztuki, stawał się coraz bardziej powszechny, szczególnie w Niemczech. Najbardziej godnym uwagi jest dokonane przez Gustawa Friedricha Waagena urządzenie według szkół i chronologicznie nowej galerii berlińskiej (muzeum otwarto w 1830 roku)⁴⁰⁾.

Poglądy Johna Ruskina na problemy muzealnictwa są na ogół dość dobrze znane, dlatego też ograniczę się jedynie do zreferowania tych myśli, które odnoszą się bezpośrednio do spraw związanych ze sposobami zawieszania obrazów w muzeach dziewiętnastowiecznych. W rozprawie zatytułowanej „The Hanging of Pictures” napisanej w 1857 roku Ruskin wyrazi pewne idee, które zrealizowano dopiero w latach 30-tych XX wieku, pisał bowiem, że „modelowa galeria winna mieć tylko jeden rząd obrazów i wyraźne przerwy między jednym a drugim obrazem by nie kłócić kolorystycznego oddziaływania jednego obrazu na drugi”⁴¹⁾, przyznawał jednak, że taki układ mógł bardzo niekorzystnie wpływać na wygląd wnętrza, szczególnie kiedy pomieszczenia były bardzo wysokie. Ruskin był też zwolennikiem pokazywania razem prac jednego malarza, uważał bowiem, „że bezpośrednia konfrontacja prac różnych mistrzów wydobędzie jedynie niedociągnięcia ich prac a nie zalety”. Uważał też, że w wypadku pokazywania obok siebie dzieł różnych wybitnych malarzy „zmusza się widza do dodatkowej fatygi dostosowywania się do zrozumienia różnych artystycznych temperamentów, a już samo dokładne oglądanie takiej masy obrazów jest wystarczająco męczące, nawet w najbardziej sprzyjających okolicznościach”⁴²⁾. Mimo że teoretyczne założenia Ruskina w pełni zostaną wprowadzone w życie dopiero w XX wieku, to jednak pierwsze próby takiego sposobu zawieszania obrazów notujemy już w 1889 roku na jednej z wystaw w Royal Academy w Londynie (por. obraz H. J. Brooksa, *Private view at the Royal Academy, 1889*, w zbiorach National Portrait Gallery, London).

39) jw., s. 238.

40) jw., s. 239.

41) J. Ruskin, *The Lamp of Beauty, Writings on Art by John Ruskin*, wyd. J. Collins, Oxford. 1980, s. 289—290

42) jw., s. 250.

W wieku XIX ramy w znacznym procencie wykonywano metodami przemysłowymi. Nowa klientela oprawiała nie tylko obrazy, lecz także grafikę (w tym wielonakładową litografię), a następnie fotografię. Na rynku sztuki rozsprzedawano obrazy starych mistrzów oraz obfitą współczesną produkcję malarską. Rama stała się przedmiotem produkcji masowej, gips zastąpił drzewo, konstrukcja ramy została uproszczona by umożliwić szybszą produkcję. Malarze końca XIX wieku zareagowali na masowość, fabrycznie wykonywanej ramy i coraz częściej projektowali sami ramy do swych obrazów⁴³⁾. W ten sposób po blisko czterech wiekach rama stała się znowu częścią obrazu. Niestety nie na długo. Dojrzewająca w latach 20-tych i 30-tych naszego stulecia tendencja do zawieszania obrazów w pojedynczych rzędach, z szerokimi odstępami między obrazami, na białym tle, tendencja która opierała się na wierze, że oprawa plastyczna wnętrza powinna być neutralna, tak by obraz wystawiony w tym wnętrzu nie był narażony na jakąkolwiek zewnętrzną interwencję⁴⁴⁾. Rozumowanie takie doprowadziło do karykaturalnych ekspozycji dawnego malarstwa, w projektowanych do zupełnie innego sposobu eksponowania obrazów wnętrzach, takich jak np. Luwr, Prado czy Kunsthistorisches Muzeum w Wiedniu, a ekstremalnym przykładem takiego podejścia do obrazu dawnego mistrza była ekspozycja w Palazzo Bianco w Genui, (ryc. 18), gdzie obrazy wyrzucono z ram i pokazywano oderwane od białych ścian na metalowych sztycach. Ten pokutujący do dzisiaj sposób eksponowania malarstwa nie bierze pod uwagę, że niezależnie od swojej surowości czy bogactwa, otoczenie zawsze wpływa na umieszczone w nim dzieło sztuki. I że zawsze szukać należy możliwości stworzenia otoczenia zgodnego z charakterem dzieła sztuki, by wydobyć z niego wszystkie tkwiące w nim wartości. Poszukiwania muzeologa, ograniczonego przeważnie przestrzenią galerii muzealnej czy też przywiązanego do konkretnego wnętrza w wypadku zamku czy pałacu, winny iść przede wszystkim w kierunku dobrania właściwej ramy i właściwego tła dla obrazu.

W pierwszej części artykułu starałem się zarysować dzieje wprowadzania obrazów do dekoracji wnętrz, a więc do gabinetów urządzanych specjalnie dla pomieszczenia obrazów i do innych pomieszczeń pałacowych. Dodać do tego należy, co wynikało też z przedstawionej wyżej historii, że obrazy były systematycznie rozramiane przez kolejnych właścicieli, tak by pasowały do nowych zasad urządzania wnętrz, zarówno pałacowych jak i muzealnych, aż do tragicznych w skutkach purystycznych tendencji awangardowych, które doprowadziły do zniszczenia lub zdeformowania większości zachowanych ram historycznych. Wydaje się, że popełniane są dwa podstawowe błędy wynikające z nieznamośności XVII-sto i XVIII-sto wiecznej praktyki i zasad urządzania

43) Brettell, jw., s. 14.

44) Clifford, jw., s. 94.



18. Genua, Palazzo Bianco, północna loggia po urządzeniu w 1951 roku

wnętrz. Po pierwsze, dobieramy ramy do obrazów kierując się naszym współczesnym smakiem lub dobieramy ramy kierując się wyłącznie stylem epoki lub stylem kręgu artystycznego w którym powstał obraz, uważając to za jedyny wyznacznik dobrania właściwej ramy, np. do obrazu włoskiego lat 20-tych z XVII wieku, dobieramy ramę włoską o ornamentyce z lat 20-tych XVII wieku. Pierwsze podejście nazwać by można podejściem estetycznym, drugie historycznym. Oba uznać należy jednak za błędne, wychodzą bowiem

od obrazu, a nie od otoczenia dla którego były wykonywane. Tymczasem obrazy zakupywano przeważnie bez ram lub z obramieniami o charakterze ochronnym. Tak też przedstawiane były często na wizerunkach fragmentów kolekcji np. na obrazie nieznanego malarza z ok. 1645 roku przedstawiającego kolekcję w Zamku Anholt⁴⁵⁾, czy na obrazie La Hire z 1626 przedstawiającym



19. Etienne de la Hire, *Kunstkammera księcia Władysława Zygmunta Wazy*, 1626., Warszawa, Zamek Królewski

kolekcję Władysława IV (ryc. 19). Decyzje, jaka rama ma być użyta, zapadały przeważnie na miejscu w zależności gdzie obraz miał być zawieszony. Te które szły do gabinetu pozostawały, przeważnie w prostych, profilowanych ramach (ciemnych lub złożonych), lub też otrzymywały ramę podobną do reszty ram po zabiegu sformatyzowania obrazu, tak by pasował do kompozycji całej ściany. Te które umieszczone miały być w salach paradnych (przeważnie wcześniej zamawiane ściśle do określonego miejsca) otrzymywały ramy dostosowane do całości wystroju architektonicznego i dekoracji pomieszczenia. Ramy podobnie jak i cały wystrój, projektował architekt pracujący na zamówienie dworu. Pojedyncze obrazy do pomieszczeń o innych funkcjach,

45) A. W. Vliegthart, *Das Bronckhorster Galeriebild auf Schloss Anholt*, w: *Album Amicorum J. S. Van Gelder*, The Hague 1973, s. 337—345.

gdzie obraz miał być ważnym akcentem w dekoracji wnętrza, oprawiane były w ramy indywidualne. Mogły być one zamawiane u wybitnych snycerzy, a projektowane przez wybitnych architektów czy dekoratorów wnętrz. Wiele przykładów z wieku XVIII potwierdza tę praktykę, choćby projekty indywidualnych ram do Zamku Królewskiego przez Victora Louisa i Jean-Louis Prierę, czy ramy projektowane przez Williama Kenta, Roberta Adama, a wcześniej przez Nicolas Pineau, czy Meissoniera. Pamiętać należy też o unifikowaniu ram, szczególnie od początku XVIII wieku. Obok bowiem funkcji ochrony obrazu jaką rama pełniła i funkcji informującej (na niej bowiem umieszczano często tabliczki informujące o tematyce obrazu lub z kolejnym numerem inwentarza), trzecią niezwykle ważną funkcją ramy, było, poprzez jej artystyczną formę, informować o przynależności do indywidualnego zbioru. Sam akt rozramiania ze starej ramy, odrzucenia jej i oprawienia obrazu w ramę z herbem i z inicjałami nowego właściciela stawał się symbolicznym aktem pomnażania stanu swego posiadania, potwierdzenia bezwzględного panowania nad zebrany przez siebie majątkiem. W sumie celem najważniejszym było osiągnięcie efektu dekoracyjności, przepychu, bogactwa i podkreślenia własnego statusu społecznego.

Omówmy jeszcze na zakończenie niezwykle istotny element dla praktyki umieszczania obrazów we wnętrzu pałacowym i muzealnym mianowicie sprawę tła na jakich obrazy były zawieszane. Od lat 30-tych XX wieku w muzeach naszych był zwyczaj zawieszać obrazy na tle białego lub kremowo malowanej ściany. Tylko zaślepienie modernistycznymi ideami spowodować mogło, że nasi koledzy przyjmowali tę konwencję bez zastrzeżeń. Jasne w tonacji tła ścian wchodziły w konflikt z ciemnymi, rozedrganymi kolorami obrazów starych mistrzów. Odrzucano też historyczne ramy (niezależnie od tego z jakiej wcześniejszej fazy ramowania pochodziły) i zastępowano je prostą, wulgarną listwą, aż po zupełne jej odrzucenie. Warto tu zacytować raz jeszcze słowa Jose Ortegi y Gasset z eseju „Medytacje o ramie”: „Obrazy żyją zamieszkując swoje ramy. Ten związek obrazu i ramy nie jakimś przypadkiem. Jedno potrzebuje drugiego. Obraz bez ramy ma wokół siebie pustkę, którą można porównać do człowieka, który został obrabowany ze wszystkiego i stoi nagi. Zawartość takiego obrazu rozlewa się na wszystkie cztery strony z płótna i roztopia w otaczającym go powietrzu (...) Współzależność między ramą i obrazem jest więc czymś istotnym, a nie przypadkowym”⁴⁶⁾. Wróćmy jednak do naszych rozważań o tłach obrazów, by stwierdzić od razu, że zawieszanie obrazów na kolorowych ścianach ma ogromnie długą tradycję. Szkarłatny i purpurowy aksamit były polecane, jako odbicia ścian galerii, przez Boschinię w jego „Carta del Navegar Pittoresco” publikowanej w 1660 roku⁴⁷⁾.

46) Ortega y Gasset, jw., s. 371.

47) por. Talley jr., jw., s. 241.

Czerwony kolor obicia ścian przeznaczonych na zawieszanie obrazów był szczególnie popularny w wieku XVII, o czym również informowała Anne-Marie-Louise d'Orléans we wspomnianych już wcześniej „Pamiętnikach” (czerwonym adamaszkiem obita była galeria obrazów Mazarina). We Francji wieszano często obrazy w XVII wieku na tapiseriach. W Niderlandach z kolei popularne było w tym czasie zawieszanie obrazów na tle kurdybanowych obić, na co dowodów dostarczają liczne obrazy m. in. obraz Hieronymusa Janssena „Rodzina we wnętrzu” z kolekcji Lichtensteinów, Caspara Netschera „Lekcja muzyki” z Pinakoteki monachijskiej czy Gabriela Metsu „Rodzina kupca Geelvincka” (z dawnej kolekcji Kaiser Friedrich Museum w Berlinie⁴⁸⁾).

Ważnym jest uświadomienie sobie, że kolory jasne i białe stosowane były jako kolor ścian jedynie w domach chłopów i mieszczan, co stwierdzić możemy na podstawie bogatej ikonografii wnętrz holenderskich tego czasu, nigdy jednak w pałacach magnaterii książąt czy rezydencji monarszych. Praktyka zawieszania obrazów na kolorowych tłach stosowana była w ciągu całego wieku XVIII z tym, że zwiększyła się znacznie gama kolorów stanowiących tła. Przeanalizujmy przykładowo wnętrza słynnej rezydencji w Chiswick pod Londynem, której inwentarze z XVIII w. zostały niedawno opublikowane, występują tu Red Velvet Room, Blue Velvet Room, Red Closet itp⁴⁹). W warszawskich rezydencjach Stanisława Augusta obrazy zawieszano na zielonym rypsie, a na zielonym adamaszku wisały od 1733 roku obrazy w rezydencji monachijskiej⁵⁰). Kolorowe tła pozostawały regułą w galeriach XIX wieku. Karol Fryderyk Schinkel kiedy projektował Królewskie Muzeum w Berlinie, był pod urokiem obitych czerwonym jedwabiem wnętrz florenckiego pałacu Pittich. Odrzucił, więc, jak pisał konwencjonalne „szare półtony, które czyniły szkodę głębi obrazów” i wprowadził „ciemno czerwoną tapetę z wzorem w szaro-niebieskich odcieniach”⁵¹). W latach 30-tych XIX wieku popularnym materiałem do obijania ścian, w tym i galeryjnych stały się właśnie tapety. Uderzającej czerwieni użył m. in. 3rd Earl of Egremont w North Gallery w Petworth. Ruskin, choć miał „nowoczesne” spojrzenie na sposób ekspozycji obrazów, bronił kolorowych ścian w galeriach malarstwa: „Brak i ubóstwo koloru, są elementami otoczenia, znacznie gorszymi niż zbyt silny kolor, niezgodność tonacji zgaszonego koloru wywołuje silniejszy ból niż dysonans powstający przy użyciu zbyt jaskrawego koloru: lepiej jest usunąć nieco w cień sam obraz przez dodanie przyjemnego otoczenia niż stawiać widza w przykłej sytuacji spowodowanej kolorystyczną deformacją”⁵²).

48) jw.

49) jw.

50) N. von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs*, New York 1967, s. 207.

51) jw., s. 231–232.

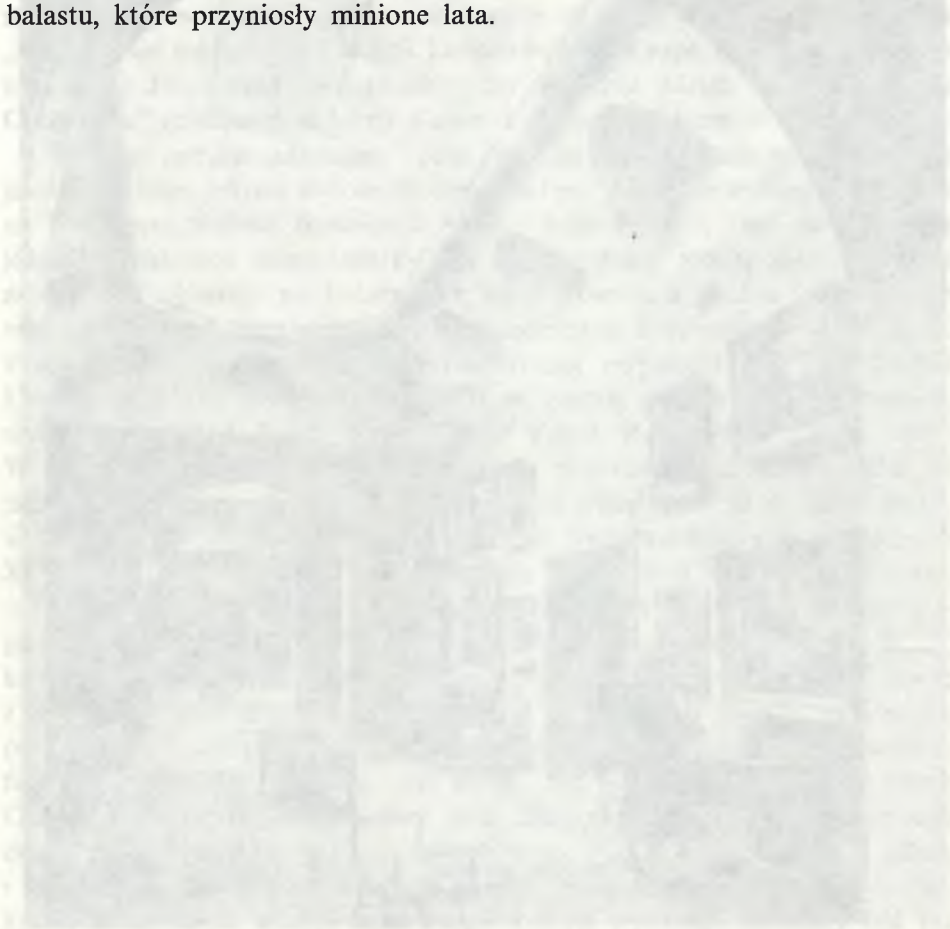
52) J. Ruskin, jw., s. 290–291.



20. Dulwich pod Londynem. Galeria obrazów po urządzeniu w 1981 r.

Obserwując praktykę muzealną w zakresie urządzania wnętrz muzealnych stwierdzić należy, że w zakresie tym następuje wolna, lecz stała poprawa. Kilka dawnych, zresztą dziewiętnastowiecznych galerii malarstwa, wróciło do swego pierwotnego wyglądu. Mam tu na myśli m. in. Wallace Collection w Londynie, Apsley House w Londynie, Ashmolean Museum w Oxfordzie, czy Dulwich Gallery pod Londynem (ryc. 20). Podejmuje się też

próby, oparte o historyczne zasady wieszania i kolorystyki ścian, nowego urządzenia galerii w muzeach współczesnych, a jedną z bardziej udanych prób było urządzenie w 1985 roku galerii starych mistrzów w Allen Memorial Art Museum w Oberlin, Ohio (USA). Nowego spojrzenia pod tym kątem wymagają natomiast pałace i zamki pełniące obecnie funkcje muzealne. Ich główny cel, przywołanie atmosfery życia dawnej rezydencji, wymaga zrzucenia balastu, które przyniosły minione lata.



W tym celu należy przede wszystkim zrehabilitować i odnowić przestrzeń muzealną, która w przeszłości pełniła funkcję rezydencji. W tym celu należy przede wszystkim zrehabilitować i odnowić przestrzeń muzealną, która w przeszłości pełniła funkcję rezydencji. W tym celu należy przede wszystkim zrehabilitować i odnowić przestrzeń muzealną, która w przeszłości pełniła funkcję rezydencji.

KUNSTKAMERA W ZAMKU RADZIWIŁŁÓW W LUBCZU

W XXVI dziale nieświeskiego archiwum Radziwiłłów znajduje się dokument zatytułowany: „Opisane rzeczy xcia Imci Kunstkamerowych w Lubczu dnia 20 February 1641”¹⁾. Na dwudziestu stronach zawarty jest opis wyposażenia kunstkamery, która jak się wydaje mieściła się w jednym obszernym pomieszczeniu zamkowym.

O samym zamku nie wiemy zbyt wiele. Wchodził w skład dóbr alodialnych ordynacji nieświeskiej, którą w owym czasie władał książę Aleksander Ludwik Radziwiłł, drugi ordynat nieświeski żyjący w latach 1594-1654. Piastował on rozliczne funkcje i godności w Wielkim Księstwie Litewskim: stolnika i krajczego, marszałka nadwornego, marszałka wielkiego, wojewody brzesko-litewskiego a później wojewody połockiego a także starosty i administratora wielu starostw. Był synem Mikołaja Krzysztofa zwanego Sierotką, twórcy ordynacji nieświeskiej, założyciela nieświeskiej linii Radziwiłłów, która wygasła ostatecznie na księciu Dominiku w 1813 r.²⁾

Zamek oraz miasteczko Lubcz nie było dotychczas przedmiotem żadnych badań. W informatorach i przewodnikach turystyczno-krajoznawczych po ziemi nowogródzkiej, czy okolicach Nowogródka podaje się wiadomości, dla których źródło stanowi hasło w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*³⁾.

Najbardziej zweryfikowane wiadomości podano w drugim tomie „Materiałów do dziejów rezydencji” Romana Aftanazego⁴⁾.

1) Inwentarz znajduje się w Archiwum Głównym Akt Dawnych (AGAD) w Warszawie; Archiwum Radziwiłłów, Dział XXVI, sygn. 64. Inwentarz liczy 20 kart papierowych, pisanych atramentem po polsku: wykonany został przez Kszysztofa Łopatę, którego podpis znajduje się na ostatniej karcie. Wszystkie cytaty zamieszczone w tekście pochodzą z tego inwentarza. Pisownia została zmodyfikowana.

2) J. Jaroszek, Aleksander Radziwiłł, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, zeszyt 124, s. 150—155.

3) *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1884, T. V, s. 393 — 394.

4) R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, Warszawa 1986, T. II, A, s. 292-294.

Słownik geograficzny sięga do legendarnych i barwnych informacji dotyczących początków zamku i miasteczka.

„Starożytne miasteczko w dawnym województwie nowogródzkim, obecnie w powiecie nowogródzkim nad Niemnem o 6 mil od Nowogródka... Nigdzie nie ma śladu o początkach Lubcza, lecz kronikarze wspominają go już ok. połowy XIII w., utrzymując, iż Wit, kanonik królewski a później w zakonie dominikańskim, uczeń św. Jacka, za Mendoga opowiadający ewangelię nad Niemnem, założył tu kościół i misję dominikańską, a nawet został mianowany przez Inocentego IV pierwszym biskupem Litwy i chrcił jakoby Mendoga”. Dalej słownik podaje: „Uprzednio Lubcz był własnością W. Ks. Litewskich; w r. 1499 król Aleksander Jagiellończyk oddaje go Fedkowi Chreptowiczowi podskarbiemu litewskiemu. Od Chreptowiczów nabył tę majątność w 1528 r. Albrycht Gastold wojew. wileński, w r. zaś 1547 został Lubcz własnością Jana Kiszki krajczego wielkiego litewskiego, sławnego bogactwem i jawnem wyznaniem arianizmu.

Po Kiskach wzięli Radziwiłłowie Lubcz i po upadku arianizmu dawali dzielnie ramię protestantom litewskim. W Lubczu było główne siedlisko dysydentów, istniał zbór jeszcze przez Kisków jako arikański wzniesiony a przez Radziwiłłów podtrzymywany dla wyznania helweckiego”⁵⁾.

Sprawy wyznaniowe uległy zapewne odmianie, gdy dobra lubckie przejął żarliwy wyznawca katolicyzmu, peregrynant do Ziemi Świętej książę Mikołaj Krzysztof Sierotka. W Lubczu ulokowana została misja jezuicka. W 1590 r. Zygmunt III nadał miastu prawo magdeburskie, które potwierdził Władysław IV w 1644 r. osobnym przywilejem⁶⁾.

W posiadaniu Radziwiłłów pozostawał Lubcz do pierwszych dziesiątków XIX w., jak podaje Aftanazy⁷⁾. Córka księcia Dominika Stefania, dziedziczka wszystkich dóbr alodialnych na Litwie, wniosła je w dom książąt Saen-Wittgenstein-Ludwigsburg. Później przeszły w dom książąt Hohenlohe-Schillingsfürst. „Po słynnym ukazie cara Aleksandra III — jak pisze dalej Stefan Aftanazy — w myśl którego wszyscy cudzoziemscy właściciele dóbr zmuszeni byli złożyć petycję o uzyskanie obywatelstwa rosyjskiego, względnie oddać jednego z synów do służby wojskowej, księstwo Hohenlohe sprzedali Lubcz z Puszcza Nalibocką Fryderykowi i Karolowi Falz-Fein. Ich siostra bar. Lidia von Peucker, zamężna I-v. za Dymitrem Nabokowem, odkupiła od braci w 1904 r. Lubcz oraz 4. 200 ha ziemi. Ostatnim właścicielem tych dóbr do 1939 r. był jej syn — Dymitr Nabokow”⁸⁾.

Jak się wydaje zamek swymi początkami sięgał czasów średniowiecznych. Do 1939 r. zachowały się dwie baszty i fundamenty dwóch innych oraz

5) Słownik geograficzny..., jw., s. 393.

6) jw.

7) R. Aftanazy, Materiały..., jw., s. 292, 293.

8) jw., s. 293.

łączących je wokół dziedzińca skrzydeł mieszkalnych i gospodarczych. Należy sądzić, że zamek otaczała fosa. Według opinii ostatnich właścicieli księżniczka Maria Hohenlohe na fundamentach skrzydła mieszkalnego wzniosła neogotycki pałac, którego wygląd znany jest z fotografii pochodzących z okresu międzywojennego. Do 1914 roku pałac był urządzony i dość obficie wyposażony w sprzęty i obrazy, w tym pędzla Ajwazowskiego. Zniszczony w czasie pierwszej wojny światowej został potem częściowo odbudowany. Odrestaurowane zostały dawne zamkowe baszty⁹⁾.

Wyglądu zamku za czasów Radziwiłłów w XVI, XVII czy XVIII w. nie znamy. Nie wiemy także nic o jego wyposażeniu z tamtego czasu. Prezentowany inwentarz kunstkamery jest pierwszym świadkiem wyglądu wnętr zamkowych, budowli o charakterze dość prowincjonalnym pośród rezydencji i siedzib radziwiłłowskich.

Zastanawiającym jest fakt, że liczne dokumenty takie jak inwentarze, opisy, spisy ruchomości i wyposażenia dotyczące tak ważnych i reprezentacyjnych rezydencji radziwiłłowskich z XVI i XVII w. jak Birże, Nieśwież, Biała Podlaska, Stara Wieś nie wspominają nic o istnieniu w nich *Kunstammer*. Z tego względu zamek w Lubczu stanowi szczególnie wyjątek.

Spis kunstkamery obejmuje 563 pozycje i sporządzony został na 20 kartach. Więcej niż połowa pozycji katalogowych obejmuje po kilka, kilkanaście a nawet kilkadziesiąt przedmiotów. Dla przykładu takich zapisów przytaczam następujące:

- Pistolety parzyste;
- Broni indyjskich, czarnych, gładkich, jednakich dwie;
- Konch małych i drobniejszych sztuk 69;
- Indyjskich kościanych różnych sztuczek... 30.

Przyjmując szacunkowo ilość obiektów w zamkowej kunstkamerze na 1600 do 1800 sztuk uznać wypada, że była ona dość bogata. Pamiętać bowiem należy, że w słynnym *Studiolo* Piera de Medici we Florencji znajdowało się 4000 obiektów¹⁰⁾.

Jak już wspomniałem kunstkamera zajmowała zapewne jedną, obszerną salę. Zbiory rozłożone były na sześciu stołach, kilku stojących pod ścianą szafach mających niekiedy po pięć szuflad szczelnie wypełnionych. Poza tym przedmioty były złożone w stojących na podłodze drewnianych pudłach, koszach lub poukładane osobno pod stołami. Na ścianach wisały skóry zwierzęce, tkaniny i obrazy.

Przed prezentacją szczegółową zbiorów kunstkamery księcia Aleksandra Ludwika Radziwiłła w Lubczu pragnę zwrócić uwagę na jej cechę szczególną,

9) jw.

10) Z. Ważbiński, Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Część I. wiek XV i XVI, Toruń 1980, s. 11.

która wyróżniała ją od obiektów podobnych u zachodnich czy wschodnich sąsiadów Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Otóż w Lubczu nie było w Kunstkamerze wyrobów ze złota, biżuterii, kamieni szlachetnych, monet, medali, gemm. Ten brak czynił ją odmienną od włoskich *studioli*, niderlandzkich, niemieckich, czeskich *Wunder* czy też *Kunstkammer*.

Brak w niej było także „monstrów”, wynaturzonych poczwara pływających w słojach wypełnionych spirytusem bądź „dubeltową” wódką — jak to było we zwyczaju na wschodzie. W Polsce owego czasu nie był możliwy do wyobrażenia „ukaz o monstrach czyli poczwarach” jak o tym pisze Jurij Tynianow w *Woskowej personie*. Rzecz ta jest o kunstkamerze petersburskiej z pierwszej połowy XVIII w. Píše on, iż wydany został „Ukaz żeby w każdym mieście przynosić albo przyprowadzać do komendanta wszystkie monstra, człowiecze, bydłące, zwierzęce i ptasie”. Za które „Po oglądnięciu przyrzeczono zapłatę. Ale przynoszono mało” ubolewa autor. By temu zaradzić „...wtenczas generał prokurator... poradził, żeby zaprowadzić taryfę na monstra ze sprawiedliwą zapłatą. Płacono: za poczwara człowieczą po dziesięć rubli, za bydłą albo zwierzęcą po pięć, za ptasią po trzy. To za nieżywe.

Za żywe zaś po sto rubli za człowieczą, za bydłą i zwierzęcą po piętnaście, za ptasiego potworka po siedem. I nakazane było — nie słuchać podszeptów, iż monstra zrodziły się od czarów i złego oka. A przywozić je trza do kunsztkamery, dla nauki. Kto przyłapany będzie, iż nie dostarczył — zapłaci grzywnę dziesięćkroć wyższą od nagrody”¹¹⁾.

Tak pomyślanych „ambicji naukowych” nie posiadała kolekcja w Lubczu.

* * *

Z inwentarza kunstkamery w Lubczu wyłaniają się następujące zespoły ujmujące zbiory.

- I. Dział obejmujący obiekty „trofealne” bądź w pewnym stopniu z nimi związane.
- II. Dział naukowy podzielony na dwa główne poddziały:
 - A. historii naturalnej
 - B. zbiorów orientalnych
- III. Dział historyczny z następującymi poddziałami:
 - A. historii antycznej
 - B. historii współczesnej
 - C. historii rodu
- IV. Dział obiektów religijnych
- V. Varia

11) J. Tynianow, *Woskowa persona*, Warszawa 1966, s. 58.

I. Dział obejmujący obiekty „trofealne”, pamiątki i dary otrzymane od osób wybitnych bądź pochodzących z innych znaczących kolekcji.

Jest to zespół ponad stu obiektów, w których dominującą pozycję zajmuje broń. Między innymi w kolekcji tej znajdują się:

- Szyszak polerowany zgięty od kuli
- Szyszak różnymi figurami wybijany złoty Karola V
- Szyszak rzymski
- Nakolaniek szmelcowanych rzymskich dwie
- Tarcza drewniana stara skórą złotą powleczone ze skarbca K. SA
- Szyszak Opryckowski z łukiem i strzałami
- Oszczep wielki wykonany w Birzach
- Oszczep z kością na końcu Cara Wasile Iwana, Tyrana
- Grot żelazny do Rohatynki złotem nabijany, króla Augusta
- Szabla krzywa szeroka rzymska
- Kosa żelazna tatarska spod Ochmatowa.

Uzupełniają ten zespół „militariów” przedmioty broni białej, palnej, wyposażenia wojskowego jak buty, kaftany, kapelusze, siodła, ostrogi, buzdygany, czekany, regimenty. Ważną jego część stanowią chorągwie i znaki rycerskie, a wśród nich:

- Chorągiew wielka stara poszarpana światło błękitne na niej osoba Św. Kazimierza złotem, srebrem i różnymi farbami z mieczem przez głowę przebitym. Malowanej roku 1562¹²⁾.
- Chorągiew druga krzyżacka w polu ceglastym kitajczana na niej Krucifiks z obu stron błękitny z listwą błękitną i napisem INRI
- Chorągiew kozacka kitajczana stara żółta z dwiema proporcami z krzyżem białym długim przez środek
- Chorągiew albo Kornet atlasowy z jednej strony biały z drugą karmazynowy na nim z mieczem wyniosłym haftowana i orzeł czarny.

Niezbyt odległy od broni i wyposażenia wojskowego jest zespół obiektów na poły wojskowych na poły naukowych w zależności od kontekstu ich użycia. Obejmuje on zegary, lunety, kompasy, instrumenty astronomiczne. Pośród innych inwentaryzator wymienia:

- Buzdygan żelazny nie zwyczajny z zegarem
- Instrument złoty w którym kompas zawieszony do dział, a także wiele lunet, perspektyw oprawnych w mosiądz, skórę, dekorowanych kością, oraz kompas wodny i Instrument Astrolabium i laska do niego.

Do tego zespołu uważam za właściwe włączyć obiekty będące pamiątkami po znacznych osobach lub przez nie podarowanych. Pośród takich inwentaryzator kunstkamery lubeckiej wymienia:

- Warcębica kością sadzona z kamieniami królowej Barbary
- Szkatuła królowej Barbary

12) Jeśli chorągiew dotyczyła św. Kazimierza Jagiellończyka, to wykonana została przed jego kanonizacją, która nastąpiła w 1602 r. (beatyfikacja 1521).

- Kieliszek wysoki, gładki z puzdrem KIM. Władis. IV
- Szaflik mniejszy złocisty od Pana generała Arciszewskiego
- Puszka maleńka kościana w której kareta (z) sześciami koni subtelnie robiona od Karlonga
- Rzeczy od Pana Góreckiego w Mogile wykopane, tych jest registr także ręką Xcia IM pisany
- W krobce trzy sztuki jednorożca jedna krzywa na kształt rąbki, drugą z skarbcza nieboszczyka króla Zigm.
- Adam, Ewa od IKM z drzewa subtelnie snickerską robotą robiony, gdzie wszystkie członki się ruszają.
- Przedmiot drzewiany z szachami do jakiejś gry od Cesarza
- Konewek jednakich dwie we srebro złociste oprawne z herbem JKM-ci Sigmunta
- Obraz długi na desce Panny Marii trzymającej dzieciątko od Pana Antoniego Tyszkiewicza
- Miednica mosiądzowa z twarzą we środku Cyceronową z Kunst-Kamery Księcia Zbaraskiego — koniuszego koronnego
- Księga różnych ziem malowana od Pana Mikołaja Kiszki.

Zespół powyższy określony przeze mnie jako „Trofealny” posiadał odległą, starożytną genezę i znajdował się we wszystkich zbiorach. Przytoczone przedmioty wydały się najbardziej interesujące i reprezentatywne. Przyznać trzeba, że nie jest to zbiór szczególnie obfity, ale jednak zawierający oryginalne i szczególnie wartościowe przedmioty.

II Dział naukowy radziwiłłowskiej kunstkamery zawiera największą ilość obiektów. Podzielić go można na: zbiory poświęcone historii naturalnej, oraz zbiory wschodnie. Dział historii naturalnej podzielić można na następujące zespoły: Mineralogia, Botanika oraz Flora i Fauna.

Mineralogia zawierała bardzo znaczną ilość przykładów skał, kruszców, kamieni pochodzących z terenu Polski i całego świata. Dla przykładu wymienić można:

- Kamyk w gwiazdeczki
- Kamyk okrągło płaski przeźroczysty jak kryształ, zowią go optyka
- Skała wielka koralowa przy niej trzy kawałki małe jako się rodzi
- Kamień biały, wielki
- Skała diamentu kijowskiego
- Kamień czerwony na kształt serca
- Sztuka bursztynu białego
- Kruszc od Pana Sienickiego, z którego złoto węgierskie robią
- Krobka w której kamień magnes
- Kamienie, które z nieba spadły w Lubrownie (?).

Botanika zawiera rośliny i owoce orientalne lub takie, których pojawienie się związane było z nadzwyczajnymi wydarzeniami:

- Żyto stare co (w) Strasburgu z nieba spadło
- Dynia turecka (których w kunstkamerze przechowywano kilkanaście rodzajów o różnych kształtach i wielkościach)
- Kwiatów morskich na słupkach drewnianych pięć
- Krupy indyjskie.

Flora i Fauna były nadzwyczaj bogato reprezentowane w omawianych zbiorach. Inwentaryzator wymienia różnorodne zwierzęta orientalne jak krokodyle, żółwie, ryby, ptaki, oczywiście strusie jaja, trąby i zęby słonia. Szczególnie wiele miejsca w kolekcji zajmowały zwierzęta morskie a wśród nich:

- Ryby duże morskie z długimi nosami, które zowią szwardfisz
- Szczurek morski
- Krokodyl morski
- Sowa morska
- Szczurek morski wielki
- Raki morskie
- Wąsy wieloryba.

Pośród ptaków był i cietrzew i obraz białej kawki i białego czyżyka i noga orła. Było dużo skór zwierzęcych nieraz nieznanego zwierzęcia.

W przyzwoitej kunstkamerze nie mogło się obejść bez jednorożców. Były zatem:

- Jednorożec siewierski w papier zawiniony
- Ząb jednorożca
- Szczotka jednorożcowa.

Inwentaryzator wymienia również obrazy z wyobrażeniem syren, delfinów i innych stworów morskich. Znajdowała się także duża kolekcja muszli o różnych kształtach i kolorach, oraz

- Ptak jakiś pstry ubity w Lubczu w piersi i węzowa głowa pstra.

Bardziej oryginalnie przedstawiały się liczne przedmioty pochodzenia wschodniego. Oprócz kilku sztuk tureckich i moskiewskich większość obiektów pochodziła z Indii oraz Chin. Była to broń, tkaniny, przedmioty codziennego użytku jak kubki, czarki wszelkiego rodzaju, laski. Jedynie dla przykładu przytaczam niektóre eksponaty.

- Bóg indyjski kościany na słupku drewnianym
- Kapa z piór indyjskich
- Wachlarz indyjski
- Pugał indyjski
- Broń indyjska pstro nakrapiana
- Pugał chiński
- Książ dwie chińskich
- Nakrycia stołowe indyjskie
- Obraz na desce po którym figury ludzi chińskich na atlasie.

Spis wymienia jeszcze wiele dziesiątków przedmiotów orientalnych, wśród których, co zadziwiające, brak perskich, ormiańskich i pochodzących z bliskiego wschodu. Zbiory w Lubczu a w szczególności kolekcja dalekowschodnia wyprzedziła niejako narastającą modę na sztukę Indii czy też Chin, która przychodziła do nas ze wschodu i zachodu zarazem. Znalazła ona pełny wyraz w drugiej połowie XVII w. w dekoracji wnętrz pałacowych, czego dowodnym przykładem może być m. innymi Wilanów, w literaturze i sztuce zdobniczej.

III. Dział trzeci to dział historyczny, który dzieli na następujące zespoły:

- A. Historii antycznej
- B. Historii współczesnej
- C. Historii rodu Radziwiłłów.

W pierwszym z nich podobnie jak w piętnastowiecznych gabinetach florenckich Medyceuszy, zbiory antyczne zajmowały ważne i eksponowane miejsce. Brak w kolekcji Radziwiłłów oryginalnych antycznych dzieł, kamei, gemm, monet, całych posągów czy też ich fragmentów, portretowych popiersi cesarów. W Lubczu z pietyzmem przechowywano konterfekty cesarów rzymskich malowanych na blasze a to m.in.:

- Wespazjana
- Witeliusza
- Klaudiusza
- Galby
- Ottona
- Domicjana
- Augusta
- Nerona.

A wśród ksiąg przechowywanych w kunstkamerze znajdowały się:

- Księga numizmatów imperatorów rzymskich
- Księga poświęcona tryumfom rzymskim
- Francuska praca poświęcona religii antycznego Rzymu
- Księga Imperatorów rzymskich i Cesarów
- Księga rodów rzymskich
- Księga numizmatów greckich
- Księga numizmatów antycznych.

Historia współczesna zawiera się w księgach, obrazach i rycinach. Jest ona szczególnie bogato reprezentowana w zbiorach, tak iż nie sposób wymienić jej chociażby w znaczącej części.

Pośród ksiąg wspomnieć wypada:

- Księga szeroka w niej różne malowanie ziemi, miast, osób, herbów i innszych rzeczy
- Księga biała, niemiecka, w której Konterfekty Cesarzów — szaro malowane.

Wśród portretów nowożytnych władców są tak polscy królowie jak i cudzoziemscy monarchowie, a m.in:

- Konterfekt na blasze KIM Wład IV
- Portret Jana Ernesta księcia saskiego i jego żony Krystyny
- Portret Ferdynanda II węgierskiego i czeskiego króla
- Portret księcia Maurycego
- Twarz króla Stefana z bursztynu
- Portret kardynała Richelieu, który trojako się pokazuje
- Portret królowej francuskiej, bliżej nieokreślonej także z użyciem triku optycznego
- Portret Gustawa króla na skórze złocistej malowany i drugi na papierze a wreszcie trzeci na blasze z napisem niemieckim, jak zaznacza inwentaryzator
- Portret Erazma z Rotterdamu.

Zespół ten uzupełniają widoki miast w tym również polskich, herbów królewskich i innych osób znaczących w Europie. Historia domu radziwiłłowskiego zawiera się w dokumentach takich jak genealogie, rejestry i spisy majątkowe w tym również księgi ruskie, przywileje i listy królewskie a między innymi list króla Zygmunta — jak wynika z daty dokumentu Zygmunta Starego do stanów litewskich oznajmiający, że „księciu Imci Panu Mikołajowi Radziwiłłowi kasztelanowi wileńskiemu hetmaństwo wielkie conferował A. D. 1531”¹³⁾. Było to zatem miejsce badań historycznych a zarazem archiwum majątkowe i polityczne rodu.

IV. Czwarty dział to zespół obiektów religijnych zgromadzonych w przeciwieństwie do poprzednich, bez żadnej przewodniej myśli. Jak się wydaje poszczególne obiekty łączyły ze sobą jedynie wartości treściowe.

W dominującej części zespół ten stanowiły obrazy rzadziej ikony i rzeźby. Dość zastanawiające jest, że w domu peregrynata do Ziemi Świętej, konwertyty i żarliwego katolika brak jest pamiątek z Jerozolimy i całej pątniczej pielgrzymki. Tylko „Model Grobu Pańskiego drzewiany z Jeruzalem tamże robiony” nawiązuje do ważnych wydarzeń w życiu księcia Mikołaja Krzysztofa, twórcy potęgi nieświeskiej linii roku, ojca ówczesnego właściciela Lubcza.

Przykładami reprezentatywnymi dla tej części kolekcji są następujące obiekty:

- Umęczenie Pana Jezusowe na szkle na kształt Umbrakulum
- Obraz Św. Krzysztofa w puzdrze skórzanym i w kapie sukiennej. Ramy u niego cudownego rzeźbienia
- Obraz na drzewie malowany S. Jana na Puszczy staroświecka sztuka
- Obraz na desce starej Adama i Ewy

13) W. Dworczak, *Genealogia*, Warszawa 1959, tabl. 163 podaje, że w 1531 r. hetmanem wielkim litewskim został Jerzy Radziwiłł zm. 1541 r., ojciec Barbary, żony Zygmunta Augusta.

- Obraz Pana Jezusowy na blasze mosiądzowej z napisem Ego sum (...) Veritas et Vita
 - Rzeźba Pana Jezusa u słupa z wosku i druga osoba przy nim
 - Konterfekt Panny Marii i drugi klasztoru częstochowskiego
 - Pasja z kości słoniowej subtelnie rzeźbiona
 - Obraz z drzewa rzezany Panny Marii z Dzieciątkiem pod drzewem (...) stojący. Ze złota i jedwabiu subtelnie zdobiony, pod nogami wąż u wierzchu i z boków fructy to jest jabłka, grona winne i ogórki.
- Obraz ten w ramach czarnych hebanowych pięknych zamczystych.

Ważną częścią tej religijnej kolekcji są ikony ruskie, których inwentaryzator wymienia kilkanaście a między innymi:

- Obraz drzewianny składany ruski
- Tabliczka drzewianna na niej S. Jerzy i insze figury z obu stron subtelnie rzezane
- Blacha niewielka spiżowa na niej figury ruskie przy tym pół krzyża spiżowego
- Obraz kościany składany we dwie sztuki moskiewski na nim figury ruskie to jest umęczenie Pana Jezusowe.

V Dział rzeczy różnych określany jako Varia zamyka zbiory kunstkamery w Lubczu. Było w nim wiele obiektów najprzeróżniejszego pochodzenia, kształtów, przeznaczenia. Ich wspólną cechą — w przekonaniu współczesnych — była oryginalność i słuzenie zabawie i wesołości. Były tam między innymi takie przedmioty jak:

- Korona blaszana malowana czarnoksięska
- Szczurek w którym zegarek
- Osoba białogłowy nagiej na słupku siedzącej
- Lampa rzymska, której zażywały Westalki
- Zwierciadło okrągłe, wielką twarz pokazuje.

Znajdowało się tam również wiele puszek, kieliszków, tac, flaszek, misek, łyżeczek indyjskich, moskiewskich itp.

Z przedstawionego materiału wyłania się wyraźny obraz kunstkamery taki jaki spotkać można w całej łacińskiej Europie. Zbiory tu zgromadzone łączyły zainteresowania naukowe, ciekawość świata i jego nowo odkrywanych ładów, historii własnej oraz odniesień historycznych do krajów sąsiednich, a nade wszystko do świata antycznego. Gabinety sztuki były świadectwem rozległości horyzontów intelektualnych właściciela, fundatora, jego otoczenia, kręgu czy dworu, oraz pozycji jaką zajmował w życiu politycznym i społecznym kraju.

Nie sądzę wprawdzie, żeby książę Aleksander Ludwik Radziwiłł, tak jak niegdyś Piero de Medici „kazał się często nieść na krześle do swego studia, gdzie jednego dnia oglądał uważnie księgi o złotych grzbietach, podziwiał kosztowne przedmioty (...) znajdował przyjemność w ich oglądaniu i snuł rozważania na temat ich zalet; innego znów dnia oglądał z uwagą wazy ze

złota, srebra i różnych kruszców oraz podziwiał kunszt ich twórców; kiedy indziej znów zwiedzał przedmioty pochodzące z różnych stron świata oraz broń różnego typu, służącą do obrony i ataku. Powiedział mi kiedyś — pisał Filarete — że posiadał tyle i tak różnorodne przedmioty, że — aby je zobaczyć wszystkie — trzeba by było aż całego miesiąca. Po upływie tego czasu mógłby rozpocząć ich obchód na nowo: Fascynowały by go ponownie swą nowością (...)"¹⁴⁾.

Trudno orzec, czy książę Aleksander posiadał tak dalece wysublimowaną potrzebę przeżyć estetycznych, jaką doznawał Piero de Medici przy kompletowaniu swych zbiorów, natomiast niewątpliwie doceniał ich wartość i znaczenie gabinetu sztuki w wyposażeniu rodowych rezydencji.

Studiolo Piera de Medici przewyższało zapewne lubeczką kunstkamerę pod względem zbiorów. Inny był także jego charakter. Odróżniała go także dekoracja malarska wnętrza, która określała program ideowy gabinetu Medyceusza, odwołujący się do wyobrażenia kosmosu, którego centrum stanowił człowiek. Jeszcze jedno dzieliło te dwa obiekty. Podczas gdy *studiolo* było w centrum księstwa, w centrum książęcego pałacu, kunstkamera w Lubczu była ulokowana poza kręgiem głównych rezydencji domu radziwiłłowskiego linii nieświeskiej. Zatem jak na „prowincjonalną” kolekcję musi ona budzić uznanie tak dla samych zbiorów jak i ambicji intelektualnych właściciela i możliwości ich zrealizowania.

Wracając jeszcze raz do uwag Filareta o Piero de Medici pragnę przypomnieć, że pisał on iż w czasie wizyt Medyceusza w *studiolo* oddawał się on „... kontemplacji podobizn cesarzy (rzymskich) oraz dawnych wybitnych ludzi, przedstawionych na medalach ze złota, srebra, brązu bądź też na trwałych kamieniach, które wprawiały go w ekstazę...”¹⁵⁾ Komentując ten tekst Ważbiński słusznie uważa, iż „Piero jawi się jako wirtuoso, to znaczy jako ten, kto zyskiwał „virtus”, podziwiając czyny dawnych władców jak i ich podobizny wykonane przez artystów. A zatem historia i kunszt pełniły tutaj rolę exemplum — czyli w myśl cycerońskiej koncepcji historii jako mądrości antenatów stanowiły lekcję moralną i polityczną dla współczesnych”¹⁶⁾.

Do podobnych refleksji skłaniały zbiory kunstkamery w Lubczu. „Mądrości antenatów” jako lekcja moralności i politycznych działań we współczesności była niezwykle popularna w Polsce w końcu XVI i na początku XVII stulecia. Podobnie jak odwoływanie się do tradycji antycznej oraz szukanie w niej własnych korzeni.

Na zakończenie należy podnieść jeszcze jedną cechę, która łączyła kunstkamerę w Lubczu z podobnymi obiektami w całej Europie zachodniej. Była nią

14) Z. Ważbiński, Muzeum..., jw., s. 13.

15) jw.

16) jw.

dostępność zbiorów. Ograniczała się do grona ludzi wywodzącego się z kręgu dworu, rodziny, gości, poetów — historyków, artystów. A więc dla tych wszystkich, których przyciągał intelektualny i naukowy charakter gabinetu. Jakże był on w tym odmienny od petersburskiej kunstkamery.

„Wtenczas zaczęto budować kunszthauzy na głównym placu, żeby ze wszech stron było główne — z jednej strony gmach wszystkich urzędów, z drugiej twierdza, z trzeciej kunszthauzy, zaś z czwartej Newa. Tymczasem do pałacu Kikina przychodziło mało ludzi, snadź nie mieli ochoty. Umyślono więc, by każdy odwiedzający kunstkamerę coś dostawał za to: częstowano filiżanką kawy albo kieliszkiem wódki czy węgryzna. A na zakąskę był piernik. Generał-prokurator Jagużyński przedłożył, by każdy, pragnąc obejrzeć preparaty, zapłacił rubla za wejście, z tego zaś można by zebrać sumy na utrzymanie monstrów. Lecz to nie zostało przyjęte, i podawano wódkę i piernik bez wszelkiej zapłaty. Wtedy więcej ludzi poczęło odwiedzać kunstkamerę. Zaś dwóch podiaczów — jeden średniej rangi, a drugi starszy — przychodziło nawet dwa razy dziennie, ale wódkę dawano im rzadko, a piernika wcale”¹⁷⁾.

Radziwiłłowie byli książętami Cesarstwa Rzymskiego, senatorami i dygnitarzami Rzeczypospolitej Obojga Narodów a Lubcz położony sześć mil na północny wschód od Nowogródka a mimo to ich siedemnastowieczna kunstkamera bliższa była zbiorom florenckiego księcia niż petersburskiego władcy.

17) J. Tynianow, *Woskowa persona*, jw., s. 47—48.

KUNSTKABINETT W KSIĄŻU

W rozważaniach o *Kunst- i Wunderkammer* warto wspomnieć o dokonaniach w tej mierze Hochbergów, późniejszych książąt pszczyńskich. Przedstawiane tu informacje oparte są na skromnych przekazach, raczej więc sygnalizują problem, który wymaga jeszcze mozolnych poszukiwań, źródełowych.

W zamku bogatej rodziny arystokratycznej von Hochberg w Książu istniał do czasu II wojny światowej tzw. *Kunstkabinett*, pełniący rolę typowego *Kunstkammer* jako zbioru osobliwości różnego rodzaju, zwłaszcza ze świata minerałów i sztuki. Pierwsza wiadomość o jego istnieniu pochodzi z czasu po 1705 r., kiedy ówczesny właściciel zamku Konrad Ernst Maksymilian hr. von Hochberg (1682 — 1742) powrócił ze swej szkolno-naukowej peregrynacji po Europie zachodniej. Jako wielki miłośnik nauk, rozbudował istniejącą już bibliotekę i archiwum zamkowe (ryc. 21) ¹⁾, a także założył wspomniany *Kunstkabinett*. Znajdowały się w nim „starożytności”, aparaty fizyczne i matematyczne, bogate zbiory przyrodnicze, głównie minerałów, a także pewna ilość dzieł sztuki i numizmatów odziedziczonych po ojcu²⁾. Zbiory przyrodnicze były w owym czasie jedyne swego rodzaju na Śląsku, a ich sława przetrwała w świecie naukowym do końca XIX w. ³⁾. Zbiory numizmatyczne tworzyły natomiast wyodrębniony *Münzkabinett*, o którego istnieniu pochodzi pierwsza wzmianka z 1711 r.

Z dyspozycji Konrada hr. Hochberga można się domyślać, iż w urzędzaniu *Kunstkabinett* kierował się wskazaniem teoretyków francuskich — arystokrata przebywał zresztą pewien czas w Paryżu i znał tamtejsze pałace. *Kunstkabinett* w Książu funkcjonował w ścisłym połączeniu z biblioteką zamkową. Rolę

1) C. Weigelt, *Die Grafen von Hochberg vom Fürstenstein*, Breslau 1896, s. 226; K. Erdemann, *Die Reichsgräflich von Hochbergische Majoratsbibliothek in der ersten drei Jahrhunderten ihres Bestehens 1609-1909*, Breslau 1910.

2) K. Erdemann, *iw.*, s. 7; A. Zemplin, *Fürstenstein in der Vergangenheit und Gegenwart*, Breslau 1838, s. 94.

3) C. Weigelt, *iw.*, s. 226; E. Zivier, *Fürstenstein 1509-1909*, Kattowitz 1909, s. 27.



Vorderfront des Bibliotheksgebäudes.

21. Budynek bramy („Barak”) zamku w Książu — siedziba biblioteki Hochbergów oraz mieszcząca w latach 1891—96 *Kunstkabinett*. Fotografia z 1909 r.

kustoszy pełnili kolejni bibliotekarze, rekrutowani przez Hochbergów przeważnie ze Świdnicy lub z Wrocławia (pierwszym z nich był Johann Gottlieb Klose).

Konrad Hochberg umieścił początkowo *Kunstkabinett* we wspólnym pomieszczeniu z biblioteką (w późniejszej jadalni służby), a po 1723 r. w nowo-wzniesionym skrzydle przybudówki zamku (na parterze). W 1731 r. gabinet i biblioteka przeniesione zostały do nowego, południowego skrzydła zamku, zajmując pięć sal parteru. W ostatniej z nich, za biblioteką wymalowaną w 1732 r. przez Feliksa A. Schefflera al fresco, znalazły się zbiory *Kunstkabinett* wraz z numizmatami ⁴⁾.

Jego zbiory wydatnie powiększył bardzo wykształcony syn Konrada — Henryk Ludwik hr. Hochberg (1714 — 1755), który ze swojego długiego pobytu w różnych krajach zachodnich przywiózł „kunsztowne instrumenty” i „osobliwości” (w 1738 r.). M.in. z Paryża przywiózł od Abbé Nolleta u którego odbył kurs fizyki eksperymentalnej ⁵⁾, cenne instrumenty na czele z mikroskopem, które wykonał jego mistrz — mechanik. Przyrządy owe

4) K. Erdemann, jw., s. 8-9 i 43-44.

5) C. Weigelt, jw., s. 262.

służyły nie tylko do ekspozycji w *Kunstkabinett*, ale były wykorzystywane przez tego arystokratę do amatorskich badań i obliczeń. Henryk Ludwik powiększył także zbiory sztuki i numizmatów (z własnym katalogiem), zarówno przez zakupy pojedynczych sztuk w różnych miastach europejskich, jak i przez zakup zbiorów monet np. barona von Roebela z Wrocławia ⁶⁾.

Pierwszy, niestety skrótowy, opis *Kunstkabinett* na zamku w Książu zamieszczony został w 1735 r. w dziele Gottfrieda Scharfa „Gelehrten Neugiketen Schlesiens”. W gabinecie stało więc 9 przeszklonych, lakowanych czerwono i złociście szaf, w których znajdowały się interesujące według autora zbiory monet, kamieni, kryształów i minerałów, w tym kamień Poppei oraz duży hiszpański topaz. Prócz nich sporo było różnych muszli oraz jak to określił „Artificialibus & Naturalibus”, ponadto mechanizmy („Antlia pneumatica”) Rennwoldtisch ⁷⁾.

Według opisu Johanna Kundmanna z 1741 r. *Kunstkabinett* w Książu zajmował 3 pokoje. W pierwszym, w przeszklonych szafach znajdowała się duża liczba kosztownych matematycznych i astronomicznych instrumentów z żelaza, „połączanych w ogniu”, a wykonanych przez najlepszych mistrzów ze stolic europejskich jak Schindlerna z Wiednia, Northa i Eslinga z Berlina, Chapotot z Paryża, Schoberna z Lipska i Iversena z Leydy, nie mówiąc o wspomnianym Abbé Nollet. Do najcenniejszych instrumentów należał tzw. teleskop Newtona sporządzony przez mistrza Desaiguillersa w Londynie. W drugim pomieszczeniu stało 9 opisywanych już przez Scharfa szaf z minerałami, kamieniami, muszlami (tzw. *Muschel – kabinet*), monetami i medalami (*Münzkabinett*). W trzecim pokoju stały pośrodku wspomniane mechanizmy Rennwoldtisch; resztę wypełniały „różne osobliwości”, których niestety autor nie opisywał ⁸⁾. Z porównania obu opisów wynika, iż między 1735 a 1741 r. *Kunstkabinett* w Książu został poważnie rozbudowany, tak, że zajmował już trzy pokoje.

Jego zbiory zostały splądrowane i uszczuplone w okresie wojen na Śląsku w latach 1744 — 1763. Odbudował je kolejny pan na Książu, wielki miłośnik sztuki i filozofii Jan Henryk (Hans Heinrich) V hr. von Hochberg (1741 — 1782) ⁹⁾. Umieścił on ponadto w gabinecie pewną ilość starej broni oraz portrety rodzinne, które nie znalazły miejsca w innych pomieszczeniach rezydencji. Dodać należy, iż we wzniesionym w 1797 r. tzw. Starym Zamku w Książu znalazły się także różne osobliwości (m. in. przyrodnicze) ze zbiorów Hochbergów ¹⁰⁾.

6) A. Zemplin., s. 89; K. Erdemann, jw., s. 19.

7) K. Erdemann, jw., s. 15 i 45—46.

8) jw., s. 46.

9) C. Weigelt, jw., s. 298—299.

10) W. Reimann, Führer durch Waldenburg, Salzbrunn, Fürstenstein, ..., Schweidnitz 1891, s. 68—70. Problem tzw. Starego Zamku zasługuje na odrębną analizę.

Biblioteka i związany z nim *Kunstkabinett* w Książu były znane szeroko w XIX wieku. Zwiedzali je członkowie domu Hohenzollernów, arystokraci i naukowcy. Wielokrotnie podziwiała je np. księżna Luiza Radziwiłł. Ze zbiorów tych korzystał znany mineralog Śląski, lekarz ze Szczawna-Zdrój (Salzbrunn) dr August Zemlin, który zresztą przekazał do *Kunstkabinett* po swej śmierci piękny i wartościowy pod względem naukowym zbiór minerałów sudeckich ¹¹⁾.

Zbiory *Kunstkabinett* Hochbergów były oczywiście znane w kołach naukowych Niemiec, a nawet poza ich granicami. Np. w 1876 r. rząd brytyjski organizując wystawę instrumentów naukowych, w Kensington Museum w Londynie zwrócił się o wypożyczenie z Książa przyrządów fizycznych i geometrycznych, instrumentów astronomicznych i starych mikroskopów ze względu na ich znaczenie muzealne ¹²⁾. W archiwum Hochbergów we Wrocławiu zachowały się jedynie dwie teczki archiwalne dotyczące *Kunst- und Naturalien-kabinett*, zawierające przede wszystkim korespondencję jego kustoszy z przełomu XIX/XX w. dotyczącą kwestii lokalowych i zbiorów. Co do tych ostatnich dotyczyła najczęściej poszukiwań określonych obiektów jak np. akwarel Albrechta Dürera. W tej sprawie dokonano odkrycia w Książu domniemanej akwareli mistrza oraz 3 jego miniatur z herbami Marcina Lutra. Korespondencja kustoszy Otto Frenzela (zm. 1898) i Karla Endemanna prowadzona była z towarzystwami naukowymi oraz muzeami Berlina i Monachium, a także z pojedynczymi naukowcami niemieckimi ¹³⁾.

Z korespondencji tej można także wnioskować o charakterze zbiorów na początku XX w. W *Kunstkabinett* Hochbergów znajdowały się wówczas: portrety (przeważnie rodzinne) i miniatury, sztychy, kolekcja starych instrumentów astronomicznych, fizycznych, matematycznych i optycznych, kolekcja starej broni, wielki zbiór minerałów sudeckich i europejskich ze szlachetnymi kamieniami, zbiór numizmatyczny (medale i monety) oraz order i odznaczenia Hochbergów ¹⁴⁾. Sądzić można, że zbiory te były już w tym czasie w minimalnym stopniu powiększane. W zachowanych archiwaliach brak śladów transakcji antykwarycznych, kupowano jedynie od osób prywatnych np. monety. Kolejni Hochbergowie — teraz już książęta pszczyńscy — przekazywali także do gabinetu różne pamiątki osobiste po zmarłych poprzednikach — medale, sygnety, dyplomy, order i odznaczenia, które eksponowano w witrynach. I tak np. w 1907 r. książę Jan Henryk XV (1861-1938) przekazał cały zbiór pamiątek po swym ojcu, a także portrety rodziny cesar-

11) A. Zemlin, jw., s. 116—117.

12) C. Weigelt, jw., s. 226; Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Pszczynie, zespół Archiwum Książąt Pszczyńskich (dalej AKP) II 916, k. 25—31.

13) Archiwum Państwowe we Wrocławiu, zespół Archiwum Hochbergów II 402 i 403.

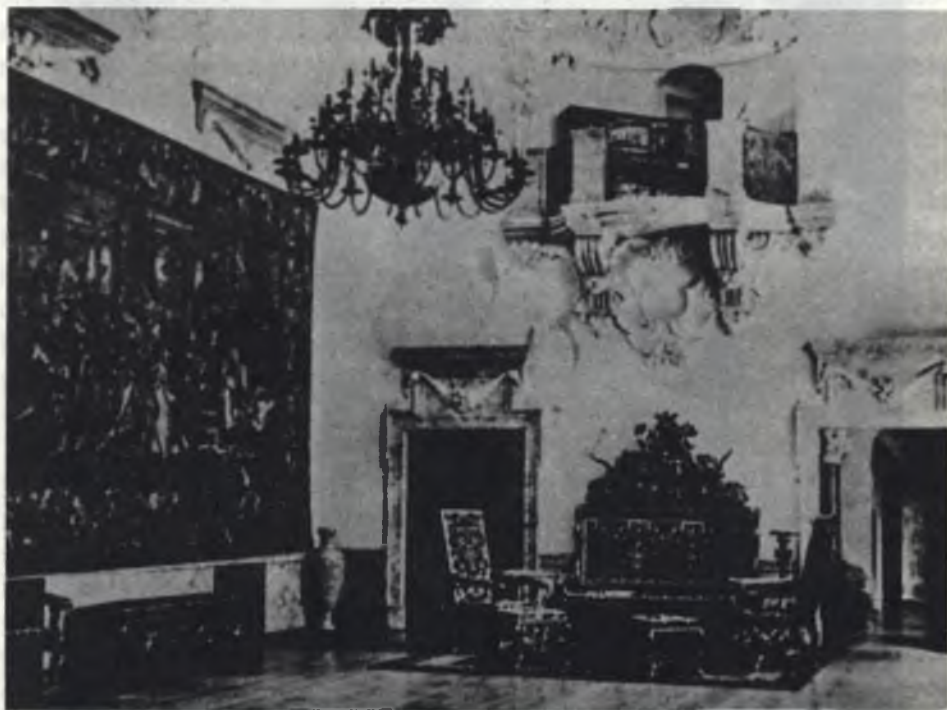
14) jw. Zachowały się jedynie ułamkowe spisy eksponatów.



22. Fragment głównej fasady zamku w Książu widzianej od strony budynku bramy z jedną z oficyn. Fotografia sprzed 1914 r.

skiej¹⁵⁾. W razie potrzeby, np. z powodu uroczystości dworskich, były one wyciągane z *Kunstkabinett*.

Wydaje się, że w końcu XIX w. przestał on pełnić swą pierwotną rolę świątyni natury, nauki i sztuki, stając się rodzajem prywatnego muzeum w arystokratycznej rezydencji. *Kunstkabinett* staje się wyraźnie niepotrzebny w głównym budynku zamku w Książu (ryc. 22). W 1891 r. książę pszczyński Jan Henryk XI (1833—1907) przeniósł go z pomieszczeń zamku do budynku bramnego zwanego "Barakiem". W tym miejscu został wymieniony w prze-



23. Sala Renesansowa (balowa) zamku w Książu przed 1914 r.

wodniku Reimana, który nadmienia, że znajdowały się w *Kunstkabinett* „cenne zbiory przyrodnicze a także starożytności i osobliwości”¹⁶⁾. W 1896 r. zbiory przerzucone zostały do pobliskiej, niskiej oficyny po wozowni, gdzie w roku następnym otwarto je dla ruchu turystycznego, dla którego były niewątpliwą atrakcją¹⁷⁾.

15) AKP II 1026, k. nłb.

16) W. Reimann, jw., s. 72.

17) K. Erdemann, jw., s. 47—48.

W zachowanych aktach książęcych z okresu międzywojennego głucho już o *Kunstkabinett*. Wszedł on bowiem w skład tzw. Muzeum, jakie utworzył książę Jan Henryk XV w nowowzniesionym przez siebie skrzydle zachodnim zamku. Było ono chętnie zwiedzane przez turystów, którym udostępnił borykający się z trudnościami finansowymi książę niemal cały swój zamek w 1928 r.¹⁸⁾ Według zachowanego z czerwca 1944 r. spisu, zbiory tzw. Muzeum składały się z: modeli miast, zamków, kościołów z XVIII—XIX w.; kompletnego zbioru luster Hochbergów w złotych i srebrnych ramach; kolekcji ceramiki (m. in. z Delft) i szkieł; miniatur; odlewów woskowych; „osobliwości”; aparatów mechanicznych; zbiorów przyrodniczych (chrząszcze, motyle, kamienie itd.); broni; zabytków kościelnych (tron biskupi, organy, ambona) oraz starych okuć, krat i zamków. Ponadto znajdowały się w tzw. Muzeum liczne stoły i szafy barokowe, szafki na biżuterię oraz 9 witryn z pamiątkami rodzinnymi, które wywiozła w tym roku z zamku zajętego przez SS (od października 1940 r.) księżna pszczyńska Maria Katarzyna¹⁹⁾. Nie wiadomo co stało się ze zbiorami numizmatycznymi. Bardzo możliwe, że sprzedano je w latach 30-tych, gdy książę pszczyński prowadził intensywną wyprzedaż wyposażenia rezydencji w Książu dla zdobycia środków na własne utrzymanie.

Zbiory tzw. Muzeum w Książu zawierające także dawny *Kunstakabinett* poddane zostały na mocy decyzji konserwatora śląskiego G. Grundmanna z 24 czerwca 1943 r. pod ścisłą ochronę konserwatorską²⁰⁾. W związku z prowadzonymi rozmowami o sprzedaż Książa władzom prowincjonalnym, przewidywane były do dalszej ekspozycji w mającym powstać śląskim muzeum prowincjonalnym w zamku Książ. W 1945 r. zbiory te uległy zniszczeniu i rozproszeniu.

Zaprezentowane tu informacje dotyczą rezydencji Hochbergów w Książu. W ich drugiej rezydencji — w Pszczynie (od 1846 r.) *Kunstkammer* nie istniał.

18) J. Polak, Działalność książąt pszczyńskich na Górnym Śląsku w latach 1922—1945, (maszynopis pracy doktorskiej przygotowywany do druku).

19) AKP XVI, k. 160 i 197—198. Zbiory tzw. muzeum wyceniono na 40.000 RM.

20) jw., k. 92.

WIADOMOŚĆ O ZBIORZE OBRAZÓW ZOFII I ANTONIEGO LUBOMIRSKICH ZNAJDUJĄCYM SIĘ W ICH PAŁACU WARSZAWSKIM "ZA OGRODEM SASKIM" *

Gdyby w połowie XVIII w. przyjechał do Warszawy zagraniczny podróżnik i zechciał zapoznać się ze znajdującymi się w faktycznej stolicy Rzeczypospolitej Obojga Narodów zbiorami artystycznymi, wskazano by mu niechybnie pałac księcia Antoniego Lubomirskiego, wojewody lubelskiego. Podróżnik uzyskałby niewątpliwie pozwolenie na zwiedzenie rezydencji i obejrzenie znajdującego się w niej zbioru obrazów. Zapisałby z pewnością swoje wrażenia, a my wiedzielibyśmy z jego relacji, jakie obrazy miał w swej warszawskiej siedzibie książę Antoni i jego druga żona, Zofia z Krasieńskich, primo voto Tarłowa. Niestety, nie było takiego podróżnika, nie ma zatem żadnej wiarygodnej relacji o kolekcjonerskich zamiłowaniach pary książęcej. A jednak wiemy, że obrazy zbierali. Mówią o tym wyraźnie zachowane inwentarze pałacu na placu Za Żelazną Bramą. Są to przekazy szczególne: możemy na ich podstawie określić ilość obrazów, znacznie trudniej natomiast wypowiedzieć się na temat jakości tego zbioru. Mimo wszystko spróbujmy spojrzeć *sine ira et studio* na te obrazy, wsiądnijmy w wehikuł czasu, wyobraźmy sobie, że jest rok 1754 i udajmy się do pałacu Lubomirskich „za Ogrodem Saskim”.

Nie była to wówczas budowla wyróżniająca się szczególnymi walorami estetycznymi; pod względem wielkości pozostawała daleko w tyle ze świetnymi rezydencjami Krakowskiego Przedmieścia i ul. Miodowej. Składała się z piętrowego korpusu głównego i przylegających doń niższych oficyn, otaczających prostokątny dziedziniec, znajdujący się z tyłu. Nie wiemy dokładnie, kiedy pałac ten powstał. Istniał na pewno w roku 1712, na początku lat trzydziestych XVIII w. należał do architekta Jana Zygmunta Deybla, później stanowił własność ks. Stanisława Wincentego Jabłonowskiego, wojewody rawskiego

* Komunikat niniejszy powstał w oparciu o materiały zbierane przez autora do napisania książeczki o pałacu Lubomirskich w serii „Zabytki Warszawy” (PWN, Warszawa 1971). Teraz materiał archiwalny został przejrany na nowo. Mgr Antoniemu Ziembie winien jestem wdzięczność za pomoc w skolekcjonowaniu wypisów.

(przynajmniej do roku 1743), a około połowy stulecia przeszedł w posiadanie ks. Antoniego Lubomirskiego, strażnika wielkiego koronnego od roku 1748, wojewody lubelskiego od roku 1752. Nowy właściciel podjął w roku 1760 gruntowną przebudowę siedziby według projektu Jakuba Fontany. Do korpusu głównego na miejscu dawnych oficyn przystawiono od zachodu nową partię budowli składającą się z wydatnego ryzalitu o zaokrąglonych narożach i dwuokiennej części dochodzącej do ul. Ptasiej. Taką samą partię zamierzano dobudować od wschodu. Rozpoczęta przez Fontanę przebudowa pałacu nie została nigdy ukończona. Na poły przebudowany pałac Lubomirskich utrwalił około roku 1779 Bernardo Bellotto zwany Canaletto na znanym widoku placu Za Żelazną Bramą. W roku 1776 połowę pałacu objął w posiadanie wychowanek ks. Antoniego, ks. Aleksander Lubomirski, który stał się właścicielem całej nieruchomości w roku 1790. Pomyślał wówczas o ukończeniu i gruntownej modernizacji rezydencji. Projekty klasycystycznej przebudowy wykonał na jego zamówienie architekt Jakub Hempel. Roboty budowlane rozpoczęły się po roku 1790 i trwały do roku 1793. W ich wyniku podwyższony o piętro pałac otrzymał okazałą elewację od strony placu Za Żelazną Bramą, wyróżniającą się dziesięciokolumnowym jońskim portykiem w wielkim porządku. Do czasów budowy gmachu Teatru Wielkiego była to największa kolumnada w Warszawie. Oto w największym skrócie dzieje pałacu Lubomirskich w XVIII w.¹⁾ Wracajmy teraz do roku 1754.

Dzięki zachowanym w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie inwentarzom pałacu, sporządzonym w latach 1754, 1758, 1759 i 1762, wiemy dość dokładnie, jak wyglądała w tym czasie stołeczna rezydencja Zofii i Antoniego Lubomirskich, mimo, że nie zachowały się jej widoki. Do pałacu wejdziemy zatem z inwentarzem z roku 1754 w rękę zatytułowanym „Opisanie Pałacu Warszawskiego z Memblami i Apparencjami onegoż die 4-ta Xbris 1754 Anno”²⁾ i według tego inwentarza będziemy szukać znajdujących się we wnętrzach obrazów.

Do pałacu wchodziło się z podjazdu, który w inwentarzu określony jest jako „Galeria przed pałacem dolna, w której z obydwóch stron latarnie same przez się szklane z kagankami i przykrywadłami blaszanymi całe N^o 2”³⁾ Sien pałacowa była dużym pomieszczeniem z ławami pod ścianami, z niej wchodziło się do drugiej sieni, gdzie znajdowały się schody na pierwsze piętro oraz wyjście na dziedziniec. Z pierwszej sieni „na lewą rękę idąc” wkraczamy do tzw.

1) Dane dotyczące pałacu zaczerpnięte z książeczki autora, Pałac Lubomirskich, Warszawa 1971, s. 10—37.

2) Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Archiwum Gospodarcze Wilanowskie, Anteriora (dalej: AG Wil. Anteriora) 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego z Memblami i Apparencjami onegoż die 4 ta Xbris 1754 Anno (dalej: Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno).

3) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

apartamentu dolnego, składającego się z trzech pokoi i gabinetu. W pokoju przylegającym do sieni zawieszonych było aż 27 obrazów. Inwentarz podaje tylko ich tytuły, niektóre z nich brzmią wprost szokująco. Oto ich wykaz: „Portretów królewskich suchymi farbami malowanych za szkłem w ramach złożonych N° 2”, „Portretów wulkanowych N° 2”, „Portret Syzyfusa grającego N° 1”, „Portretów cztery części roku wyrażających N° 4”, „Portret białogłowy z trojgiem dzieci N° 1”, „Portret bogini spuszczałającej się w obłoku do śpiącego N° 1”, „Portret Wenery zatrzymującej myśliwego N° 1”, „Portretów historię Akteona reprezentujących N° 2”, „Portret gwałcącego N° 1”, „Portret nad kominem nieboszczyka króla N° 1”, „Portretów nad drzwiami landsaft z różnym bydłem N° 2”, „Portret Hieromancisty N° 1”, „Portretów kucharek komplementujących się N° 2”, „Portret w jednej koszuli skuloną od zimna osobę reprezentujący N° 1”, „Portret osoby wypuszczonego ptaszka łapającej N° 1”, „Portret staroświecką sztuką malowany Wenery N° 1”, „Portret wyrażający pijaków i kosterów zabijających się N° 1”, „Obraz ad instar świętego Sebastiana N° 1”, „Obraz ad instar Narodzenia Pańskiego N° 1”⁴⁾.

W następnym pokoju znajdował się tylko jeden obraz, mianowicie „Portret nad kominem landsaft z kwiatami i papugą N° 1”⁵⁾.

Innych obrazów w apartamencie inwentarz nie wymienia.

Po prawej stronie wspomnianej sieni mieścił się drugi apartament składający się z dwóch pokoi, garderoby i gabinetu. W pokoju przylegającym do sieni wisiało 26 obrazów. Oto one: „Obraz włoski ścięcie świętego Jana reprezentujący N° 1”, „Portret Kupida do serca Wenery strzałą godzącego N° 1”, „Portret przy nim duży historię jakąś na wodzie prezentujący N° 1”, „Portret mamki z dziećciem N° 1”, „Portret Flory bogini czyli element ziemi N° 1”, „Portretów landsaft z różną zwierzyną N° 2”, „Portretów kąpiących się alias element wody N° 3”, „Portret czytającego list przy świecy N° 1”, „Portret Bachusa N° 1”, „Portret bogini Ceres alias lato N° 1”, „Portretów landsaft z kwiatami i owocami różnymi N° 3”, „Portret Europy na leżącym wole siedzącej i onego w kwiatki ubierającej N° 1”, „Portret pijacki N° 1”, „Portret Persa N° 1”, „Portret iskającej się przy świecy N° 1”, „Portret w ramach złożonych karczemną sztukę grających i skaczących reprezentujący N° 1”, „Portretów reprezentujących w cudzoziemskim stroju osoby N° 2”, „Portret Febusa przy nogach leżącej bogini drzewka przez kryształ palącego alias element ognia N° 1”, „Portret bogini papugę na palcu trzymającej albo element powietrza N° 1”, „Portret złoto w ogniu polerujących alias Midasa N° 1”⁶⁾.

Przechodzimy do następnego pokoju tego samego apartamentu i podziwiamy „Portret Lukrecji mieczem przebitej N° 1”, dwa portrety męskie

4) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego 1754 Anno.

5) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

6) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

i dwa „białogłowskie”, trzy portrety „cieniowe z osobami starymi”, sześć „portretów landszaft z różnymi kwiatami, fruktami, drzewami i bobami”, „Portret Syzyfusa grającego N° 1”, „Portret grającego na arfie N° 1”, oraz „Portret pijacki i kosterski N° 1” ⁷⁾. W sumie było w tym pomieszczeniu 17 obrazów.

Wchodzimy następnie schodami, znajdującymi się w drugiej sieni, na pierwsze piętro. Głównym pomieszczeniem tej kondygnacji była wielka sala, wysoka na dwa piętra, z sześcioma dużymi oknami i umieszczonymi nad nimi sześcioma mniejszymi. Jak można przypuszczać, sala ta zajmowała środkową część pałacu i miała trzy osie od frontu i trzy od dziedzińca. Sufit tej sali dekorowany był „boazerią i sztukaterią”. Nad lewym kominkiem wisiał portret królowej, nad prawym zaś króla, poza tym inwentarz wymienia „Portretów uniform większych nad drzwiami N° 4” i „Portretów uniform mniejszych nad oknami N° 4” ⁸⁾. Pod ścianami sali stały ławy z poręczami obite czerwonym suknem oraz krzesła trzcinowe obite zieloną trypą. Sala miała dwa balkony dla orkiestry (zwane w inwentarzu „chórkami muzycznymi”), można z niej było wyjść na balkon od frontu, nazwany przez inwentarz „galerią na facjacie z sześcią geniuszami drewnianymi herby i insygnia trzymającymi blachą białą wybitą” ⁹⁾.

„Na lewej ręce sali” znajdowały się drzwi do „apartamentu JO Pana” składającego się z dwóch pokoi, kancelarii i „retyradki”, czyli klozetu. Boazerie i drzwi w obu pokojach były złożone. W drugim pokoju wisiał „Portret JO Pani za szkłem malowany suchymi farbami N° 1”, ponadto „Portretów w złożonych ramach landszaft N° 2”, i „Portretów białołowskich N° 7” ¹⁰⁾.

„Po prawej ręce” sali wchodziło się do „apartamentu JO Pani” złożonego również z dwóch pokoi, gabinetu i garderoby. Pokoje, podobnie jak w apartamencie górnym ks. Antoniego Lubomirskiego, miały złożone boazerie, drugi z nich zajęty był na sypialnię. Obok podwójnego łóża w alkowie znajdowała się w nim m.in. „szafa na książki i papiery”, a na ścianie wisiał „Portret za szkłem JO Pana suchymi farbami malowany N° 1” ¹¹⁾.

Ta sama klatka schodowa prowadziła na drugie piętro pałacu. Mieściły się tutaj tylko dwa niewielkie pokoje i wspomniane już „chórki muzyczne”. Jeszcze wyżej znajdował się strych nad wielką salą i galerie wybite blachą zaopatrzone w drewnianą balustradę, identyczne po obu stronach pałacu. Na podstawie cytowanego tu inwentarza z roku 1754 można dojść do wniosku, że środkowa część pałacu zajęta przez wielką salę była znacznie wyższa od reszty korpusu głównego.

7) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

8) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

9) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

10) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

11) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

Obrazy znajdowały się również w skarbcu nad bramą wjazdową na dziedziniec. Cytowany tu inwentarz z roku 1754 wymienia następujące pozycje: „Portret grafa Brühla za szkłem w ramach złocistych N^o 1”, „Portret grafowej samej N^o 1”, „Portretów starych N^o 2”, „Sztuczka mała malowana szaro N^o 1”, „Sztuczka iterum w ramach pozłacanych N^o 1”, „Sztuczki iterum dwie w ramach czarnych w kwiatki pozłociste N^o 2”, „Obrazów pomiernych w ramach czarnych w kwiatki wyzłacane N^o 2”, „Obraz na blejtramie S. Pawła N^o 1”, „Obraz na blejtramie S. Marii Magdaleny N^o 1”, „Obrazów landszaft mały arkuszkowy kozieł malowany N^o 1”, „Landszaft mężczyzny, kobity i cyrulika trochę sporszy N^o 1”, „Portret SP Wdy Sandomierskiego N^o 1”. W skarbcu znajdowała się również „Statua za szkłem Króla Imci Augusta II N^o 1”¹²⁾.

Kolekcja Antoniego i Zofii Lubomirskich liczyła zatem ponad setkę obrazów. Wielka szkoda, że nic bliższego o niej nie wiemy. Przynajmniej od początku lat sześćdziesiątych XVIII w. zrąb jej pozostawał w tym samym miejscu, tj. w pałacu „za Ogrodem Saskim”. Potem gdzieś się zawieruszyła.

Inwentarz pałacu Lubomirskich z roku 1758 wykazuje niemal wszystkie obrazy na swoich miejscach. W skarbcu był „Portret grafowej Brühlowej 1”, „Portret papieski 1”, „Portretów starych 2”, „Sztuczek nocnych 2”, „Landszaftów 2”, jakiś portret w „usarskim stroju 1”, obraz przedstawiający „felczera, co zęby rwie 1”. Były tam ponadto „Głowy starego malowania 2”, „Obraz S. Pawła 1”, „Obraz S. Marii Magdaleny 1”, „Portret Wojewody Sandomierskiego 1”¹³⁾.

Inwentarz tego samego pałacu z roku 1759 informuje nas o zmianach w wyposażeniu poszczególnych pokoi i określa bardziej szczegółowo obrazy, które tam się wówczas znajdowały. I tak w apartamencie dolnym drugim zajmowanym przez ks. Antoniego Lubomirskiego wisiały w tym czasie: „Portret JO Pani”, „Sztuka malarska nad portierą, na której kucharka wymalowana”, „Sztuka malarska suchymi farbami malowana za szkłem, na której węgry z babą trzymający koszyk z olejkami”, „Takaż druga, na której pijacy wymalowani”, „Takaż trzecia, na której się dwie dziewczki biją”, „Sztuka malarska nad drzwiami z pierwszego idąc pokoju, na której kucharka z parobkiem się karesuje”. W tym miejscu w inwentarzu dopisano niewyraźnie wiadomość o 4 obrazach, „na których historie z Kupidynem wymalowane różne”¹⁴⁾.

W wielkiej sali na pierwszym piętrze pozostały na swoich miejscach nad kominkami wielkie portrety króla i królowej, były tam ponadto „portrety, czyli

12) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1754 Anno.

13) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego z Memblami i Apparencjami onegoż die 15 Maii AS 1758.

14) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego z Memblami i Apparencjami onegoż die 1 Maii 1759 R. (dalej: Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.)

sztuki malarskie uniform” cztery nad drzwiami i cztery nad oknami, wszystkie „w ramach złożonych fugowanych” ¹⁵⁾. W apartamencie górnym po lewej stronie, w drugim pokoju, było „Landszaftów w złożonych ramach 2”, „Portretów białogłowskich z suchych farb 8” ¹⁶⁾. Znajdujący się tu portret JO Pani został przeniesiony do dolnych pokoi ks. Antoniego.

W drugim pokoju apartamentu księżnej Zofii na pierwszym piętrze znajdował się, tak jak dawniej, „Portret za szkłem JO Pana suchymi farbami malowany”, poza tym inwentarz wymienia tu trzy „Landszafty nad drzwiami w złożonych ramach” ¹⁷⁾. Obrazy, które pozniwały z pokoi, znalazły się najprawdopodobniej w skarbcu, inwentarz informuje nas bowiem o znajdujących się tu 64 obrazach różnych mniejszych i większych, „... których dla szczupłości miejsca jakie na sobie mają osoby nie można było opisać”. W skarbcu były również „suchymi farbami malowane za szkłem króla terażniejszego i królowej” ¹⁸⁾. Na końcu cytowanego inwentarza jest jeszcze informacja o 40 obrazach, przechowywanych zapewne w skarbcu, zestawionych według wymiarów. A więc było tam „obrazów sążniowych 8”, „obrazów przez połowę mniejszych 7”, „obrazów pomniejszych 17”, „obrazów jeszcze mniejszych 3”, „w ramkach połączanych nieco 5” ¹⁹⁾.

Obrazy pojawiają się również w inwentarzu z roku 1762, opisującym pałac już po rozpoczętej przebudowie według projektu Jakuba Fontany. W „apartamentach dolnych nowych”, w pokoju po lewej stronie sieni, należącym do apartamentu ks. Zofii Lubomirskiej, było „Superportów nad drzwiami większych dwa, na ścianie mniejszy jeden”, „Portretów większych 2, mniejszych 5” ²⁰⁾. W „gabinecie do ekspedycji” znajdującym się za niszą sypialni wisiał „Portret JO Pana suchymi farbami malowany za szkłem” i „Portret ś.p. księcia Józefa małego syna pańskiego” ²¹⁾. W apartamencie dolnym ks. Antoniego Lubomirskiego, w drugim pokoju, wisiał wymieniany tu wielokrotnie „Portret z suchych farb za szkłem JO Pani”, ponadto dwie „sztuki malarskie nad portierą i drzwiami, na których kucharki wymalowane” (uwaga! jedna „sztuka” przybyła, w 1759 r. była tu tylko jedna scena z samą kucharką), były tu również cztery sceny rodzajowe malowane suchymi farbami z Węgrzynem, pijakami, parobkami i bijącymi się dziewczkami, wspomniane przez inwentarz z roku 1759, podobnie jak cztery obrazy przedstawiające historie Kupidynowe ²²⁾.

15) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.

16) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.

17) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.

18) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.

19) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu Warszawskiego ... 1759 R.

20) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu JOO Xsięstwa IchMCiow Wojewodów Lubelskich die 14 Maj 1762 w Warszawie (dalej: Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie).

21) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

22) AGAD, AG Wil. Anreriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

W wielkiej sali na pierwszym piętrze na dawnym miejscu pozostały wielkie portrety króla i królowej oraz „sztuki malarskie” nad drzwiami i oknami ²³⁾. W apartamencie górnym księżnej Zofii, znajdującym się po prawej stronie wielkiej sali, w pierwszym pokoju było „Superportów między oknami dwa” oraz „superportów nad drzwiami mniejszych trzy”. W drugim pokoju tego samego apartamentu było „superportów nad drzwiami w złożonych ramach dwa” ²⁴⁾. Dekoracja apartamentu zmieniła się zatem w porównaniu z rokiem 1754 i 1759.

Apartament po lewej stronie wielkiej sali na pierwszym piętrze, zajmowany niegdyś przez ks. Antoniego, zmienił się również. W drugim pokoju tego apartamentu pozostało osiem portretów damskich malowanych suchymi farbami ²⁵⁾.

Inwentarz z roku 1762 zawiera na końcu zestawienie według wymiarów 40 obrazów znajdujących się w skarbcu. W tym samym pomieszczeniu były również dwa portrety suchymi farbami malowane za szkłem przedstawiające króla i królową ²⁶⁾.

Tyle inwentarze, pora teraz na stwierdzenia końcowe. Po pierwsze: inwentarze tego rodzaju nie są rzadkością w polskich zbiorach archiwalnych. Informują nas o ilości obrazów, rzadziej o ich tematyce i technice, prawie nigdy zaś o autorstwie lub wartości artystycznej. Sporządzane były zazwyczaj przez burgrabiego. Wyobrażamy sobie wąsatego szlachciurę w kontuszu, pozostającego na służbie u wielkiego pana, jak bez wahania dyktuje skrybie tytuły obrazów porozwieszanych w pomieszczeniach rezydencji, przekonany głęboko o swoim znawstwie przedmiotu. Zadziwiające jest zamieszanie terminologiczne panujące w czterech cytowanych tu inwentarzach. Okazuje się, że sługa sporządzający spis przedmiotów „z natury”, nie bardzo rozróżniał terminy „portret”, „landszaft” i „obraz”. Chyba z największym powodzeniem stosowano termin „sztuka malarska”, odnosił się bowiem do każdego gatunku malarstwa.

Po drugie: Inwentarze informują nas o sposobie rozmieszczenia obrazów we wnętrzach pałacowych. I tak obrazy wprawiano nad drzwiami i oknami, wprawiano je również w płaszczyzny ścian pomiędzy oknami. Poza tym obrazy rozmieszczano symetrycznie, dobierając je pod względem wielkości. Portrety królewskie całopostaciowe wieszano w paradnej sali nad kominkami; zwyczaj ten przetrwał jeszcze długo.

Po trzecie: Cytowane tu inwentarze zadają kłam rozpowszechnionemu twierdzeniu, że magnaci polscy lubowali się przede wszystkim w kobiercach, kosztownych tkaninach i przedmiotach rzemiosła artystycznego. Z całą pew-

23) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

24) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

25) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

26) AGAD, AG Wil. Anteriora 105, Opisanie Pałacu ... 1762 w Warszawie.

nością gromadzili również obrazy (a już na pewno w wieku XVIII!). Wielka szkoda, że ich nie znamy, ale winne jest temu przede wszystkim fatalne położenie geograficzne Polski. Barbarzyńcy z północy, ze wschodu i z zachodu ogołocili kraj kilkakrotnie i za każdym razem bardzo dokładnie.

Po czwarte: Tytuły scen rodzajowych znajdujących się w warszawskim pałacu Lubomirskich pozwalają przypuszczać, że były tu obrazy szkoły niderlandzkiej, natomiast mnogość pastelów (obrazy malowane suchymi farbami) wskazywałaby na obecność obrazów pochodzenia francuskiego, ale są to tylko luźne przypuszczenia, nie mające solidniejszej podstawy.

Po piąte: Na zakończenie należy postawić pytanie, kto mógł być inicjatorem zbierania obrazów znajdujących się w pałacu „za Ogirodem Saskim”? Chyba nie książę Antoni, pod koniec życia kasztelan krakowski, który wprawdzie zyskał sobie opinię człowieka oświeconego, ale „życie sobie zbyt użyciem trunku ukrócił”²⁷⁾. Bardziej prawdopodobne, że inicjatywa zbierania obrazów wyszła od jego drugiej żony, Zofii z Krasieńskich, zmarłej w roku 1790. Kajetan Koźmian zapisał, że „była to pani mądra, oświecona, prawdziwy i może ostatni wzór, podobnie jak księżna marszałkowa Sanguszkowa, możnych pań polskich. Mówiła obcymi językami, lubiła literaturę i oświeconych ludzi towarzystwo, lecz razem przyciągała do siebie, acz niższych wykształceniem, byle prawych, słusznie wziętych. Miała bibliotekę nieszczupłą, gabinet historii naturalnej ptaków i płazów z gorących klimatów, dwie mumie egipskie znajdowały się między nimi. Prócz tego zbiory: kamieni i mineralogiczny, oraz arsenał, w którym zebrane były starożytne i nowe zbroje i bronie. W jednych tylko Siemiatyczach u księżny Jabłonowskiej był podobny, ale obfitszy nierównie zbiór. Pisała dobrze językiem francuskim i polskim, również co do stylu, rozumu, dowcipu, a nawet kaligrafii wybornie²⁸⁾. Pod koniec życia nadmiernie otyła, z trudem ruszała się na opuchłych nogach, lecz budziła powszechną sympatię. Chyba nie popełnimy błędu, jeśli uznamy ją również za kolekcjonerkę obrazów.

27) K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1 Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 230.

28) Koźmian, *iw.*, s. 234—235.

UWAGI O CHARAKTERZE I TREŚCI ZBIORÓW W DOMU GOTYCKIM W WÖRLITZ

Ilość muzeów w Dessau i jego okolicy jest dzisiaj jeszcze wymownym znakiem dążeń do zbierania dzieł sztuki przez książąt anhaltckich. Tzw. „spadek orański”¹⁾ i związane z nim holenderskie wpływy w gospodarce, kulturze i sztuce, które przysły z Henriettą Cathariną Nassau-Oranien (1637-1708) do tej okolicy, popierały powstawanie większych zbiorów. W zamku w Dessau mieścił się kiedyś bogaty skarb sreber, w pałacu w Oranienbaum istniał gabinet z porcelaną, a w pałacu w Mosigkau zgromadzono bogatą galerię malarstwa holenderskiego i niemieckiego później baroku i rokoka.

Najwybitniejszą osobistością, której zawdzięczamy największe i najważniejsze zbiory sztuki, jest książę Leopold III Friedrich Franz Anhalt-Dessau (1740-1817). Bez wątpliwości musi być uznany za najbardziej wykształconego zbieracza (ryc 24).

Jego poglądy artystyczne wykształciły się przez poznanie starożytnej architektury i rzeźby we Włoszech, przez dożywotnią przyjaźń z Friedrichem Wilhelmem von Erdmannsdorffem (1736—1800) i przez przeżycie współczesnej kultury angielskiej²⁾. Widocznym tego świadectwem jest pałac w Wörlitz, będący fundamentem klasycyzmu niemieckiego. W tym bydunku, wzniesionym przez Erdmannsdorffa w latach od 1769 do 1773, znajdują się przede wszystkim dzieła sztuki świata antycznego lub współczesnego pochodzenia. W tych miejscach, gdzie w dekoracji obrazowej opierano się na dziełach wcześniejszych artystów, jak np. Carraccia, Reniego lub Dominichina, chodziło w każdym

1) Tzw. „spadek orański” składał się z kilkudziesięciu obrazów, kolekcji grafik i porcelany. Według orańskiej ustawy spadkowej wolno je tylko pozostawić w spadku żeńskiemu potomkowi. Po śmierci matki Henriette Catharina w 1675 r. dostała część, ale już przy wychodzeniu za mąż w 1659 r. wniosła dużą ilość holenderskich dzieł sztuki do kraju anhaltckiego; por. J. Harsen, Schloss Mosigkau, Dessau 1976, s. 9 i nn.

2) H. Gäbler, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff und der Wandel des ästhetischen Ideals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, w: *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben-Werk – Wirkung* (= *Wörlitzer Hefte* 2), wyd.: Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz—Oranienbaum—Luisium, Wörlitz 1987, s. 146—159.



LEOP-FRIED-FRANZ

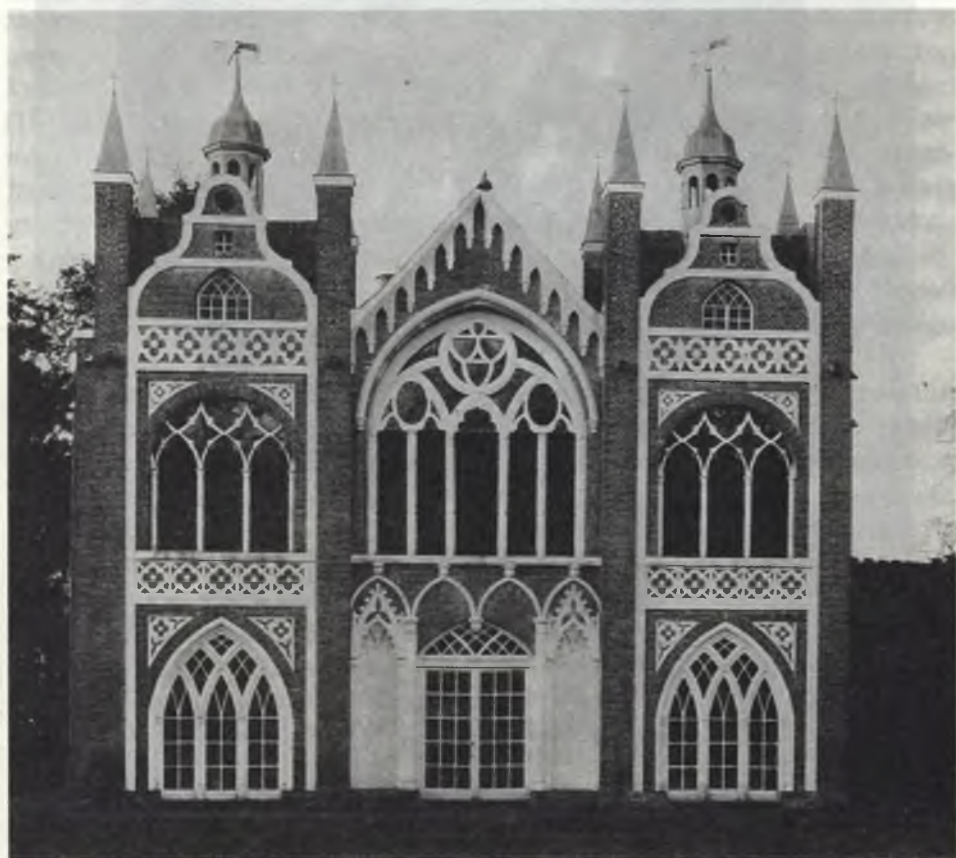
regierender FÜRST zu Anhalt-Dessau

24. Książę Leopold III Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1741-1817). Miedzioryt W. Arndta wg N. Lauera, około 1800 r. z: Beantsch, *Handbuch der Geographie und Geschichte des gesamten Fürstenthums Anhalt*, Leipzig 1801

przypadku o artystów, którzy reprezentują nurt klasycystyczny w malarstwie. Także znajdujące się w dwu wnętrzach pałacowych obrazy mistrzów holenderskich, reprezentują przez swój skromny realizm i przez jasność kompozycji, także estetyczne poglądy wczesnego klasycyzmu ³⁾.

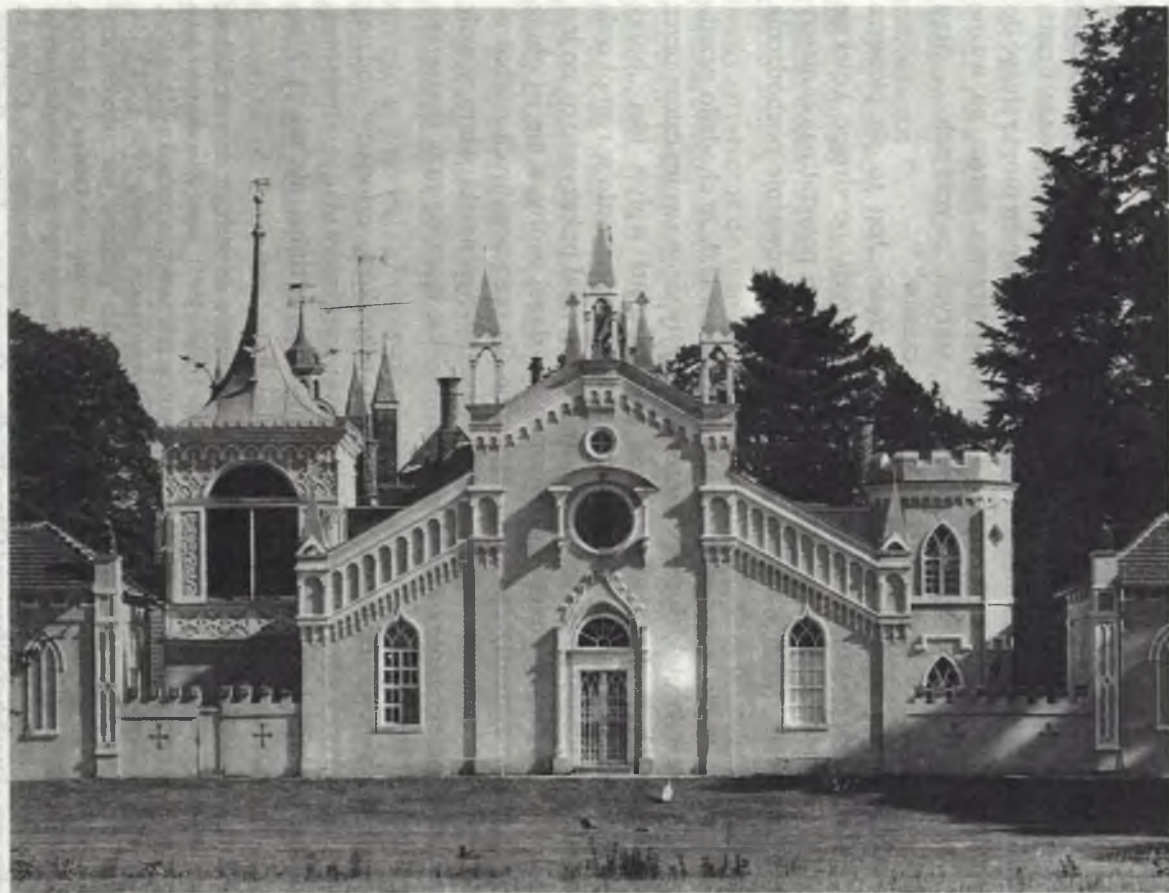
Stylistycznym kontrapunktem do pałacu i jego wyposażenia jest Dom Gotycki, położony po drugiej stronie jeziora (ryc. 25-26).

W 1773—74 r. rozpoczynała się jego budowa. Pierwotnie pomyślany jako mieszkanie ogrodnika, został od lat osiemdziesiątych XVIII w. podniesiony do rangi ulubionego miejsca księcia, gdzie spędzał on czas podczas pobytów w Wörlitz. W tym też celu budowla została powiększona w trzech etapach do 1813 roku.



25. Dom Gotycki w Wörlitz, elewacja ogrodowa (południowa), stan współczesny

3) F. Landsberger, *Kunst der Goethezeit*, Leipzig 1931; R. T. Speker, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland*, Halle 1981, s. 257.



26. Dom Gotycki w Wörlitz, elewacja od strony kanału (północna), stan współczesny

W tym też czasie Dom Gotycki w coraz większym stopniu służył do gromadzenia zupełnie innej kolekcji dzieł sztuki, niż zebrane w pałacu. W bogatej kolekcji, na którą składały się obrazy, grafiki, militaria, meble, witraże medale i inne wytwory rzemiosła artystycznego tkwi idea, która na pierwszy rzut oka przypomina raczej *Kunst-* lub *Wunderkammer* XVI wieku, niż kolekcję dzieł sztuki wieku Oświecenia⁴⁾. O intencjach przyświecających twórcy słyszymy w wypowiedzi Augusta von Rode⁵⁾, który opisał kolekcję w 1818 roku po raz pierwszy ze szczegółami. Píše Rode: „On (książe Franz) budował Dom Gotycki i zgromadził wokół siebie wszystko co mogło służyć do przeniesienia jego ducha w przeszłość. ... Stąd spojrzenia wstecz na ważne zdarzenia dawnych czasów, wspomnienia o starych zwyczajach ... Stąd w końcu tyle cennych dzieł sztuki z tamtych czasów”⁶⁾.

Kolekcję można wyraźnie podzielić na trzy części. Jest to po pierwsze bardzo duży zbiór portretów, obejmujący 385 pozycji, po drugie kolekcje militariów i rzemiosła artystycznego i jako trzeci człon powstał najcenniejszy skarb — zbiór około 200 witraży z XVI i XVII w., przeważnie pochodzenia szwajcarskiego.

Ilość portretów może być niespodzianką. Rode uważał, że chodziło przede wszystkim o portrety „takich osób, które odznaczyły się w swoim czasie przez czyny, sztukę lub naukę”⁷⁾. To zdanie pokazuje już wpływ idei „burzy i naporu” na księcia Franza. Malarstwo portretowe awansowało w tym okresie na pierwsze miejsce wśród innych rodzajów. Portret miał pokazywać to, co jest szczególnym, odrębnym, charakterystycznym dla danej osoby, a nie jej obraz idealny⁸⁾. Jest to romantyczne zainteresowanie dla poszczególnych osobowości, które przekracza interes ogólnoludzki. Genialność jednostki, wiara w wolę indywidualną, przekonanie o sile twórczej człowieka, łączą się tu w portretach postaci historycznych.

Więcej niż połowa obrazów przedstawia przodków, członków rodziny książęcej lub innych książąt europejskich. W tym wyraźnie widać zainteresowanie własną historią, która zawiera czystą historię rodzinną, ale też ją prze-

4) Pewne formalne podobieństwa istnieją szczególnie w stosunku do wielkich zbiorów XVI w., m. in. do kolekcji arcyksięcia Ferdynanda Tyrolskiego (1520—1595). Sama *Kunstkammer* jako forma zbieractwa zachowała się do XVIII w., w literaturze żyła nawet do początku XIX w. Por. J. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 34 i 114.

5) August von Rode (1751—1837), sekretarz prywatny i radca gabinetu jest autorem trzutomowego dzieła „*Wegweiser durch die Sehenswürdigkeiten in und um Dessau*”, w którym szczegółowo opisuje założenia ogrodowe i zbiory ks. Franza. Oprócz tego miał ponadregionalne znaczenie jako krytyk architektury i tłumacz Witruwiusza; por. *Der englische Garten zu Wörlitz*, wyd.: *Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz—Oranienbaum—Luisium*, Berlin 1988.

6) A. v. Rode, *Das Gothische Haus zu Wörlitz, nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzöglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz, Dessau 1818*, s. V.

7) Tamże, s. V.

8) Landsberger, *ju.*, s. 88.

kracza. Jest to dowód na to jak silnie ks. Franz pozostawał w tradycjach rozpatrywania historii jako historii władzy. Kontynuacja, lub wznowienie o wiele szerszego ducha galerii portretów w bibliotece pałacowej, tutaj nie nastąpiło. Gdy w pałacu przedstawiono filozofów, poetów, artystów i uczonych od starożytności do czasów współczesnych, w Domu Gotyckim tylko 25 portretów przedstawia takie postacie historyczne jak np. Luther, Melanchton, Erazm z Rotterdamu, Thomas Morus lub Otto von Guericke.

Nie bez znacznego wpływu na powstanie zbioru pozostawał Johann Caspar Lavater (1741—1801). W 1782 r. poznał go ks. Franz w Szwajcarii i krótko potem para książęca pozostawała pod tak silnym wpływem rozdwojonej osobowości Lavatera, że zerwanie, które nastąpiło kilka lat później, jest zadziwiające ⁹⁾.

Już przedtem znane było w Wörlitz główne dzieło Lavatera „Physiognomische Fragmente ...”. Lavater chciał przez fizjonomikę popierać poznanie ludzkości i miłość międzyludzką, przez studia antropologiczne chciał wychowywać w szacunku natury ludzkiej ¹⁰⁾. Dla Lavatera portrety przedstawiały przeważnie środki artystyczne do tego celu. Zachęcał on ks. Franza do zbierania portretów. Podczas swego pobytu w Wörlitz w lipcu 1786 r. analizował część portretów pod względem fizjonomicznym i przypinał pod każdym portretem małą kartkę ze swoimi orzeczeniami ¹¹⁾. Gdy dzisiaj wartość naukowa badań Lavatera okazuje się bardzo wątpliwa, to jednak te badania są wyrazem przede wszystkim głębokiego zainteresowania osobowością człowieka, jego duszą; jest to zainteresowanie, które w epoce burzy i naporu podzielało wielu ludzi.

Ściśle związane z Lavaterem jest też powstanie drugiego ważnego zbioru — kolekcji witraży. Obejmuje ona dzieła od końca XV do początku XVII w. i dokumentuje w specyficzny sposób rozwój szwajcarskiego malarstwa witrażowego w jego najważniejszych okresach. Bezpośrednie impulsy do zbierania witrażów dały na pewno podobne zbiory w angielskich pałacach podmiejskich ¹²⁾, które ks. Franz widział w trakcie swoich podróży. Lavater jednak w Szwajcarii pośredniczył lub sam kupował witraże dla ks. Franza. Szczególnie te witraże, na których występują ozdoby heraldyczne oraz sceny z detalami historii kraju, co mogło odpowiadać zainteresowaniom historyczno-artystycznym księcia Franza.

W dniu 18 sierpnia 1783 r. znana jest pierwsza wiadomość w dzienniku księżnej Luizy, że książę Franz „nabył stare, pomalowane szyby okienne” ¹³⁾.

9) Por.: W. Hosäus, Johann Gaspar Lavater in seinen Beziehungen zu Herzog Franz und Herzogin Luise von Anhalt-Dessau, Dessau 1888.

10) L. Balet, E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, w: (= Fundus-Buch 61-62), Dresden 1979, s. 226.

11) Hosäus, *ju.*, s. 19.

12) M. von Bochnen, England im 18. Jahrhundert, Berlin 1920, s. 497.

13) Hosäus, *ju.*, s. 4.

Dalsze wzmianki o zakupach, które Lavater dokonywał w Szwajcarii pochodzą z lat 1786, 1787 i 1789 ¹⁴⁾. Jak dotąd niestety jeszcze nie przeprowadzono głębszych badań nad historią gromadzenia witraży dla Domu Gotyckiego.

Między rozwojem zbiorów sztuki, po zawarciu znajomości z Lavaterem, a pierwszą rozbudową Domu Gotyckiego w 1785 r., należałoby zauważyć jednak bezpośredni związek ¹⁵⁾. Ten pierwszy etap rozbudowy obejmował obok dwóch pokoiów mieszkalnych i dwóch gabinetów, także Salę Rycerską, centralne pomieszczenie dzisiejszego kompleksu (ryc. 26—27). Według Boettigera sala ta ma przypominać salę kapituły klasztoru kartuzów ¹⁶⁾. W tej interpretacji żyje jeszcze pochodzące z rokoka pokrewieństwo z ermitażami ogrodowymi, które realizuje się także w tym, że na wrota pierwszego budynku wskazywała jeszcze namalowana postać mnicha ¹⁷⁾.

To pomieszczenie, które wyraża najsilniej tło ideowo-duchowe Domu Gotyckiego, określił Rode jednoznacznie jako salę rycerską. „Żywe przedstawienie rycerstwa” ¹⁸⁾ jest ważnym aspektem w ogólnym programie Domu Gotyckiego. Monastyczn i rycerskość — to później chętnie stosowane topoi romantyzmu w Wörlitz, jeszcze wtedy nie ucieleśniają żadnych treści romantycznych.

Trzecim zbiorem, który znajduje się w Domu Gotyckim, jest bardzo heterogenicznie zbierana kolekcja monet, rzemiosła artystycznego i broni ¹⁹⁾. Kolekcja składa się przeważnie z monet pamiątkowych z czasów księcia Johanna Georga II (1627—1693) i księcia Leopolda I (1676—1747). Obydwaj brali udział, jako znakomici generałowie brandenbursko-pruscy, w całym szeregu akcji militarnych w Europie. I tak Johann Georg II był w 1683 r. obecny podczas odsieczy Wiednia, lecz jako mediator pomiędzy elektorem brandenburskim a cesarzem, nie uczestniczył bezpośrednio w bitwie ²⁰⁾. Przywiózł on jednak do Anhalt z pola bitwy szable, łuki, sajdaki i końskie ogony pochodzenia tureckiego. Z tymi trofeami związany był jego portret jak również portrety króla Jana III Sobieskiego oraz królowej Marii Kazimiery.

Wśród licznych okazów dawnej broni palnej, myśliwskiej, a także kusz, do szczególnych arcydzieł należała zbroja Bernharda Sachsen-Weimar

14) J. R. Rahn, *Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz*, Leipzig 1885, s. 5.

15) Architektoniczne impulsy do rozbudowy budynku otrzymał ks. Franz w trakcie czwartej podróży do Anglii. Na tej drodze znalazły się formy gotyku Tudorów w Wörlitz.

16) C. A. Boettiger, *Reise nach Wörlitz 1797*, opr. E. Hirsch, wyd.: *Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz-Oranienbaum-Luisium*, Wörlitz 1985, s. 42.

17) R. Alex, *Gotisches Haus Wörlitz*, Wörlitz 1985, s. 10.

18) Rode, *juw.*, 1818, s. V.

19) Po 1918 r. rodzina książęca Anhalt sprzedała część zbioru. Wraz z powstaniem galerii obrazów w Dessau i anhaltckiego muzeum w Zerbst kolejne obiekty zostały zabrane z Domu Gotyckiego.

20) J. Wimmer, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983, s. 147.

1604-1617). Król został dopóki ja jako pierwszy od księcia Karla Augusta Saxe-Weimara (1728-1828). Ty zbroję nosił ksi. Bernhard, w trakcie wojny



27. Dom Gotycki w Wörlitz, sala rycerska, stan ok. 1910 r., repr. z: Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, 1913

1800-1805 w Wörlitz, które później przeniesiono do Szwajcarii pod koniec lat 1785, 1787-1789 i 1800-1805. Ten dom był ostatnim pałacem dla państwa...



28. Dom Gotycki w Wörlitz, sala rycerska, stan ok. 1910, repr. z: Hartmann, jw.

(1604-1637). Ks. Franz dostał ją jako prezent od ks. Karla Augusta Sachsen-Weimar (1757—1828). Tę zbroję nosił ks. Bernhard w trakcie wojny 30-letniej, m.in. podczas bitwy pod Lützen. Ciekawym dziełem w zbiorze był zegarek kieszonkowy, który został znaleziony w 1737 r. podczas prac nad wałami przeciwpowodziowymi. Zegarek ten został potraktowany jako pozostałość po bitwie pod Dessau w dniu 25 kwietnia 1626 r. między Wallensteinem a hrabią Mansfeldem. Ks. Franz był szczególnie zainteresowany w zbieraniu obiektów wiążących się z wojną 30-letnią, szczególnie z osobą króla szwedzkiego Gustawa Adolfa ²¹⁾.

Z kolei szereg obrazów i grafik było silnie związanych z historią Anglii XVI i XVII w., a inne obiekty były związane z historią anhaltcką.

Jak się okazuje, istniały pomiędzy poszczególnymi dziełami sztuki często różnorodne, niejednokrotnie pozaartystyczne powiązania. W tym odzwierciedla się uniwersalny duch Oświecenia. Są one dowodem na to, że kolekcję trzeba rozpatrywać jako monolityczną całość, i że tylko w ten sposób objawia się jej jednolity charakter jako oświeceniowego muzeum mającego silny związek z pomieszczeniami gdzie je stawiano ²²⁾.

Rode, który na pewno znał intencje księcia tak dobrze jak nikt inny, pisze, że pałac służył do pokazania „jak jego twórca znał wiedzę swego czasu i ukształtował przez to swoje talenty do pięknych dzieł” ²³⁾, a Dom Gotycki służył do wycofania się ze współczesnego świata ²⁴⁾. Dzisiaj być może wygląda to na sprzeczność.

Pałac w Wörlitz uchodził w opinii współczesnych ogólnie za artystyczny wyraz dążeń reformatorskich, mających miejsce w Anhalt-Dessau, jak też i w innych krajach niemieckich. Oświeceniowy absolutyzm przedstawiał się jako reakcja książąt feudalnych na zmieniające się warunki w późnym feudalizmie; absolutyzm reformatorski ks. Franza w szczególności trzeba traktować jako próbę, w której starał się, w przeczuciu rewolucji mieszczańskiej, przeprowadzić mieszczańskie idee Oświecenia w praktykę i zarazem pogodzić je z późnofeudalnym systemem społecznym ²⁵⁾. Pokazujący się tutaj

21) W Domu Gotyckim znajduje się statueta Gustawa Adolfa i jego portret. Na tej drodze została także nazwana gospoda pomiędzy Dessau a Wörlitz — tzw. „Domek szwedzki”.

22) Chociaż pałac od samego początku otwarty był dla zwiedzających i miał charakter bliski publicznemu muzeum. Dom Gotycki należałoby podobnie rozpatrywać. Tu zwiedzanie nie było jednak tak łatwe, ale mimo tego Boettiger twierdzi: „Nie jest tak trudno dostać zezwolenie na to od samego księcia” (Boettiger, jw., s. 40).

23) Rode, jw., 1818, s. V.

24) Tamże, s. V.

25) Por.: H. Ross, Fürst Franz von Anhalt-Dessau als Repräsentant der letzten Phase des aufgeklärten Absolutismus, w: *Wissenschaftliche Mitteilungen der Historikergesellschaft der DDR*, z. 2/3, 1986, s. 63—71.

duch reformatorski wynika z poznania idei okresu „burzy i naporu”, i ma mieć udział w przyszłych zmianach świata, wpływać na nie i kierować nimi ²⁶⁾.

Pod tym kątem trzeba widzieć Dom Gotycki jako miejsce zadumy historycznej. Nie chodzi tutaj o porzucenie współczesnego świata w ogóle, lecz o wycofanie się z niego, aby ocenić tenże świat z perspektywy historycznej. Charakter reformatorski pozostaje mimo tego. Dokoła Domu demonstrowało się współczesne rolnictwo w różnorodny sposób ²⁷⁾, i nigdzie indziej bardziej niż w Domu Gotyckim nie popierało się tak silnie myśli o historii narodowej ²⁸⁾. Tutaj też ks. Franz zgadza się z Oświeceniem niemieckim. W Domu Gotyckim nie chodzi o pogrążenie się w historii z powodu jej przeszłości, jak to zrobi późny romantyzm, lecz o poszukiwanie idei, myśli, intencji artystycznych, jak też modeli politycznych, które mogłyby służyć procesowi rozwoju współczesności.

Historię pyta się o jej wartość dla czasu współczesnego. Zarazem rozumie się historię jako niezbędną bazę współczesności.

Obiekty kolekcji, ich wartość historyczna i przedstawiane przez nie wydarzenia i okresy są dla ks. Franza źródłem poznania rozwoju historycznego. Ich wartość historyczna, artystyczna i estetyczna dodatkowo wpływają na to.

W swoim dziele „Myśli o filozofii dziejów” w 1773 r. Herder ustosunkował się wyrażnie do problemu „ducha północnego honoru rycerskiego”. Dla niego współczesna Europa, bez poprzedzającego okresu średniowiecza, jest nie do pomyślenia. Herder uważał średniowiecze jako niezbędny stopień w rozwoju cywilizacji ludzkiej, który tak jak każdy inny okres ma swój udział w postępie historycznym.

Pisał on „Hätte euch der Himmel die barbarischen Zeiten nicht vorhergesandt und sie so lange unter so mancherlei Würfen und Stößen erhalten — armes, poliziertes Europa, das seine Kinder frisst oder relegiert, wie wärest du mit aller deiner Weisheit — Wüste!” ²⁹⁾ i dalej: „Wieviel ihnen zu vergeben, da ich sie selbst ja immer im Kampfe gegen Mängel, im Ringen zur Verbesserung und sie wahrhaftig mehr als eine andere, sehe!” ³⁰⁾.

Herder w liście do Lavatera sam określa jego dzieło jako „klucz do historii ludzkiej, tam gdzie jest ona jeszcze nocą i mgłą dla serca ludzkiego” ³¹⁾.

26) Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften, opr. R. Müller, Berlin - Weimar 1978, s. xxxix.

27) L. Trauzettel, Der frühe Landschaftsgarten — das Beispiel Wörlitz, s. 208, w: *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben-Werk-Wirkung (Wörlitzer Hefte 2)*, Wörlitz 1987, s. 191—212.

28) Boettiger oznajmia: „tu wędrujesz przez same pamiątki staroniemieckiej przeszłości” (Boettiger, jw., s. 40).

29) Johann Gottfried Herder, Werke in 5 Bänden, Berlin-Weimar 1978, t. 3, s. 82.

30) Tamże, s. 83.

31) J. G. Herder, Briefe Gesamtausgabe 1763—1803, opr. W. Dobbek, G. Arnold, t. 3, Weimar 1985, s. 49.

Niezależnie od tego, czy ks. Franz znał dzieła Herdera i był pod ich wpływem lub nie, można założyć to, iż dla niego bliskie były podobne myśli i odgrywały podobną rolę podczas budowy Domu Gotyckiego i gromadzenia kolekcji.

Ponieważ dla ks. Franza tradycje rodzinne zawsze były ważnym i stale aktualnym aspektem przy kształtowaniu zbioru, a narodowohistoryczny wątek kolekcji nie zawsze świadomy, współcześni jednak poznali go i uwypuklili ³²⁾. Świadczy o tym stwierdzenie Boettigera: „tutaj nie znajdujesz nic transalpejskiego, tutaj wędrujesz przez ruiny i zamięłowania twoich przodków” ³³⁾.

Toteż gdy w późniejszych latach Dom Gotycki coraz bardziej stawał się prywatnym mieszkaniem księcia, charakter zbioru, duch epoki burzy i naporu, przetrwał.

Ogród w Wörlitz, ogród Oświecenia i romantyzmu, wymagał takiej kolekcji. Gdy rozpatruje się pałac jako pierwszy krok rozprawy z kulturalną przeszłością Europy, wtedy Dom Gotycki należy rozpatrywać jako konieczny drugi krok. Jest on konsekwentną i logiczną kontynuacją drogi zapoczątkowanej w latach 60-tych XVIII w. Rozprawa z antykiem była konieczną bazą, aby poznać wartość własnej narodowej przeszłości i jej zalety kulturalne i artystyczne.

32) P. H. Feist, *Klassizismus und Neugotik in Wörlitz*, s. 72, w: P. H. Feist, *Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft* (= *Fundus Buch 51/52*), Dresden 1978, s. 64–77.

33) Boettiger, jw., s. 43.

DOM GOTYCKI W PUŁAWACH JAKO GABINET OSOBLIWOŚCI

Caspar F. Neickel, autor traktatu muzeologicznego wydanego w Niemczech w r. 1727, rozróżnił siedem rodzajów muzeów, jakie w ciągu XVI i XVII w. występowały w Europie, głównie w krajach niemieckich. Były to: 1. *Schatzkammer* — skarbiec drogocennych przedmiotów, głównie złotniczych, bez rzeźb i obrazów, 2. *Galerie* — galeria sztuki, długa sala, oświetlona oknami z jednej strony, z obrazami na ścianach, niekiedy we wnękach z góry zaprojektowanych, z rzeźbami na postumentach oraz szafkami na drobne obiekty, 3. *Kunstkammer* — gabinet sztuki, kunstkamera, gromadząca okazy rzemiosła artystycznego, a więc ceramiki, szkła, cyny, kości słoniowej i drewna, również medale i monety, rzeźbę w brązie małych formatów, ryciny, mapy, globusy czasem też instrumenty naukowe, 4. *Antiquitätenkammer* — gabinet starożytności, skupiający rzeźby, wazy, ułamki lapidarialne oraz drobne obiekty antyczne codziennego użytku, na ogół z terenu Italii, 5. *Studio*, po włosku zwane *studiolo*, *museo*, lub *guardaroba* — gabinet studiów, zawierający wybrane dzieła sztuki, zwykle małych rozmiarów, także osobliwości natury i techniki, ukryte w szafach, wraz z książkami, iluminowanymi rękopisami, mapami, nieraz mający dla przypomnienia i ozdoby popiersia filozofów i autorów starożytnych, tworzący przestrzeń zakrytą, intymną, nieraz sekretną, przeznaczoną jedynie dla właściciela, 6. *Raritätenkammer* inaczej *Wunderkammer* — gabinet osobliwości, wunderkamera, czyli zbiór rzeczy rzadkich, unikatowych, budzących najwyższy podziw, a nawet dreszcz emocji, lęku lub wstrętu, a w końcu 7. *Naturalienkammer* lub *Naturalienkabinett* — gabinet przyrodniczy, poświęcony obiektom z trzech królestw natury: zwierząt, roślin i minerałów¹⁾.

Klasyfikacja Neickla świadczy o znacznym rozwoju europejskiego muzealnictwa na długo przed wiekiem Oświecenia, wykazuje też jednak brak ścisłych kryteriów, grzeszy nierozłącznością poszczególnych typów muzeal-

1) C. F. Neickelius, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und mützllicher Anlegung der Museorum*, Leipzig-Breslau 1727.

nych. Pomijamy tu zasadniczą kwestię udostępnienia tych zbiorów dla publiczności, w rzeczy samej bardzo ograniczonego, co może poddawać w wątpliwość stosowanie terminu „muzeum” w dzisiejszych normach definicyjnych. Stoimy jednak na stanowisku, że muzealnictwo europejskie i zarazem światowe miało swe długie dzieje przed ustanowieniem Muzeum Brytyjskiego (1753) i Muzeum Francuskiego (1793)²⁾.

Pierwsze miejsce w przytoczonej klasyfikacji zajmuje „skarbiec”, jako rezultat szeroko pojętej tezauryzacji, mający swą genealogię sięgającą początków ludzkiego gatunku. Od czasów najdawniejszych nie zmieniły się podstawowe składniki skarbcza: przedmioty ze szlachetnych kruszców, kamieni, pereł, wykonane przez mistrzów złotniczego kunsztu, pełniące też różne funkcje w systemie władzy, w reprezentacji określonej grupy ludzi, mające znaczenie trofealne itp.

Neickel bynajmniej nie był pionierem w teorii europejskiego muzealnictwa, gdyż wyprzedził go, działający około połowy XVI w. niderlandzki lekarz i humanista Samuel Quiccheberg, autor traktatu p.n. *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi* ..., które zostało wykorzystane w urzędzeniu wspaniałej kunstkamery w Bawarii³⁾.

Według Quiccheberga idealne muzeum powinno przynosić encyklopedyczny obraz świata, zbudowany z obiektów wszelkiego rodzaju, jak mozaika z kamyczków. Tego rodzaju muzea najwcześniej powstały we Włoszech, już w pierwszej połowie w. XVI, w ożywczej aurze renesansu, w pałacach książąt, jako miejsca amatorskich studiów — *studiola*, lub w siedzibach uczonych, najczęściej związanych z uniwersytetami, jako muzea (*musei*). W kolekcjach tych dzieła sztuki współzawodniczyły z dziełami natury, takie było zresztą podstawowe zagadnienie stawiane przez myślicieli renesansu. Próbą ogarnięcia świata, rzecz można, próbą w miniaturze, było sławne studioło Francesca I de' Medici, które ostatecznie pod koniec wieku XVI dało początek galerii Uffizi. Cztery muzea uczonych zdobyły rozgłos w XVI w.: Francesca Calceolariego w Weronie, Ulissesa Aldrovandiego w Bolonii, Michela Marcatiego w Rzymie i Ferranta Imperato w Neapolu. W ich zbiorach znajdowały się pewne dzieła rąk ludzkich, *artificialia*, ale przeważały *naturalia*, a więc odpowiednio spreparowane zwierzęta, rośliny i minerały. Wszyscy wymienieni zbieracze, byli potem profesorami, lekarzami lub aptekarzami. Istotnie, na zachowanych rycinach wnętrza owych muzeów do złudzenia przypominają ówczesne apteki, z wielkimi szafami pełnymi szufladek zaopatrzonych w etykiety, ze słojami stojącymi rzędem.

2) Szerzej na ten temat, patrz: Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

3) S. Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectantis rerum universitatis singulas materias* ..., München 1565.

W taki to sposób odbywała się wielka, nowożytna inwentaryzacja świata, w której chętnie posługiwano się, powszechnie rozumiając, terminologią łacińską. Samo nazwanie obiektu dawało (złudną) pewność poznania. Największą rozkosz sprawiało zdobycie obiektu nieznanego, któremu można było przydać nową nazwę. Zrealizowane zostało marzenie renesansowych systematyków, aby mieć wszystko, cały świat, w próbkach, w jednym miejscu i pod ręką.

Tymczasem w drugiej połowie XVI w., w północnej Europie, głównie w Niemczech, mnożyć się zaczęły muzea nazwane przez Neickla *kunst-kamerami* i *wunderkamerami*. Ich charakterystyczne cechy zostały niedawno, w r. 1983, szeroko i wnikliwie zanalizowane na sympozjum międzynarodowym w Oksfordzie, urządzonym w związku z 300-leciem otwarcia uniwersyteckiego muzeum, the Ahmolean Museum of Art and Archaeology. Poproszono wówczas o zabranie głosu kilkudziesięciu znakomitych uczonych, specjalizujących się w dziedzinie historii muzeów i kolekcji, a efektem spotkania stał się imponujący tom artykułów opublikowany dwa lata później⁴⁾. Przypomniano w nim model uniwersalnego muzeum ułożony przez Francisca Bacona pod koniec w. XVI, którego częściami, obok gabinetu sztuki, były ogrody i akwaria ryb słodkowodnych i morskich wraz z ogrodem zoologicznym pełnym rzadkich zwierząt i ptaków oraz pracownia a raczej laboratorium uczonego, wyposażone we wszelkie niezbędne instrumenty⁵⁾. Często powoływano się w Oksfordzie na świetną rozprawę Juliusza Schlossera z początków naszego stulecia⁶⁾, ale poddano krytyce jego tezę o liniowym rozwoju form wczesnego muzealnictwa od instytucji „skarbcza” do gabinetów sztuki i gabinetów osobliwości późnego renesansu czyli *kunst-* i *wunderkamer*. Uczestnicy sympozjum dopatrzili się głębokich różnic jakościowych pomiędzy tymi utworami, które ująć można najkrócej w następujących słowach: skarbiec był zbiorem określonych przedmiotów gromadzonych w sposób addycyjny, z podstawowym dokumentem w postaci inwentarza, podczas gdy wymienione gabinety stanowiły twór intelektualny zamknięty, ujęty w katalogu opartym na konsystentnej koncepcji całościowej. Ulubioną koncepcją był właśnie „model świata” lub jego części. Aby taki model skonstruować, trzeba było posłużyć się obiektami typowymi w odpowiedniej skali lub tylko fragmentami obiektów. Właśnie manieryzm ze swoją filozofią „manipulowania” przedmiotami i pojęciami umożliwiał urzeczywistnienia tego zamysłu, zamiast całości rzeczy wolano fragment lub cytat. Tak więc zadawano się np. ułomkiem dzieła sztuki antycznej, rogiem lub skórą zwierzęcia, piórem ptaka. Piękne egzotyczne

4) The Origins of Museum. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor, Clarendon Press, Oxford 1985.

— Dziękuję p. doc. Andrzejowi Rottermundowi za wypożyczenie tego znakomitego dzieła.

5) F. Bacon, *Gesta Grayorum*, 1594.

6) J. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908.

pióro mogło reprezentować mitycznego feniksa, rzekomo odradzającego się z popiołów, róg zaś narwala miał dowodzić istnienia bajkowego jednorożca. W pewnym momencie gabinet sztuki i dziwów natury zamknięty został w pojedynczej szafie o setkach szufladek i przepięknym kształcie — jako „Kunstschrank”, wynalazku mistrza Hainhofera z Augsburga⁷⁾. Manierizm podniecał też gwałtowne pożądanie wszystkiego, co dziwne i niezwykle, z przedpotopowych czasów lub egzotycznych krain. Poszukiwane były monstrualne zwierzęta (także monstrualni ludzie), niezwykle rośliny i rzadkie minerały, także wyszukane dzieła rąk ludzkich, zwłaszcza obiekty o tajemniczych funkcjach i instrumenty do sekretnych badań.

Wunderkamery w ogromnej większości zniknęły z europejskiego pola kultury. Cios im zadało Oświecenie, decydujące o rozwoju nowożytnego muzealnictwa racjonalistycznego. Już w naszych czasach, po drugiej wojnie światowej, w różnych ośrodkach czyniono próby zrekonstruowania gabinetów osobliwości, bądź w wystawach czasowych jak np. w Grünes Gewölbe w Dreźnie lub w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu⁸⁾, bądź w wystawach stałych, jak w zamku Ambras w Tyrolu lub na zamku hradeckim w Pradze⁹⁾. Elementy wunderkamer mieszczą się w różnych zbiorach, niezintegrowane, m. in. w Zbrojowni Królewskiej (Armeria Real) i w Muzeum Wojska w Madrycie. Podobnie znajdują się one w dzisiejszych Zbiorach Czartoryskich w Krakowie, w tej części, która w latach 1809-1830 tworzyła sławny Dom Gotycki w Puławach, będący w tym artykule naszym głównym celem analizy.

Mentalna geneza wunderkamery jest odległa, na pewno sięgająca początków człowieka i jego prób rozeznania się w zewnętrznym świecie, jak również w tajnikach własnej istoty. Podstawą wszystkiego jest ciekawość i zdziwienie wobec zjawisk i obiektów nieznanych. Sama powtarzalność form i zjawisk sprzyja zakwalifikowaniu, segregacji i klasyfikacji, a zatem przynosi uspokojenie. Rzeczy nieznane i nie nazwane budzą strach, mogą być niebezpieczne, mogą być obdarzone mocą magiczną lub leczniczą. Osobną klasę tworzą przedmioty-tabu, amulety, talizmany, wreszcie relikwie, części osób świętych i nadzwyczajnych, osób najwyższej rangi, monarchów, wodzów lub męczenników jakiejś doniosłej idei. Także i rzeczy z tymi osobami związane stanowią relikwie, jak i rzeczy-świadkowie ważnych wydarzeń.

Kościoły były od czasów wczesnego średniowiecza miejscem przechowywania tego rodzaju relikwii, co należało i do dziś należy do istoty kultu, jako że nie ma ołtarza bez relikwii. W kościołach często też umieszczano osobliwości

7) H. O. Boström, Philipp Hainhofer and Gustavus Adolphus Kunstschrank in Uppsala, w.: *The Origins of Museums ...*, jw.

8) Prag um 1600, katalog wystawy w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu w 1989 r.

9) Przed kilkoma laty na zamku hradeckim w Pradze urządzono wystawę fotograficzną, mającą na celu rekonstrukcję kunstkamery cesarza Rudolfa II.

natury, którym przypisywano pewne własności ponadnaturalne, symboliczne lub mityczne. Pozyskiwano je drogą żmudnych starań i zazwyczaj nakładem znacznych kosztów. Wspaniałą okazją do działania w tym kierunku były wyprawy krzyżowe, handel lewantyński, wreszcie wyprawy odkrywcze wieku XV. Wśród ulubionych przedmiotów znajdowały się jaja strusie, kokosy, rogi narwala-jednorożca, rogi nosorożca, bezoary i bisior.

Stosunkowo najłatwiej było przewieźć z Afryki do Europy jajo strusia. Dla Europejczyka, mającego na codzień do czynienia z jajami kurzymi i gęsiami, zadziwiająca była już sama wielkość egzotycznego tworu o nieskazitelnej urodzie. Jajo od niepamiętnych czasów było symbolem rodzącego się życia (stąd też do dziś funkcjonująca wielkanocna pisanka). Wieszano więc często strusie jaja w kościołach przed obrazami Madonny, jak u Piero della Francesca, a potem, w okresie pełnego renesansu oprawiano je w złoto lub srebro, zdobiąc szlachetnymi kamieniami. W znacznej liczbie zachowały się one w skarbcach Norymbergi, Monachium i Dreźnie. Podobną funkcję tworzywa złotniczego pełnił też orzech kokosowy, nawet w amatorskich pracach... Tadeusza Kościuszki.

Nieporównanie trudniej było zdobyć ząb narwala, żyjącego w morzach północnych, transportowany zwykle przez Rosję. Święcie wierzone, że jest to róg niesfornego zwierzęcia, jednorożca, w rodzaju białego rumaka, mającego ową niewiarygodną sterczynę wychodzącą z czoła. Powiadano, że rogiem tym potrafił nadziać i podrzucić w górę słonia. Groźne to zwierzę można było upolować biorąc ze sobą do lasu dziewicę, na jej łonie bowiem jednorożec pokornie składał głowę i stawał się uległy. Mit więc posiadał podtekst erotyczny. Sam róg, starty na proszek, podobnie jak róg afrykańskiego nosorożca, miał być znakomitą środkiem wzmagającym potencję. Był zresztą lekarstwem na różne schorzenia, działał przez samą obecność. Dowodem istnienia mitycznego zwierzęcia miały być też jego liczne przedstawienia w sztuce od czasów średniowiecza, szczególnie spektakularne w arasowych seriach w XVI w., jak w paryskim Musée de Cluny, o cechach jeszcze średniowiecznych lub w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nosząca już cechy dojrzałego renesansu. Chętnie też wstawiano jednorożca do herbowych tarczy, jak np. w herbie brytyjskim. Niekiedy znów odpowiednio przycięty róg „jednorożca” lub nosorożca oprawiano w kosztowne kruszce i przystrajano cennymi kamieniami. Kiedy w pierwszej połowie XVII w. pochodzenie rogów jednorożca zostało naukowo wyjaśnione, zaraz spadło kolekcjonerskie zainteresowanie i zarazem cena obiektu.

Jeszcze dziwniejszym tworem przechowywanym w wunderkamerach był bezoar, którego nazwa, z perskiego „pad-zahr” oznacza „chroniący przed trucizną”. Był to po prostu efekt choroby przewodu pokarmowego, kamień wyjmowany z jelit zwierzęcych, zwłaszcza pewnego rodzaju kóz, także łam południowoamerykańskich, o zabarwieniu brązowym, różowym, wewnątrz

jaśniejszy, bez smaku i zapachu, twór fosfatowy, dość obojętny w przyjmowaniu doustnym. Używany był jako środek przeciwko truciznom, przy czym miał działać samą swą obecnością, w związku z czym był pięknie oprawiany, z przeznaczeniem do stawiania na stole, przed nakryciem do uczty. Jeden z najpiękniej oprawionych bezoarów — w złocie i w szmaragdach, pochodzi ze skarbcza Karola V w Madrycie¹⁰⁾. Bezoary miał też w swej wunderkamerze na zamku praskim Rudolf II¹¹⁾.

Do tworów pochodzenia naturalnego należał też bisior, tkanina ze złocistych nici produkowanych przez pewien gatunek muszli morskich (*byssus*), nazywany również muszlowym jedwabiem. Był to zawsze ceniony i poszukiwany materiał, znany głównie z tekstów poetyckich, rzadko dziś spotykany w zbiorach muzealnych, zwykle pochodzący z gabinetów osobliwości.

W Polsce okazy osobliwości trafiały się od najdawniejszych, średniowiecznych czasów w kolekcjach kościelnych, klasztornych, królewskich i magnackich, także w zbiorach uniwersyteckich. Pod tym względem Polska nie różniła się od wielu czołowych krajów europejskich.

Wchodzący główną bramą do krakowskiej katedry, kiedy wzniesie wzrok ponad kute odrzwia z cyfrą króla Kazimierza zauważy wysoko na ścianie fasady przymocowane potężnymi łańcuchami „kości smoka”, w istocie kości pradawnego wieloryba i dyluwialnego nosorożca, wspomniane już w 1583 r. przez profesora Marcina Foxa w korespondencji ze wspomnianym wyżej włoskim humanistą i twórcą naukowego muzeum, Ulissem Aldrovandim¹²⁾. Kości te związane z legendą o wawelskim smoku dodając jeszcze groźną wróżbę: gdy spadną one na ziemię, upadnie też krakowska katedra, a więc kanonicy pilnie dbają o to, aby rdzewiejące łańcuchy zawczasu wymieniać. Kości kopalnych zwierząt znajdują się jeszcze w innych kościołach ziemi krakowskiej, w Kalwarii w Raciborowicach. Miały one zadziwiać i świadczyć o potopie.

Jedną z największych osobliwości są mumie ciał ludzkich, oczywiście najbardziej znane z terenu Egiptu, ale występujące w wielu innych stronach świata, np. w Chinach i w Peru, a także, w formie naturalnej w Europie, np. w Neapolu, a nawet w Krakowie, w kryptach klasztoru reformatów. Widok zasuszonego, zdeformowanego nieboszczyka zawsze sprawia na żywych wrażenie wstrząsające, każe myśli kierować ku śmierci, przyzywa ponure motto: *memento mori*. Zmumifikowane zwłoki świętych lub ich części Kościoł przechowywał z petyzmem jako relikwie, ale wielkim kultem otaczano też relikwie królów i bohaterów, sławnych poetów, muzyków i uczonych. Z ciał ich często (zwyczajem egipskim) wyjmowano serca, konserwując je w osobnych urnach.

10) F. V. Grunfeld, *The Kings of Spain*, „Select Books”, 1983, s. 81.

11) Prag um 1600 ..., jw.

12) Za informację o tym dziękuję p. doc. dr Michałowi Rożkowi.

Mumie bywają osobiwością ściśle muzealną, podniecającą wyobraźnię (zwłaszcza dzieci), budzącą dreszcz emocji, nawet grozę. W roku 1959 w paryskim Trocadero, w Musée de l' Homme, można było oglądać w witrynie nagą, wypchaną Hotentotkę, niewiarygodny eksponat muzealny. Była to bardzo sławna Afrykanka, budząca sensację w Paryżu w pierwszych latach XIX w., głównie z powodu koloru skóry i niebываłych pośladek, ulubienica ówczesnych oficerów, której jednak zmarło się szybko i która na polecenie francuskich sawantów została na pamiątkę wypchana.

Polacy też mają swój, co prawda skromny, ale historycznie poświadczony udział w „mumiologii”. Otóż sławny podróżnik, pielgrzym do Ziemi Świętej i do Egiptu, Mikołaj Krzysztof Radziwiłł zwany Sierotką, w r. 1582, podczas swej peregrynacji opisanej później i wydanej drukiem, zakupił mumie jako kuriozum (a może na lekarstwo, gdyż sproszkowane mumie sprzedawali wówczas aptekarze), i wioził ją statkiem do ojczyzny. Nie dowiózł. Gdy bowiem rozszalała się burza, zmuszono księcia do pozbycia się mumii i wrzucenia jej do morza, gdyż ją właśnie posądzono o wywołanie huraganu¹³⁾.

Nie brakowało osobiwości w kolekcjach króla Zygmunta Augusta, znakomitego konesera i zbieracza. Miał w swych zbiorach wspaniały róg jednorożca, który podarował potem swemu szwagrowi, cesarzowi Ferdynandowi. Ten okaz, barwy szarobrazowej, niemal dwumetrowej długości, do dziś zachowany jest w wiedeńskim skarbcu Habsburgów. Na wawelskich arrasach wyobrażone są egzemplarze osobliwych gatunków fauny: żyrafy z jednym rogiem, ptak dodo, wreszcie rodzina skrzydlatych smoków walcząca z rodziną lampartów. Może sam król sobie tego życzył, aby arras były tkanym gabinetem osobiwości.

Stawiamy sobie teraz pytanie, ile z owej europejskiej i polskiej tradycji gabinetów osobiwości oraz zbiorów kuriozytetów przeniknęło do pierwszego pełnokrwistego polskiego muzeum, założonego w Puławach, przez księżną Izabelę Czartoryską (ryc. 29), w początkach w. XIX, w dwóch odrębnych budynkach, w Świątyni Sybilli i w Domu Gotyckim¹⁴⁾.

Sybilla, otwarta w r. 1801 (ryc. 30), stanowiła istotny panteon sławy Polaków i zawierała trofea ich zwycięstw, ale też rzeczywiste (lub urojone) relikwie monarchów oraz najbardziej dla narodu zasłużonych osób. Były to między innymi: fragmenty czaszki króla Bolesława Chrobrego (z Poznania), prochy Mikołaja Kopernika (wyjęte z domniemanego grobu w katedrze we Fromborku), czaszka Jana Kochanowskiego (z grobu rodzinnego w Zwoleniu, ryc. 31), fragmenty czaszki hetmana Szaniszława Żółkiewskiego (z sarkofagu w Żółkwi, ryc. 32), kość z ręki Stefana Czarnieckiego

13) M. K. Radziwiłł, *Peregrinacja albo pielgrzymowanie do Ziemi Świętej...*, Kraków 1607, s. 294.

14) Z. Żygulski jun., *Dzieje Zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. VII, (1962).



29. Portret księżny Izabeli Czartoryskiej, malarz nieokreślony, Paryż ok. 1773 r., Zbiory Czartoryskich w Krakowie

(z jego grobu w Czarncy, ryc. 33), fragment czaszki (oraz mała pasyjka) wyjęte z grobu Jana Karola Chodkiewicza (ryc. 34), a także prochy po Władysławie Hermanie i Bolesławie Krzywoustym (z Płocka). Można oczywiście kwestionować prawdziwość niektórych relikwii, ale większość ich rzeczywiście pochodziła z odpowiednich grobów, sarkofagów i trumien „naukowo” penetrowanych, głównie przez Tadeusza Czackiego, który skrupulatnie wypisywał i pieczętował „dokumenty autentyczności”, których zawsze żądała księżna



30. Świątynia Sybilli w Puławach, stan współczesny

Izabela. Niektóre relikwie mogły budzić dodatkowy dreszcz historycznej emocji, o ile się zważy, że np. „głowa Żółkiewskiego”, odjęta od ciała poległego na polach Cecory hetmana za sprawą Turków odbyła podróż do Stambułu, tam wbita na hak bramy prowadzącej do sułtańskiego seraju suszyła się na słońcu, aż do czasu, kiedy wykupiła ją hetmanowa Żółkiewska i sprowadziła do ojczyzny.

W przeciwieństwie do Świątyni Sybilli, skupiającej wyłącznie polskie pamiątki, Dom Gotycki, otwarty w r. 1809, był przede wszystkim muzeum historii światowej, z pewnym tylko udziałem zabytków polskich. Sam już budynek Domu był kuriozalny (ryc. 35), jak szkatułka inkrustowany zewnątrz eksponatami, głównie lapidarnymi ale też takimi, jak antyczne wazy ceramiczne, renesansowe zamki do drzwi, kule armatnie i zabytkowe gwoździe. Zgodnie ze swym romantycznym nastawieniem, a także świadoma znaczenia osobliwości, kuriozytetów i rarytasów, właśnie na tego rodzaju obiekty księżna dosłownie polowała. Nie miała żadnych skrupułów w sposobach zdobywania owych pamiątek, kiedy mogła potrząsała sakiewką, odbierała chętnie prezenty, nie cofała się przed zaborem. Jak powiedziano, zabiegała o rzeczy autentyczne, ale najbardziej cieszyła się zdobyczami w niezwykłych, nawet niesamowitych okolicznościach. Tak to właśnie było podczas nabywania jednej z pierwszych,



31. Urna z czaszką Jana Kochanowskiego. Zbiory Czartoryskich w Krakowie

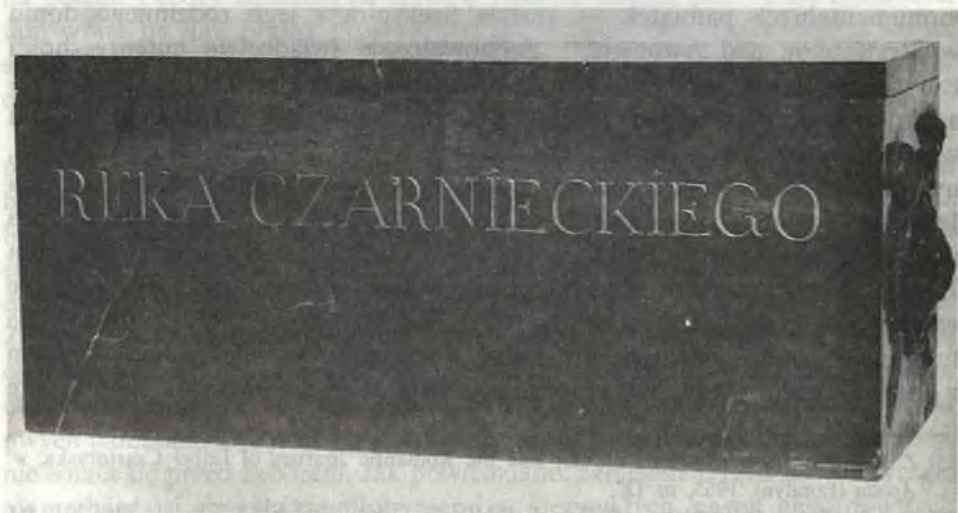
monumentalnych pamiątek — krzesła Szekspira z jego rodzinnego domu w Stratfordzie nad Awonem¹⁵⁾. Zachowało się świadectwo autentyczności zabytku podpisane przez lokalnego notariusza, także rysunkowy plan sytuacyjny pokoju, skąd wzięto krzesło, ale właściwą, dramatyczną scenę zakupu wbrew gwałtownym protestom mieszkającej w tym domu chorej dziewczynki, uważającej się za spadkobierczynię sławnego poety, opisała sama księżna Izabela w rozumowanym katalogu Domu Gotyckiego i to właśnie ma dla nas największe znaczenie¹⁶⁾. Podobnie postąpiła księżna z nabytym krzesłem Jana Jakuba Rousseau, które samo przez się, w swej codzienności i protocie, nie wyróżniało się niczym szczególnym (ryc. 38 i 39). Otóż z tyłu, do brązowego futerału w jakim znalazł się ów mebel, doczepiono kawałek nogi z kółkiem z fotela inwalidzkiego, na którym pod koniec życia poruszał się Voltaire

15) Z. Żygulski Jr., *Shakespeare's Chair and the Romantic Journey of Isabel Czartoryska*, w: *Apollo* (Londyn), 1965, nr IX.

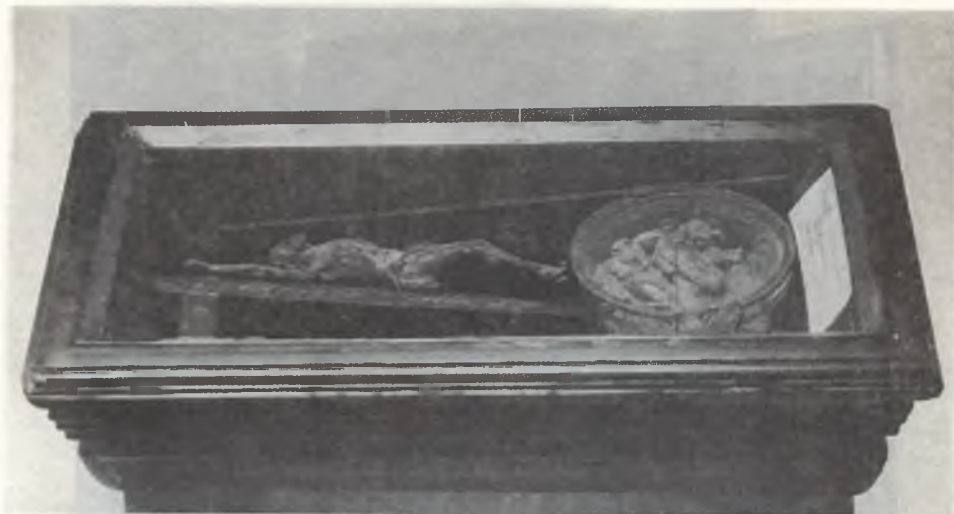
16) *Katalog Domu Gotyckiego w Puławach*, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 2917 III, s. 49.



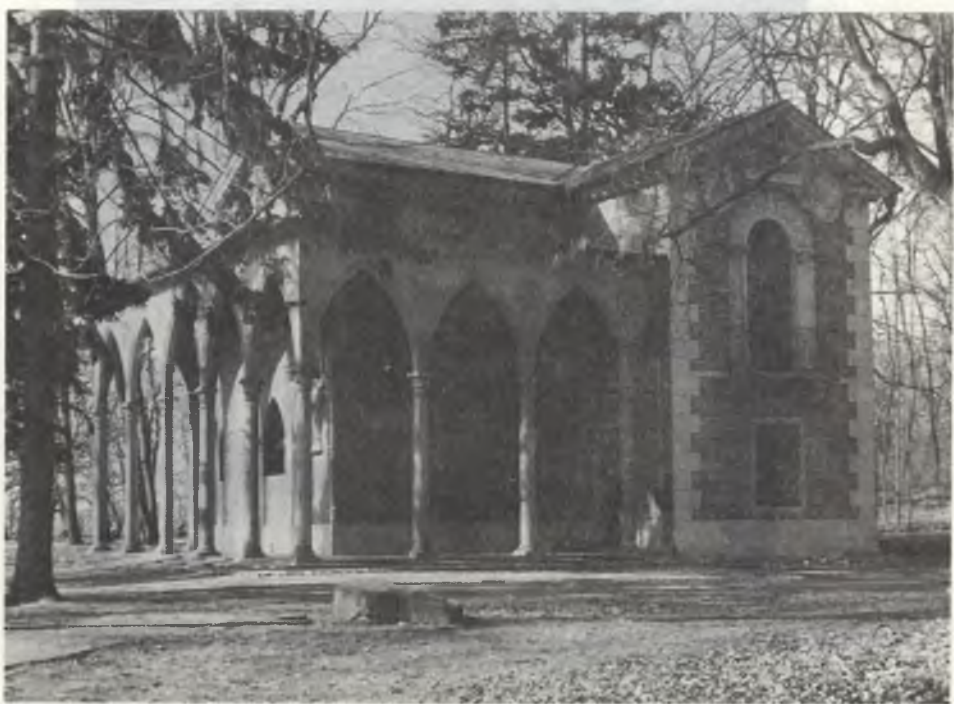
32. Urna rzymska z fragmentami czaszki Stanisława Żółkiewskiego. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



33. Urna z kością z ręki Stefana Czarnieckiego. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



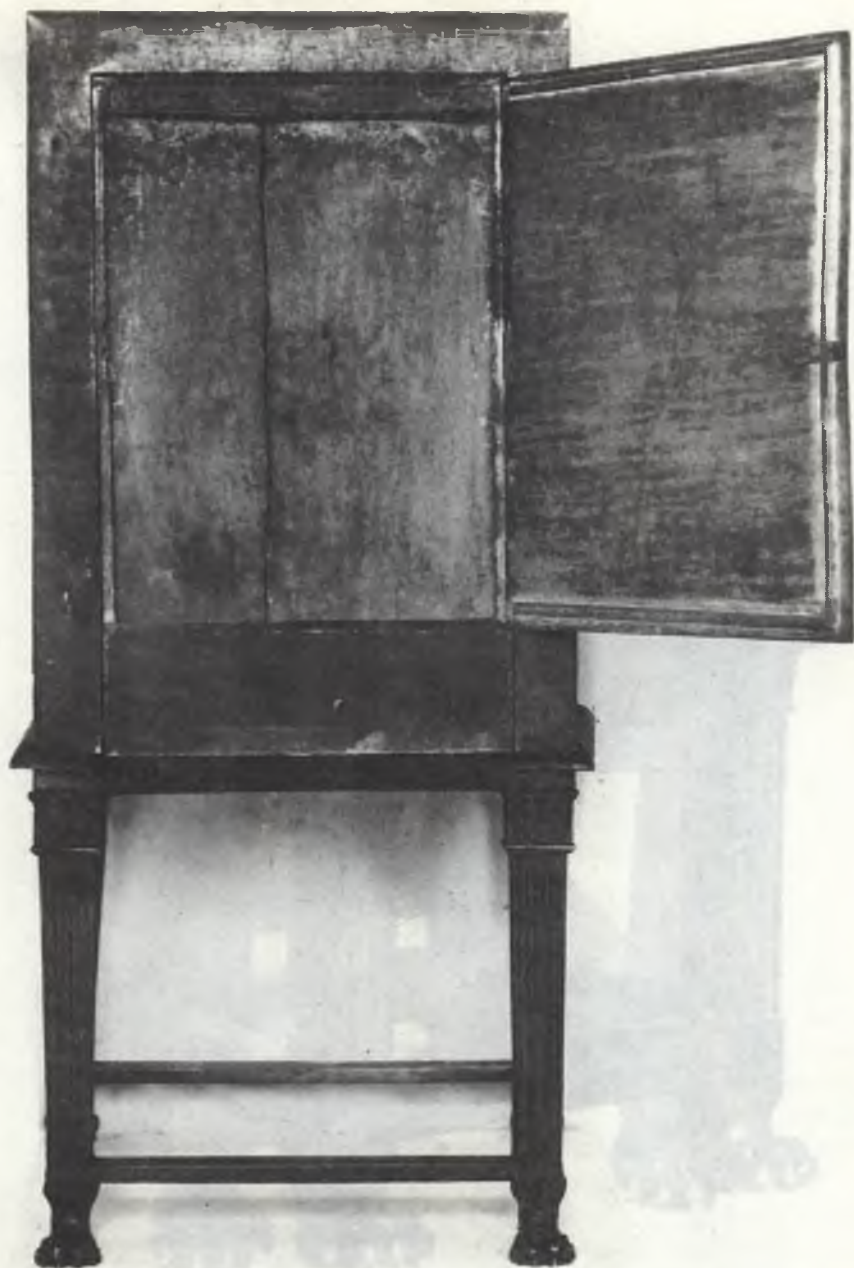
34. Urna z fragmentem czaszki oraz pasyjką z grobu Jana Karola Chodkiewicza. Zbiory Czartoryskich w Krakowie.



35. Dom Gotycki w Puławach. Fotografia z lutego 1989 r.



36. Krzesło Szekspira w futerale z brązu. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



37. Oryginalna deska z krzesła Szekspira widoczna po otwarciu drzwiczek brązowego futerału. Zbiory Czartoryskich w Krakowie.



38. Krzesło Rousseau'a w futerale z brązu. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



39. Krzesło Rousseau'a po odjęciu górnej części futerału z brązu. Zbiory
Czartoryskich w Krakowie



40. Kawalek nogi z kółkiem z fotela inwalidzkiego Voltaire'a. Zbiory Czartoryskich w Krakowie.

(ryc. 40). A to już był kuriozytet, nie licząc nawet przewrotnej myśli połączenia obu tak nienawidzących się ludzi w jednym muzealnym ekspozycie.

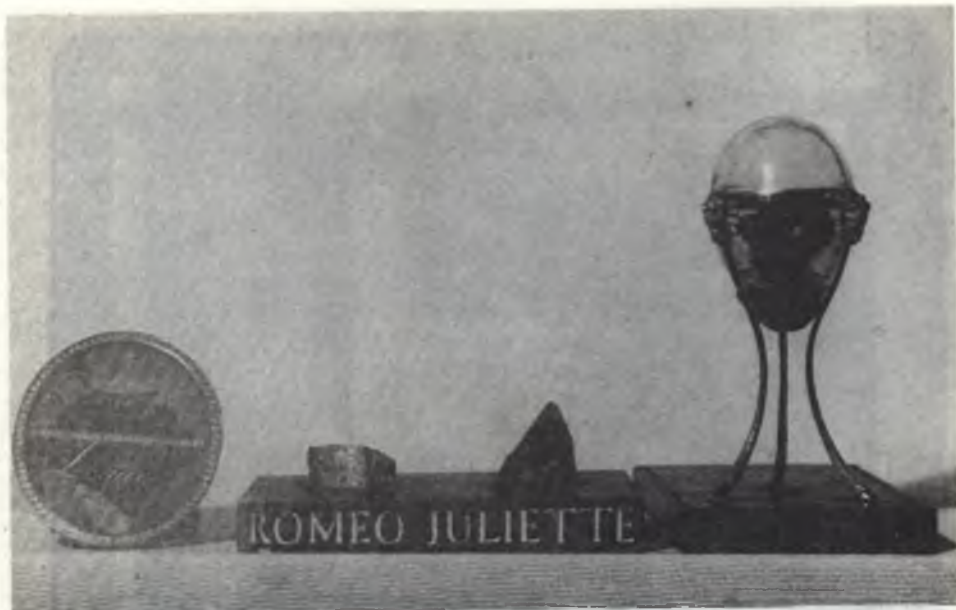
Jeszcze większą sensację stanowiła, dostarczona przez generała Michała Sokolnickiego, przywieziona z Pymontu w Turynii, noga od łóżka hrabiego Gleichena¹⁷⁾. Sokolnicki, jak się okazało był mistrzem w wyszukiwaniu osobliwości. Hrabia Ernest III von Gleichen, uczestnik wyprawy krzyżowej w r. 1228, przywiózł sobie do Niemiec Turczynkę czy też Mauretanę, która pomogła mu uciec z bisurmańskiej niewoli. Za dyspensą papieża pojął ją za żonę, pozostając równocześnie w związku małżeńskim z prawowitą małżonką. O dziwo, żyli zgodnie, śpiąc razem na szerokim łóżu, od którego owa noga pochodziła. W Katedrze w Erfurcie zachował się nagrobek Gleichena z obiema żonami (rys. 41)¹⁸⁾.

17) Poczta Pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach, Warszawa 1828, poz. 162.

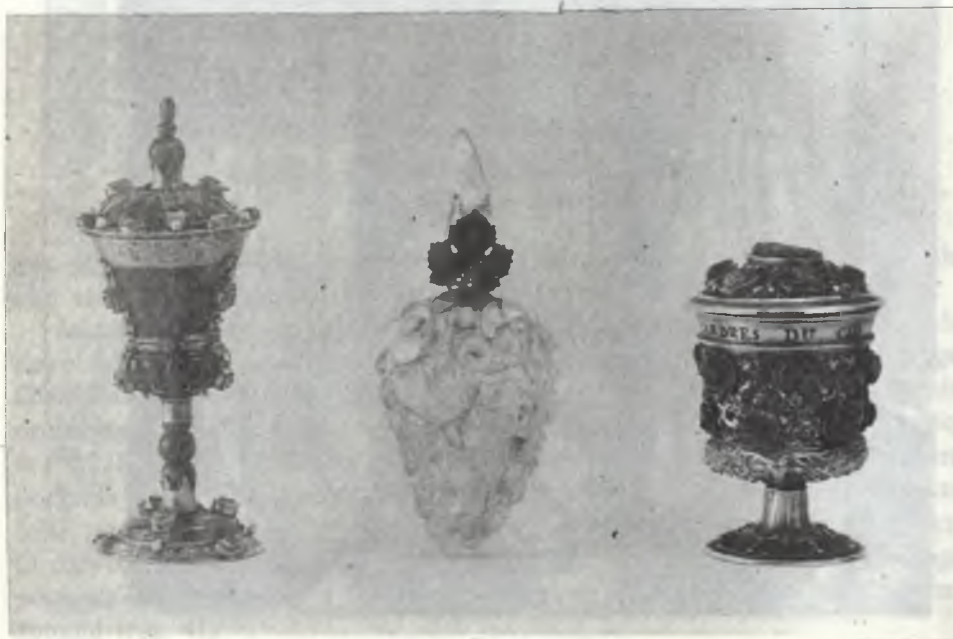
18) M. Erbstösser, Die Kreuzzüge. Eine Kulturgeschichte, Leipzig 1976, tabl. 119.



41. Nagrobek hrabiego Gleichena w katedrze w Erfurcie, stan współczesny



42. Relikwie sławnych kochanków z Domu Gotyckiego w Puławach, od lewej: Petrarki i Laury, Romea i Julii oraz Abelarda i Heloizy. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



43. Osobliwości z Domu Gotyckiego w Puławach, od lewej: pucharek bursztynowy „cesarza Karola V”, manierka kryształowa króla Francji Franciszka I oraz pucharek z prochami Cyda i Chimeny. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



44. Otwarty pucharek z prochami Cyda i Chimeny. Zbiory Czartoryskich w Krakowie



45. Relikwiarzyk Abelarda i Heloizy. Zbiory Czartoryskich w Krakowie

Zgodnie ze swoim mianem Dom Gotycki wypełniony był sprawami rycerskimi i miłosnymi. W ściany Domu wmurowane były liczne nagrobki lub ich fragmenty, w samych zaś zbiorach przechowywano relikwie bohaterów, takich jak Cyd i Chimena, Heloiza i Abelard, Petrarka i Laura oraz Romeo i Julia; ci ostatni reprezentowani li tylko ułomkami z ich wspólnego, ale pustego sarkofagu w Weronie ¹⁹⁾ (ryc. 42 — 46).

Bliskie relikwiom były (niezachowane) maski pośmiertne pozyskane przez księżnę Izabelę i umieszczone w Domu Gotyckim: króla Francji Henryka IV, Cromwella, Newtona oraz króla Szwecji Karola XII. Oczywiście Newton



46. Relikwiarzyk Petrarki i Laury. Zbiory Czartoryskich w Krakowie

19) Poczët Pamiątek . . . , poz. 495: „Czástki kamienia z grobu Romea i Julii. Przywiezione z Włoch przez Władysława hrabię Tarnowskiego”.



47. Osobliwe sztylety z Domu Gotyckiego w Puławach, od lewej: sztylet żołnierza Solisa o rękojeści „z kości człecznej”, sztylet z napisem „BYADA” oraz sztylet „Tajemnego Trybunału”.
Zbiory Czartoryskich w Krakowie

interesował jako twórca nowożytnego poglądu na budowę świata, ale pozostałych łączyła groza wypadków historycznych, jakie im towarzyszyły lub jakich byli ofiarami: Henryk zamordowany przez Ravaillaca, Karol podczas oblężenia, zapewne przez własnego żołnierza, Cromwell zaś walnie przyczyniający się do ścięcia króla Karola I.

Niesamowite wrażenie czynił zbiór sztyletów, zwłaszcza przywieziony przez generała Sokolnickiego z terenu Belgii pugiinał o rękojeści z kości człeczkiej należący do żołnierza Solisa z czasów księcia Alby krwawego pacyfikatora Niderlandów z ramienia króla hiszpańskiego Filipa II, obok tego sztylet „Tajemnego Trybunału” — narzędzie równie krwawych wyroków oraz głównia sztyletu z napisem „byada” (ryc. 47).

Obiekty Domu Gotyckiego, zwane pamiątkami lub nawet próbkami (échantillons), można zestawiać w grupy tematyczne łączące się z tradycją gabinetów osobliwości. Do tych należał szczególnie temat sławnych więźniów, skazańców oraz samych więzień, poczynawszy od „ułamków z więzienia Marmertinum zwanego” w Rzymie²⁰⁾, aż po cegły z Bastylii. Wśród bardziej wyszukanych „pamiątek więziennych” można wymienić: „Kamienie z zamku na Morawach, w którym Rychard król angielski był więziony” (poz. 146), „Ułomek z muru więzienia w zamku Vincennes, w którym siedział książę de Condé, za Ludwika XIV” (poz. 157), „Cegły i drzewo, wzięte z pokoju w Gostyninie, w którym Szujscy poumierali” (poz. 178), „Gwóźdź z okrętu zwanego Bellerophon, na którym płynął Napoleon do wyspy św. Heleny” (poz. 216). Innym okazem więziennym była: „Flaszka drewniana, przywieziona z nad granicy perskiej, dana Polakom w niewoli będącym do napoju. Złożona przez Jana Drohojewskiego” (poz. 307). W tym ostatnim przypadku, jak i we wielu innych, Dom Gotycki był zapowiedzią muzeów martyrologicznych naszego czasu.

Dwa były obiekty więzienne, które otrzymały szczególnie obszerny komentarz w rozumowanym katalogu Domu Gotyckiego, napisanym pod dyktando księżny Izabeli: „Żelazo, na którym Karol XII więził Patkula; kupione w miasteczku Kłodawie w Wielkiej Polsce, przez które był prowadzony. — Jan Reginald Patkul, szlachcic inflacki, nie mogąc znieść odebrania przywilejów ojczyźnie swojej przez Karola XI i Karola XII, które zupełnie naówczas ci królowie znieśli, porzucił swój kraj i przywiązał się do Augusta II, króla polskiego, któremu nawet chciał dopomóc do podbicia Inflant, co gdy się nie udało, przystał do Piotra Wielkiego, który go mianował rezydentem swoim przy dworze saskim. Karol XII, mimo urząd, który Patkul posiadał, przy traktacie altransztackim przymusił Augusta II, że mu go wydał. Piotr Wielki różnych używał sposobów, żeby z rąk Karola dostać nieszczęśliwego Patkula, ale ten nieprześlągany z najokropniejszą wściekłością go więził, a na ostatek

20) Poczet Pamiątek ... (Ściana Rzymska), poz. 53. — Wszystkie kolejne wymienione w tekście pozycje dotyczą tego katalogu Domu Gotyckiego.

śmiercią okrutną zamęczył. Najpierw bowiem w koło był wplecionym, a potem ćwiartowano Patkula żywcem. Żelazo, o którym tu mowa, było używane do łańcucha, którym okuty był Patkul, przez czas przewiezienia go do miejsca, gdzie był zamęczony, a który wszędzie przeciągano przez dziury umyślnie w ścianie robione w domach, w których Karol XII nocował. Ten łańcuch był tak przywiązany do łóżka Karola XII, że Patkul nie mógł się ruszać obok w drugiej izbie, żeby go król nie słyszał. Tak go włóczył przez Polskę. W miasteczku jednym w Wielkiej Polsce nazwiskiem Kłodawa zachowano pamiątkę tej wściekłości Karola. Pokazywano izbę, gdzie nocował, i drugą, w której leżał Patkul, oraz otwór w ścianie, przez który ów łańcuch przechodził, i żelazo, które w on czas na miejscu odlane zostało. Tam go dostałam zapłaciwszy gospodarzowi i złożyłam w Domu Gotyckim jako pamiątkę dzikiego okrucieństwa Karola”²¹⁾. Żelazo to nie zachowało się w dzisiejszych Zbiorach Czartoryskich, jest natomiast inny interesujący „obiekt więzienny”: „Kubek ołowiany, należący do Trenka, na którym on sam wyrył całe życie swoje, w czasie kiedy był w więzieniu. Dany przez generała Sokolnickiego” (poz. 303, ryc. 48). W cytowanym katalogu w następujących słowach opisała księżna Izabela smutne dzieje Trenka: „Fryderyk Trenk rodził się w Królewcu 1726 roku z rodziny szlacheckiej. Postać miał okazałą i był pięknym mężczyzną. Żywy i opryskliwy, w szkołach jeszcze będąc miał kilka pojedynków, ale zawsze dla siebie szczęśliwych. Kadetem potem w gwardii Fryderyka II króla pruskiego zostawszy, potrafił mu się podobać. Berlin w ten czas obfitował w ludzi uczonych. Voltaire, Maupertius i wielu innych czas długi tam przebywali. Trenk, równie grzeczny jak światły, u wszystkich uzyskał szacunek. Ale później ściągnął na siebie gniew Fryderyka przez nadto zuchwałą intrygę z osobą wysokiego urodzenia i blisko do króla należącą. Oskarżony, że miał porozumienie i korespondencję z dworem wiedeńskim, pod tym pozorem był zaaresztowany i zamknięty w Glatz pod ścisłą strażą. Lecz za pomocą przyjaciela swego odzyskał wolność i do Wiednia uciekł. Cesarzowa Maria Teresa umieściła go w wojsku. Nim się udała do swego regimentu, pojechał do Rosji. Wróciwszy stamtąd chociaż się ułożyć z rodzeństwem i w tej intencji niebacznie pojechał do Gdańska. Szpiegi pruskie, które go wszędzie ściagały, nie opuścili tej okoliczności, porwali go jak zbiega, zawieźli naprzód do Berlina, a potem do Spandau. Tam okuty i w ciemnym siedząc w więzieniu, na tym kubku ołowianym, z którego pijał, wysztychował drobnym pisanem wszystkie wypadki życia swego. 1774 roku raptem wypuszczono Trenka po długim, kilkuletnim więzieniu. Włóczył się wtedy po różnych miejscach. 1790 roku przyjechał do Paryża i dobrze przez Jakobinów był przyjęty. Trzy lata potem, gdy Prusy wtargnęły do Francji, Trenk się oświadczył, że jeżeli mu dadzą regiment to się bić z nimi będzie. Jakobini w tym przedstawieniu zdradę upatrzywszy,

21) Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 2917 I, s. 211.



48. „Kubek Trenka”. Zbiory Czartoryskich w Krakowie

skazali go na śmierć. Został stracony 1794 roku, mając lat 70. Kubek ten złożony w Gotyckim Domu przez Sokolnickiego. Jest wielkości dużej szklanki, ma przykrywkę i cały napęczniony bardzo drobnym pisaniem, w którym Trenk opisał całe swoje życie, aż do wyjścia z więzienia w Spandau”²²).

22) Ibid., s. 161.

Początek niemieckiego, wierszowanego napisu brzmi jednak: „Hier in meinem dunkeln Grabe hält mir die Vernunft das Licht, wenn ich sie zur Freundin habe, fehlt es mir an Grossmut nicht...”, koniec zaś: „Wer in Ketten edel denket, und im Unglück lachen kann, bleibt, wird gleich sein Recht gekränket, in sich selbst ein grosser Mann... Frederic Baron de la Trenck, Capitaine Imper. et Magnat d' Hongrie. Zum Gedächtnis, Magdeburg 1760, im Juni...”. Księżna Izabela napisu nie odczytała. Bynajmniej nie jest to życiorys więźnia, lecz zbiór złotych myśli, jakie miały go na duchu podtrzymać. Okazało się potem, że podobnych „kubków Trenka” jest więcej, w różnych muzeach. Najwidoczniej produkowano je seryjnie, na pamiątkę. Jeden z okazów trafił do rąk generała Sokolnickiego.

W gabinetach osobliwości przechowywano też chętnie dziwaczne maszyny, nie tyle przyrządy naukowe w rodzaju astrolabów i kwadrantów, ile próby wynalazków zupełnie wyjątkowych. W Domu Gotyckim były dwa takie okazy.

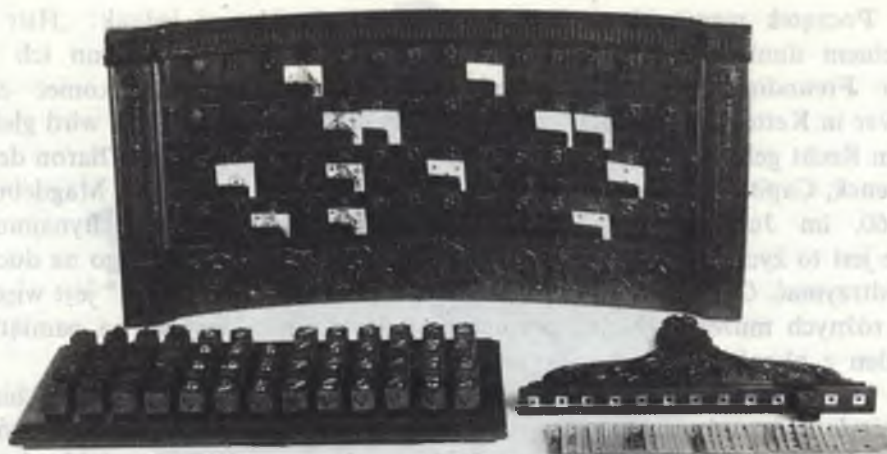
Niezachowany instrument wymyślony przez Benjamina Franklina udokumentowany jest następującym komentarzem księżny Izabeli: „Machinka, o której tu mowa, wymyślona była przez sławnego Franklina, który przy końcu życia wzrok straciwszy, używał jej czasem, żeby mógł klika wierszy napisać. Jest to szufladka drewniana z wałeczkiem, który się kręcąc posuwa papier. Dwa zaś druty od końca do końca znaczą miejsce, na którym się pisze pomiędzy nimi: Tej machinki używał Franklin w ostatnich latach swoich, już nie do pisania dzieł obszernych, ale do wyrażenia czasem woli lub uczucia swego przyjaciółom, krewnym...”²³⁾. Po czym następował życiorys Franklina i motto jemu poświęcone, które też księżna własnoręcznie wypisała pod jego miniaturą: Eripuit Coelo fulmen sceptrumgue tiranis (Porwał niebu piorun, a berło tyranom).

Przetrwała natomiast w dzisiejszych Zbiorach Czartoryskich inna maszyna dla ślepców, przywieziona przez generała Sokolnickiego z Belgii: maszyna do gry w karty, złożona z tablic drewnianych, z przegródkami na karty i odpowiednimi wypukłymi znakami i cyframi, jednym słowem urządzenie wyprzedzające metodę czytania Braille’a. Według komentarza zapisanego w dzienniku generała Sokolnickiego maszyna ta została wykonana na zlecenie księcia Karola Lotaryńskiego dla jednego z jego przyjaciół-karciarzy, z rodziny de Croy i de Ligne (rys. 49)²⁴⁾.

Można się na koniec zapytać, czy nie było w Domu Gotyckim owych przedziwnych okazów natury tak chętnie gromadzonych w wunderkamerach. Otóż były. Na pozycji 199 „Pocztu pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach” zapisano: „Zęby słoniowe (pewno mamucie) przy kopaniu studni w Międzyborzu znalezione”.

23) Ibid., s.

24) Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 3103 III, s. 296—97.



49. Machina do gry w karty dla ślepców. Zbiory Czartoryskich w Krakowie

Oczywiście, w Domu Gotyckim znalazły się jednocześnie dzieła sztuki „czystej krwi” i wysokiej klasy, a nawet światowe arcydzieła, jeśli się wspomni Leonarda „Damę z gronostajem” i Rafaela „Portret młodzieńca”. Jednakże wnioski, jakie można wysnuć z niniejszych rozważań, stawiają Dom Gotycki w nowym świetle. W gruncie rzeczy stanowił on swoiste połączenie wunderkamery i kunstkamery, mające na celu stworzenie historiozoficznego modelu świata, z eksplikacją w wielkim, trzypięciowym katalogu rozumowanym. Był to program raczej regresywny, sięgający do twórców XVI i XVII w. Na tym też polegała tragedia zbiorów puławskich, osądzonych w drugiej połowie XIX w. i w naszym już stuleciu jako wyraz sentymentalizmu i przesądów, z zawartością falsyfikatów i obiektów bezwartościowych. Taka była w gruncie rzeczy opinia pierwszego monografisty Puław, Ludwika Dębickiego²⁵⁾. Odpowiedzią miało być paryskie kolekcjonerstwo księcia Władysława Czartorskiego, wspieranego przez koneserów i antykwariuszy doby scientyficznego historyzmu. Obiekty wunderkamery rozplynęły się w nowoczesnym muzeum sztuki, instalowanym w r. 1876 w Krakowie; dla niektórych urządzono specjalne miejsce odosobnienia: magazyn muzealny pod nazwą „Ciekawości”.

25) L. Dębicki, Puławy, t. I—IV, Lwów 1887—88.

KOLEKCJA BRUNO KONCZAKOWSKIEGO PRZYKŁAD PRYWATNEGO MUZEUM DZIEŁ SZTUKI I RĘKODZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Polityka państwa polskiego po 1945 r. w stosunku do prywatnego kolekcjonowania dzieł sztuki była początkowo wroga, później zaś co najmniej niekonsekwentna. Kładąc nacisk na rozwój oficjalnego mecenatu państwowego zapomniano, że kolekcjonerstwo prywatne jest jedną z głównych dróg wzbogacania zbiorów bibliotek i muzeów. Konsekwencją tego było rozproszenie wielu cennych kolekcji, czasami nawet bez śladu w postaci zachowanych opisów lub inwentarzy. Sytuacja taka utrudnia ocenę wartości zbiorów, które w takiej czy innej postaci dotrwały do naszych czasów, nie ulega jednak wątpliwości, że kolekcja zebrana przez cieszyńskiego kupca Bruno Konczakowskiego należała do największych na ziemiach polskich.

Bruno Konczakowski urodził się w Cieszynie 27 maja 1881 r. jako potomek polskiej rodziny wywodzącej się z Galicji, która w 1 połowie XIX w. przeniosła się do Bogumina na Śląsku Cieszyńskim, wchodzącym wówczas w skład Monarchii Austro-Węgierskiej¹⁾. Jego ojciec Józef (1851-1909) zamieszkał w Cieszynie, gdzie w roku 1878 założył firmę handlującą artykułami żelaznymi, podstawę egzystencji rodziny i finansowe zaplecze późniejszej kolekcji stworzonej przez syna. Bruno Konczakowski po ukończeniu nauk handlowych w Wiedniu pomagał ojcu prowadzić rodzinny sklep, następnie zaś kierował nim samodzielnie aż do przymusowego zamknięcia w roku 1950. Życie dzielił pomiędzy pracę zarobkową a swoją kolekcjonerską pasję odbywając liczne podróże po Europie zarówno w sprawach handlowych jak i zwiedzając europejskie muzea, galeria, antykwiariaty i aukcje dzieł sztuki. Wyjątkiem były okresy wojen światowych, z których pierwszą, jako poddany Monarchii Austro-Węgierskiej spędził w formacjach pomocniczych armii austriackiej,

1) Postać Konczakowskiego i jego kolekcja czekają na bliższe opracowanie. Dotąd ukazały się tylko: wspomnienie pośmiertne A. Mais'a, B. Konczakowski, w: *Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, Wien 1959, H. 9/10, s. 145—48; biogram opracowany przez L. Brożka w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13 (1968), s. 490—91 i najobszerniej J. Spyra, Bruno Konczakowski i jego kolekcja, Cieszyn 1988 — broszura wydana przez Muzeum w Cieszynie z okazji wystawy poświęconej zbiorom cieszyńskiego kolekcjonera.

w czasie II wojny światowej przebywał zaś kilka miesięcy w obozie koncentracyjnym w Dachau uwięziony za krytyczne uwagi pod adresem Führera. Zmarł 21 września 1959 r. w czasie podróży do ukochanego Wiednia, a pochowany został na cmentarzu komunalnym w Cieszynie²⁾. Kolekcja na mocy umowy podpisanej 1 lipca 1961 r. pomiędzy Państwem Polskim a spadkobiercami: synem Fryderykiem oraz żoną Fridą Idą uległa podziałowi. Spadkobiercy częściowo darowali, częściowo sprzedali podstawową część kolekcji Państwu z przeznaczeniem dla Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie i Muzeum w Cieszynie. Jeszcze w 1938 r. znaczny zbiór broni pozaeuropejskiej został przez Konczakowskiego дарowany Muzeum Wojska w Warszawie, zaś w latach pięćdziesiątych interesująca kolekcja metalowych zamków i kluczy trafiła do Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu³⁾.

Kolekcyjnerska pasja Konczakowskiego zrodziła się w czasie jego nauki w Wiedniu, do czego niewątpliwie przyczyniła się atmosfera cesarskiej stolicy przełomu wieków. W 1898 r. kupił tutaj na „tandencie” pochodzący z czasów napoleońskich pistolet jazdy produkcji firmy „L. Serwais”, który stał się zaczątkiem jego późniejszych zbiorów⁴⁾. Początkowo kupował przede wszystkim dawną broń, która do końca życia pozostała głównym obiektem jego zainteresowań. Sprzyjała temu także odbyta w latach 1901-02 praktyka handlowa w Grazu, gdzie był częstym gościem miejscowego Arsenału, przechowującego w stanie nienaruszonym wyposażenie państwowej zbrojowni z XVI wieku. Z biegiem czasu zajął się również kolekcjonowaniem ceramiki, starych zegarów, mebli i przedmiotów z innych dziedzin sztuki i rękodziela

2) Głównym źródłem informacji na temat biografii Konczakowskiego są dla mnie materiały udostępnione przez pana Fryderyka Konczakowskiego z Wiednia, zwłaszcza opracowany przezeń zarys życia ojca (cytowany dalej jako „Grundriss”). Natomiast podstawowym dla poznania kolekcji cieszyńskiego zbieracza jest opracowany przez niego katalog zbioru broni (Katalog Bruno Konczakowskiego — dalej jako KBK). Jeden komplet tego Katalogu znajduje się w posiadaniu Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie, drugi pana Fryderyka Konczakowskiego. Panu Konczakowskiemu składam podziękowania za udzieloną pomoc i przesłane materiały m. in. kserokopie kart katalogu, zaś Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu zwłaszcza prof. drowi Jerzemu Szablowskiemu i mgrowi Jerzemu Petrusowi za udostępnienie posiadanego przez siebie kompletu i umożliwienie porównania zawartych w nim danych z informacjami katalogu bieżącego zbiorów wawelskich.

3) Oryginał umowy w Państwowym Biurze Notarialnym w Cieszynie (numer repertorium A 5086/1961). Por. A. Czerwiński, Historyczny oręż ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa 1978, s. 6; H. Król, Dawne kowalstwo i ślusarstwo w zbiorach Muzeum Górnośląskiego, w: *Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Sztuka*, z. 7, Bytom 1974.

4) KBK nr 344. Konczakowski czyni tu uwagę, że pistolet jako nie pasujący do całości jego zbiorów pozostawił tylko ze względów pamiątkowych.

Ze względu na dużą ilość wymienionych dzieł sztuki, a przede wszystkim inny cel artykułu rezygnuję z podawania ich obecnego właściciela. Obecnie miejsca przechowywania podane zostaną jedynie w przypadku kilku bliżej opisanych eksponatów.

artystycznego. Nabyte eksponaty najpierw zdołały mieszkanie, które Konczakowski wynajmował w Wiedniu, skąd stopniowo były przewożone do rodzinnego domu. Reszta zbiorów trafiła do Cieszyna po zakończeniu przez właściciela okresu nauk i już w tym czasie stała się znana wśród współobywateli, choć jej właściciel liczył zaledwie 22 lata⁵⁾. Konczakowski wspierał również miejscowe inicjatywy muzealne, sam jednak był nastawiony przede wszystkim na europejskie rynki antykwaryczne. Eksponaty do swojej kolekcji nabywał w większości we Wiedniu (Dorotheum, Gluckselig, Striberny, Kurz, Satori i in.), ale także w innych centrach handlu dziełami sztuki np. w Monachium (Helbing), Berlin (Lepke, Kahlezt, Graupe), Zurich (Fischer), Lipsk (Hiersemann). Z niektórymi z antykwariuszy np. K.W. Hiersemannem łączyła zresztą Konczakowskiego bliższa zażyłość. Część nabytków cieszyńskiego zbieracza pochodziła z wymiany z innymi kolekcjonerami, a wspomnieć należy, że do grona jego bliskich znajomych i przyjaciół należeli m. in. hrabia Hans Wilczek, właściciel jednej z największych kolekcji dzieł sztuki zgromadzonej w zamku Kreutzenstein pod Wiedniem, Bashford Dean, kurator Działu Broni Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, hrabia Karl Emanuel Žerotin, namiestnik Moraw, ostatni potomek magnackiego rodu morawskiego, właściciel zbioru broni na zamku Błauda (obecnie Bluduv) i wielu innych⁶⁾. Łączyła ich nie tylko wspólna pasja i udział w tych samych aukcjach dzieł sztuki, ale także przynależność do wielu specjalistycznych organizacji m. in. do międzynarodowego stowarzyszenia znawców i miłośników dawnej broni *Verein für historische Waffenkunde* z siedzibą w Dreźnie⁷⁾. Już przed wybuchem I wojny światowej Konczakowski był właścicielem liczącej się w fachowych kręgach kolekcji, którą po śmierci ojca zaczął w szerszym zakresie organizować na sposób muzealny⁸⁾. Ekspozycja ulegała jednak ciągłym zmianom wraz z nabywaniem nowych dzieł i przedmiotów, które przybywały nawet w czasie działań wojennych, a czasem dzięki nim, jak np. egzemplarze broni odkryte przy kopaniu okopów. Szybkie powiększanie zbiorów umożliwiły zmiany polityczne i przetasowania społeczne na terenie Europy Środkowej będące konsekwencją wojny. Zdeklasowani potomkowie arystokratycznych rodów i zbankrutowani kolekcjonerzy wystawiali na sprzedaż gromadzone latami dzieła po

5) Świadczy o tym na przykład polemika w *Gwiazdce Cieszyńskiej* z 24 X 1903 r. (s. 523 całego rocznika). Por. „Grundriss”, s. 1.

6) Tamże, s. 3 i 5; Spyra, jw., s. 5. Z obliczeń dokonanych na podstawie KBK przez autora wynika, że około 60% eksponatów Konczakowski nabył we Wiedniu. Źródło odnosi się co prawda tylko do zbioru dawnej broni (katalogi innych działów kolekcji Konczakowskiego nie są znane), podobnie jednak było zapewne także w przypadku innych jego zakupów.

7) Zob. *Zeitschrift für historische Waffenkunde*, t. 5, 1909/11, H. 10, s. 342.

8) Na udostępnionej mi przez pana Fryderyka Konczakowskiego fotografii z czasów I wojny światowej (zachowanej także w zbiorach Muzeum w Cieszynie) widać fragmenty zbrojowni w starej, jego zdaniem aranżacji. Już przed 1922 r. zbrojownia była więc urządzona w podobny sposób jak później.

stosunkowo niskiej cenie, podobnie postępowały nawet borykające się z finansowymi kłopotami muzea. Z tego okresu pochodzą niektóre najbardziej spektakularne zakupy Konczakowskiego np. na aukcjach zbiorów arcyksięcia Ludwika Wiktora, ks. Ernesta von Windischgraetz oraz Saskich Zbiorów Państwowych „Johanneum” w Dreźnie (Staatliche Kunstsammlungen Dresden)⁹⁾. Rozrastająca się kolekcja nie znajdowała jednak odpowiednich warunków ekspozycji. Dopiero po śmierci matki Emilii w 1922 r. Konczakowski zajął całe mieszkanie przeznaczając kilka pokoi na stosowne rozmieszczenie pozostałych, poza bronią, fragmentów kolekcji. Fotografie, które w 1924 r. wysłał Bashfordowi Dean’owi, kuratorowi Działu Broni Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku pokazują, że ogólna zasada ekspozycji broni w zbiorach pozostała ta sama aż do lat pięćdziesiątych, mimo licznych zmian w aranżacji¹⁰⁾. Podobnie było zapewne w innych pomieszczeniach. W połowie lat trzydziestych kolekcja mieściła się w zasadzie w pięciu umieszczonych w amfiladzie pokojach, które, z wyjątkiem zbiorów, pełniły jednocześnie funkcję jadalni, salonu i biblioteki¹¹⁾.

W tymże okresie Konczakowski ze względu na utrudnienia w swobodnym poruszaniu się po Europie, a także z powodu zmniejszania podaży interesujących obiektów na rynek antykwaryczny ograniczył dalsze zakupy dzieł sztuki. Zgromadzona przezeń kolekcja była już znana w całej Polsce, odwiedzana nie tylko przez przyjaciół i znawców, ale także przez osobistości ze świata polityki. W rodzinnym Cieszynie zbiory Konczakowskiego traktowano jako drugie, obok miejskiego, muzeum w mieście i w takim charakterze były opisywane np. w przewodnikach turystycznych¹²⁾. Nazwę „muzeum” na określenie kolekcji cieszyńskiego kupca usprawiedliwiał nie tylko sposób jej ekspozycji, ale również miejsce w którym znalazły pomieszczenie. Zabytkowa kamienica na rogu Rynku Gł. i ul. Szersznika, własność rodziny Konczakowskich od 1885 r. doskonale korespondowała swoim charakterem z całością zbiorów, stwarzając przez swoje rozmiary warunki ich należytego ekspozycji. Kolekcja rozmieszczona była w mieszkaniu, zajmującym I piętro; na parterze znajdował się rodzinny sklep, również godny zainteresowania jako przykład urządzania

9) Spyra, jw., s. 6. O zakupach na aukcji „Johanneum” zob. niżej, przypis 51.

10) „Grundriss”, s. 1. Kserokopie w/w fotografii zawdzięczam uprzejmości pana Stuarta W. Pyhrr, kuratora Działu Broni i Uzbrojenia Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Bashford Dean (1867—1928) był wybitnym znawcą dawnej broni oraz kolekcjonerem, który darując swoje zbiory Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku położył podwaliny pod rozwój kolekcji broni tego muzeum. Zob.: Memorial of Bashford Dean by William K. Gregory, New York 1930.

11) (F. Popiołek), Zbiory Brunona Konczakowskiego, w: *Zaranie Śląskie*, Cieszyn-Katowice 10 (1934), s. 63—64.

12) Np. B. Stiasny, Cieszyn i Zaolzie. Ilustrowany przewodnik, Cieszyn (1939), s. 32; Spyra, jw., s. 7.



50. Kamienica rodziny Konczakowskich, Cieszyn, Rynek 19, fot. przed 1918 r. (fot. ze zbiorów Stanisława Belony, Cieszyn)

i wystroju obiektu handlowego końca XIX i 1 połowy XX wieku (ryc.50)¹³⁾.

W czasie II wojny światowej, podczas pobytu Konczakowskiego w Dachau część mieszkania zawierająca zbiory została przez władze niemieckie zamknięta i opieczetowana z zamiarem wywiezienia kolekcji do Rzeszy. Dzięki różnym zabiegom rodzina zdołała uzyskać zwolnienie Bruno Konczakowskiego z obozu oraz sparaliżować zamiary zajęcia kolekcji przez III Rzeszę, jak również przez niektórych miejscowych notabli hitlerowskich. W czasie wojny i tuż po jej zakończeniu niektóre fragmenty kolekcji jednak zaginęły. Nie brakowało również prób przejęcia zbiorów Konczakowskiego przez nowe władze, a on sam, uznany za Niemca został nawet na krótko internowany¹⁴⁾. Dopiero lata pięćdziesiąte przyniosły zmianę sytuacji. Mieszkanie Konczakowskiego znowu stało się obiektem wizyt nie tylko przyjaciół i znawców, ale także licznych dziennikarzy. Zamieszczane przez nich relacje i opisy kolekcji uczyniły ją znaną

13) Kamienicę tworzą dwa pierwotnie oddzielne budynki z XVI lub XVII wieku, połączone w jedną całość zapewne po pożarze miasta w 1789 r. Por. I. Kwaśny, *Dom: Rynek nr 19, dokumentacja historyczna*, Kraków 1971 (maszynopis udostępniony dzięki uprzejmości autorki).

14) „Grundriss”, s. 4 oraz relacje byłych współpracowników Bruno Konczakowskiego.

w całej Polsce¹⁵⁾, ważniejsze jednak było uznanie w kołach fachowych. Po 1945 r. cieszyński zbieracz zacieśnił kontakty z krakowskim środowiskiem kolekcjonerów i znawców sztuki; szczególnie silne związki łączyły go z prof. Zbigniewem Bocheńskim, dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie. W Krakowie także dokonywał Konczakowski większości zakupów starych druków, do czego ograniczała się w tym okresie jego kolekcjonerska działalność. Bruno Konczakowski był również jednym z pierwszych członków Koła Miłośników Dawnej Broni i Barwy przy Muzeum Narodowym w Krakowie. Stowarzyszenie to na posiedzeniu w dniu 23 II 1958 r. nadało mu, jako pierwszemu tytuł członka honorowego w uznaniu długoletniej działalności kolekcjonerskiej¹⁶⁾.

Zachowane fotografie oraz relacje dziennikarzy i innych¹⁷⁾ osób pozwalają w znacznym stopniu odtworzyć ogólny wygląd „prywatnego muzeum” Bruno Konczakowskiego. Dotyczy to zwłaszcza końcowego okresu jego życia, który można traktować jako finalny etap rozwoju zgromadzonej przezeń kolekcji. Pamiętać należy, że kolekcja żyła własnym życiem, a zmiany były stymulowane nie tylko ruchem przedmiotów, z których jedne przybywały, inne opuszczały mury kamienicy Konczakowskich, ale również zmianą usposobienia właściciela. W latach pięćdziesiątych zbiory zajmowały głównie kilka sal położonych wzdłuż Rynku Głównego i ul. Szersznika. Spośród nich tylko zbrojownia była urządzona na sposób stricte muzealny¹⁸⁾ i wyłączona z codziennego życia rodziny. Pozostałe spełniały normalne funkcje mieszkalne, niektóre ze zgro-

15) Między innymi: L. Brożek, W cieszyńskiej zbrojowni, w: *Panorama*, nr 23 z 12 czerwca 1955, s. 10; M. Rudziński, W kamieniczce przy cieszyńskim rynku, w: *Od A do Z*, Kraków 1956, nr 12 (264), s. 2; Z. Jastrzebska, W prywatnym muzeum pana Konczakowskiego, w: *Słowo Powszechne*, nr 136 z 11 czerwca 1957, s. 6; TK, Bezcenne zbiory Brunona Konczakowskiego — największe muzeum prywatne, w: *Głos Ziemi Cieszyńskiej*, nr 28 (63) z 19 lipca 1957 r. s. 4; S. Zborowicz, Szaleństwo Brunona Konczakowskiego, w: *Trybuna Robotnicza*, nr 279 z 23/24 grudnia 1957 r.; A. Minkowski, Żyłka Nerona, w: *Świat*, nr 35 (423) z 30 sierpnia 1959 r. Kolekcji Konczakowskiego był także poświęcony felieton Anny Hannowej pt. „Dom pod Złotym Aniołem” odczytany 25 lutego 1959 r. w ogólnopolskim programie Polskiego Radia. Za udostępnienie tekstu felietonu serdecznie autorce dziękuje.

16) Protokół z zebrania członków Koła w: *Arsenal. Kwartalnik Koła Miłośników Dawnej Broni przy Muzeum Narodowym w Krakowie*, R. 1 (1957/58), z. 3, s. 78.

17) Większość relacji prasowych jest jednak pobieżna, zawiera wiele nieścisłych lub wręcz mylnych informacji, dlatego może mieć tylko pomocnicze znaczenie. Pożyteczne są opisy Brożka, Rudzińskiego, Zborowicza i Hannowej, ale najbardziej wartościowy jest kilkunastostronicowy tekst w jęz. niemieckim pt. „Der Sammler Bruno Konczakowski” (w maszynopisie, udostępniony autorowi przez pana Fryderyka Konczakowskiego) sygnowany tylko *Ustroń 1957*. Jego autorem był prawdopodobnie Kurt Harrer (1902—1959) pisarz mieszkający w NRD i tłumacz literatury polskiej na jęz. niemiecki (m. in. dzieł Gustawa Morcinka), który w tym samym czasie odwiedził Konczakowskiego w Cieszynie, por. *Głos Ziemi Cieszyńskiej*, 1957, nr 46(81) z 22—28 listopada.

18) Podkreślał to zanotowany w niektórych relacjach fakt używania w tym pomieszczeniu muzealnych kapci np. A. Minkowski, jw.

madzonych w nich eksponatów np. meble służyły właścicielom jako sprzęt użytkowe, inne obok swojej wartości artystycznej podporządkowane były ogólnej idei ozdobienia mieszkania.

Przejawiało się w tym raczej praktyczne nastawienie Bruno Konczakowskiego. Sztuka i, ogólnie rzecz ujmując, kultura były dla niego najważniejszymi kategoriami, przez które oceniał i wartościował ludzi¹⁹⁾, nigdy jednak nie rozumiał ich w sposób bezwzględny. Nie absolutyzował także kolekcjonowania dzieł sztuki, pasji, której poświęcił życie i która na pewno była ekspresją jego głębokich potrzeb psychicznych. Nie zbierał jednak dzieł sztuki dla samego faktu posiadania albo dla samego zbierania jak niektórzy współcześni mu kolekcjonerzy np. dr Alois Spitzner, nie zamierzał też podporządkowywać kolekcji całego swojego życia, do czego dopuszczali inni np. Alexander Poszonyi²⁰⁾. Stąd też dzieła zgromadzone w „prywatnym muzeum” Bruno Konczakowskiego nigdy nie stały się ważniejsze od osób zamieszkujących kamienicę przy cieszyńskim Rynku, przeciwnie, miały służyć ich wygodzie i zaspokajać potrzebę piękna. W istocie Bruno Konczakowski stanowił, jak zauważali niektórzy obserwatorzy²¹⁾ pewną jedność ze zgromadzoną przez siebie kolekcją, która pełniła funkcję naturalnego otoczenia przyjaciela sztuki. Takie a nie inne podejście Konczakowskiego ukształtowane zostało w znacznym stopniu przez atmosferę Wiednia przełomu XIX i XX wieku, okresu triumfującej secesji, ruchu artystycznego kładącego duży nacisk na formowanie przestrzeni mieszkalnej, architekturę wewnątrz i ogólnie mówiąc kulturę mieszkania²²⁾.

Jak powiedziano wyżej większość kolekcji Konczakowskiego zebrana została w kilku salach wielopokojowego mieszkania, niektóre jednak przedmioty eksponowane były już na klatce schodowej. Na jednej ze ścian była tu zawieszona kolekcja broni chłopskiej złożona z około trzydziestu egzemplarzy pik, kos, cepów bojowych, morgensternów i maczug. Sąsiednią ścianę zajmowały trofea myśliwskie, świadectwo jeszcze jednej pasji Konczakowskiego. Między nimi znajdował się eksponat prezentowany przez właściciela jako róg legendarnego jednorożca — w istocie rzeźbiona w kości narwala skręcana iglica osadzona na wykonanej w drewnie głowie zwierzęcia. Całość dopełniały barokowe rzeźby pochodzące z Tyrolu, przedstawiające anioły w locie²³⁾.

19) Por. słowa Konczakowskiego zacytowane przez Zborowicza, jw.

20) Alois Spitzer, kolekcjoner książek, obrazów i innych dzieł sztuki z 2 połowy XIX w., właściciel zamku Mannsberg w Karyntii. Zbierał dla zaspokojenia samej żądzy kupowania, czasem po 2—3 egzemplarze tego samego przedmiotu. Alexander Poszonyi, zbieracz zwłaszcza autografów z przełomu XIX i XX wieku, który całe duże mieszkanie we Wiedniu oddał pod swoje zbiory mieszkając w kuchni. Oba przykłady podaje Wolfgang von Wurzbach, *Aus den Erinnerungen eines Sammlers*, Wien-Zurich 1953, s. 6—7.

21) Harrer, jw., s. 12

22) jw., s. 4; Grundriss, s. 1.

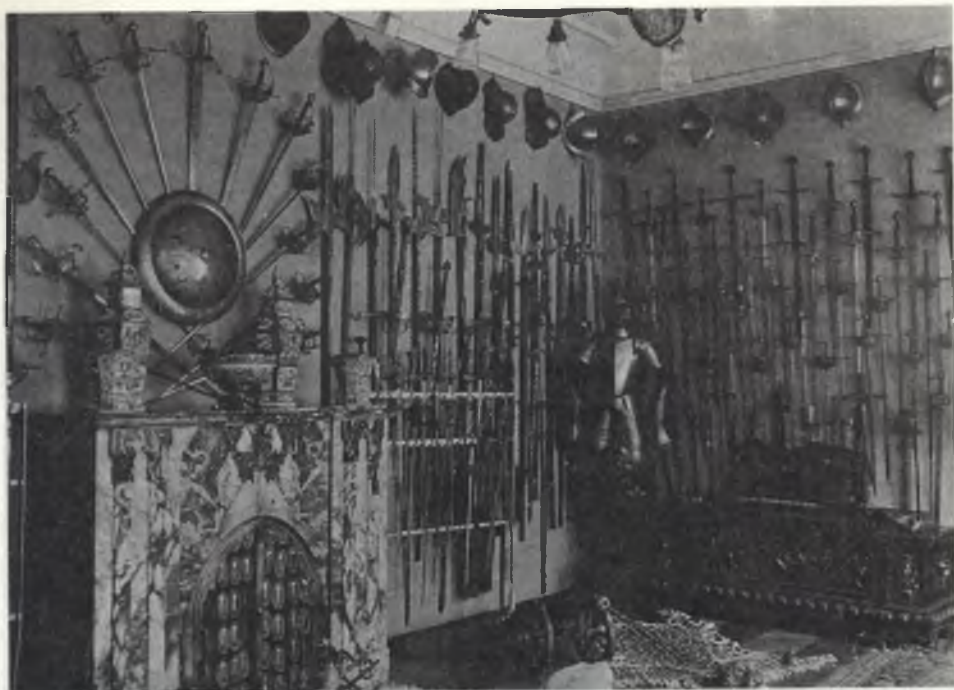
23) Harrer, jw., s. 7; Hannowa, s. 1. Przed 1938 r. klatkę schodową zdobiła także wielka chińska chorągiew, zdaniem Konczakowskiego „służąca jako sztandar powstańcom bokserskim”, por. Popiołek, jw., s. 63.

Najbardziej efektownym pomieszczeniem w „prywatnym muzeum” Bruno Konczakowskiego była bezprzecznie zbrojownia, zawierająca kolekcję dawnej broni europejskiej i od niej wypada rozpocząć opis zbiorów cieszyńskiego kupca. Zajmowała duży, trzykondygnacyjny pokój leżący przy ulicy Szersznika, a ekspozycja zbiorów podlegała tutaj tej samej zasadzie od początków naszego wieku, mimo licznych zmian aranżacji. Rogi pokoju niezmiennie zajmują cztery ustawione na specjalnych stojakach półbroje, na tle zamkniętych na stałe drzwi stoi zaś jedyna posiadana przez Konczakowskiego pełna zbroja z końca XVI w., w kolorze czarnym, ozdobiona burbońskimi liliami (ryc. 51). Więk-



51. Zbiory Bruno Konczakowskiego — zbrojownia. Lata pięćdziesiąte XX w. (fot. ze zbiorów Fryderyka Konczakowskiego, Wiedeń)

szość broni eksponowana była na sposób typowo muzealny przy ścianie, podwieszona do wmurowanych pod sufitem metalowych rurek. Na tylnej ścianie eksponowana była broń palna, na sąsiedniej, z obu stron kominka z kararyjskiego marmuru broń drzewcowa (halabardy, giewia itp.) oraz na wysuniętych do przodu metalowych stojakach rapiery i miecze katowskie. Reszta broni białej wystawiona była na trzeciej ścianie (ryc. 52), wolną przestrzeń zaś nad zawieszoną bronią zajmowały hełmy. Aranżacja ekspozycji nie była zbyt wyszukana, monotonię zawieszanej z reguły pionowo na ścianie broni rozbijały tylko wachlarzowe kompozycje złożone z białej broni otaczają-

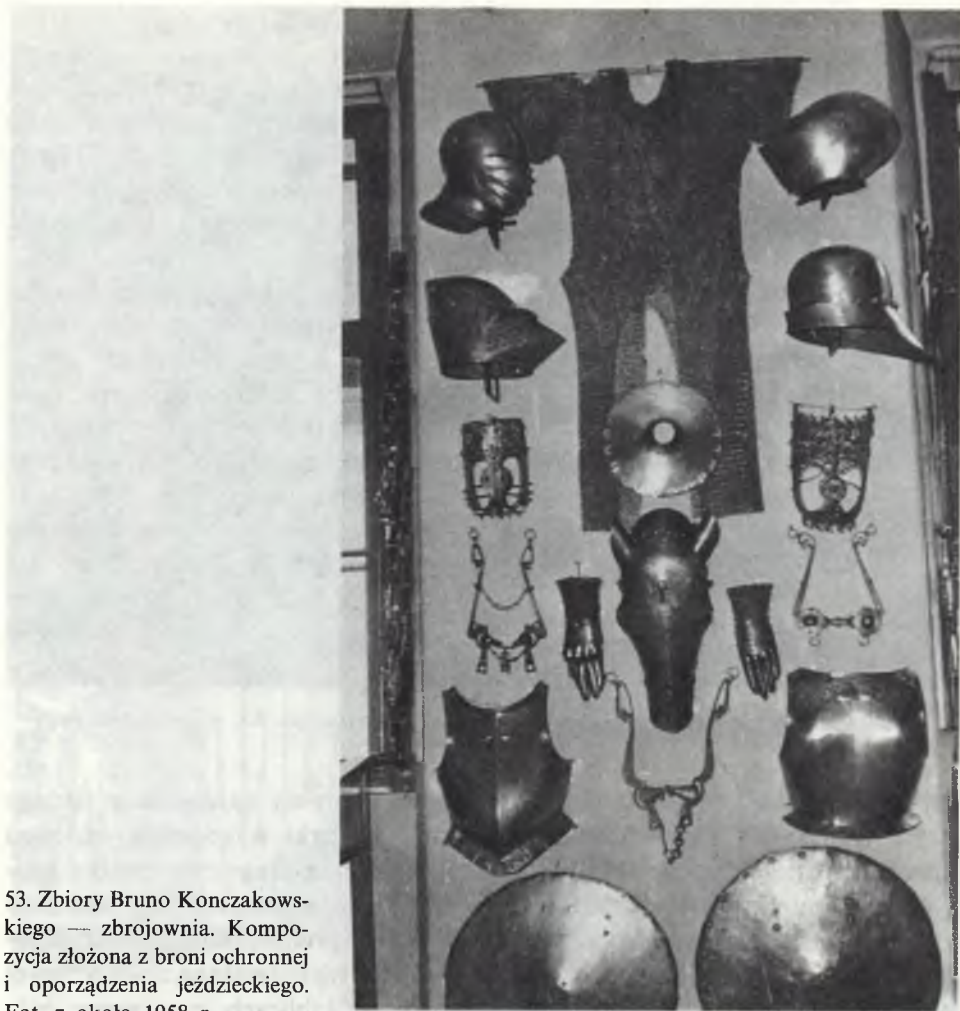


52. Zbiory Bruno Konczakowski — zbrojownia. Lata pięćdziesiąte XX w. (własność: jw.)

cej tarcze. Jedną ściankę pomiędzy oknami zajmowały najstarsze posiadane przez Konczakowskiego egzemplarze broni (siekiery wykopaliskowe, broń antyczna), drugą części uzbrojenia ochronnego m.in. fragmenty rzadko spotykanej zbroi na konia. Przed środkowym oknem ustawiona była zaszklona gabłota z eksponowanym egzemplarzem szabli prezentowanej przez Konczakowskiego jako „karabela króla Augusta II”. Wykorzystane zostały nawet okienne wykusze, w których, na drewnianych tablicach zawieszono były pistolety i inna broń krótka. Podłogę w zbrojowni pokrywały dywany i skóry upolowanych przez Konczakowskiego zwierząt, a obok kominka ustawione zostały móżdziej i armatka z przełomu XVII i XVIII wieku pochodzące z należącego do Żerotinów zamku Blauda na Morawach ²⁴⁾.

Jak więc widać cała niemal przestrzeń zbrojowni wypełniona została eksponatami. Można by się w tym doszukać typowego dla XIX wieku, *horror vacui* — lęku przed pustą przestrzenią, w istocie jednak o takiej właśnie aranżacji decydował po prostu brak miejsca. Mimo bowiem znakomitych

24) Opis kolekcji B. Konczakowskiego na podstawie informacji pana Fryderyka Konczakowskiego, posiadanych fotografii oraz relacji zwiedzających, głównie Harrera, Hannowej, Zborowicza i Rudzińskiego



53. Zbiory Bruno Konczakowskiego — zbrojownia. Kompozycja złożona z broni ochronnej i oporządzenia jeździeckiego. Fot. z około 1958 r.

warunków mieszkaniowych część zgromadzonej przez Konczakowskiego broni nie znalazła miejsca do należytego eksponowania (ryc. 53)²⁵⁾.

W następnym, narożnym pokoju Konczakowski w dwu witrynach zebrał część swojej kolekcji ceramiki. Pierwsza, z czerwonego mahoniu zawierała zbiór porcelanowych figurek pochodzących z wytwórni w Wiedniu, a jej ozdobą był zestaw Czterech Pór Roku autorstwa znanego mistrza Antona Grassi (1755—1807). Druga zawierała zbiór XVIII-wiecznych naczyń fajansowych z Holicza, Pruszkowa, Norymbergi i Strassburga. Pozostała część

25) Było to, zdaniem Fryderyka Konczakowskiego, „Grundriss”, s. 4 jedną z przyczyn decyzji jego ojca o darowaniu części kolekcji broni Muzeum Wojska w Warszawie w 1938 r.

kolekcji porcelany, zwłaszcza talerze i filiżanki z wytwórni wiedeńskiej z okresu sorgentalowskiego (1784—1805), do których Konczakowski czuł specjalny sentyment znajdowała się w innych salach²⁶⁾. Ściany tego pokoju zdobiły obrazy, między innymi replika „Bitwy pod Kircholmem” wykonana dla cieszyńskiego kolekcjonera przez Wojciecha Kossaka w 1929 r. oraz „Wiosna” Tadeusza Rybkowskiego. W osobnej gablocie eksponowane były srebrne ozdoby stroju cieszyńskiego, świadectwo zainteresowania gospodarza rodzinnym regionem.

W tymże pokoju zgromadzona została także większość zabytkowego księgozbioru Konczakowskiego, który zbieraniem starych książek zainteresował się w latach trzydziestych, a po II wojnie światowej stało się to podstawową formą jego kolekcjonerskiej aktywności. Zgromadził cenny, choć stosunkowo nieliczny zbiór ok. 260-ciu starych druków (w tym ponad 22 inkunabuły), w większości dzieł bardzo rzadkich, bogato ilustrowanych i doskonale zachowanych. Na osobnym pulpicie spoczywał ważący prawie dwadzieścia kilogramów rękopiśmienny, spisany na pergaminie *Antyfonarz* z połowy XV wieku, zdobiony całostronicowymi miniaturami, których autorem był południowowłoski artysta Giovanni Battista da Rosa²⁷⁾. Pozostała część kolekcji starych druków znajdowała się w sąsiedniej sali wraz z liczącą ok. dwa tysiące pozycji biblioteką użytkową, będącą fachowym warsztatem kolekcjonera i domorosłego znawcy sztuki²⁸⁾.

W salonie, następnym w kolejności pokoju, centralne miejsce zajmował wiedeński fortepian, a spośród mebli szczególną uwagę zwracała dwuczęściowa szafa w kształcie fasady pałacu podtrzymywanego przez dwie postacie klęczących Murzynów. Ozdobę salonu stanowił duży XVIII-wieczny gobelin ze sceną pasterską według Teniersa. Na innych ścianach znajdowały się obrazy m.in. „Odwrót Napoleona spod Moskwy” pędzla Jerzego Kossaka oraz wachlarz z wyobrażeniem sceny weselnej malowany przez Tadeusza Rybkowskiego we Wiedniu w 1891 r. Kilka innych, prawdopodobnie weneckich wachlarzy z XVIII wieku wisiało nad drzwiami w poszczególnych pokojach.

Ostatni w amfiladzie pięciu sal wzdłuż Rynku Głównego pokój „prywatnego muzeum” Bruno Konczakowskiego pełnił równocześnie funkcję jadalni. Niektóre ze zgromadzonych tutaj wyrobów dawnego rzemiosła były niekiedy używane, np. stare szkło stołowe zebrane w oszklonym kredensie (ryc. 54). Większość tylko jako ozdoby współtworzyła charakter pomieszczenia. Na

26) Ozdobą tej kolekcji był wiedeński półmisk z okresu Du Paquiera (1718—44), wchodzący pierwotnie w skład tzw. myśliwskiego serwisu ks. Liechtensteina na zamku Feldsberg-Harrer, s. 15.

27) Harrer, s. 13—14; Hannowa, s. 6—7; Zborowicz, jw.; Rudziński, jw.; Brożek, jw., (tu fotografia Konczakowskiego na tle egzemplarza „Kroniki świata” Hartmanna Schedela z 1493 r.).

28) Starym drukom z kolekcji Konczakowskiego poświęcił autor odrębny artykuł pt. „Zabytkowy księgozbiór Bruno Konczakowskiego w zbiorach Muzeum w Cieszynie” (w druku).



54. Zbiory Bruno Konczakowskiego — jadalnia (fotografia częściowa aranżowana z ok. 1958 r.)

wspomnianym kredensie znajdował się zbiór ceramiki złożony z niemieckich dzbanów kamionkowych z XVI—XVII wieku oraz włoskich naczyń aptekarskich tzw. albarello pochodzących z tego samego okresu. W XVI stuleciu powstało w wytwórniach Castel—Durante i Urbino kilka dużych majolikowych talerzy zawieszonych na ścianie tego pokoju. Spośród obrazów na uwagę zasługuje seria obrazów przedstawiających cztery pory roku a pochodzących z warsztatu Francois Bassano, kopia „Ledy w kąpeli” Francois Bouchera oraz „Widok Skoczowa” namalowany w 1891 r. przez znanego wiedeńskiego akwarelistę Franza Alta ²⁹⁾.



55. Bruno Konczakowski w salonie na tle swoich zbiorów. Z tyłu fragment holenderskiego zegara z XVIII w., na renesansowej skrzyni tzw. buława hetmana Rzewuskiego. Lata pięćdziesiąte XX w.

W następnej sali położonej w głębi mieszkania i stąd pozbawionej okien zgromadzono głównie meble (ryc. 55). Znajdowały się tu między innymi wielofunkcyjny XVIII-wieczny zegar holenderski z różanego drzewa oraz

29) Akwarelę Franza Alta ze zbiorów Konczakowskiego opisała już przed wojną S. M. Sawicka, Widok Skoczowa Franciszka Alta, w: *Arkady*, R. 4 (1938), s. 318.

renesansowa skrzynia włoska, na których tle Konczakowski najchętniej się fotografował. Na ścianach zawieszone były dwie akwarele Jacoba Alta, ojca Franza i twórcy tzw. wiedeńskiej szkoły akwarelistów oraz wschodni dywan z połowy XVII wieku. Inne dywany, razem prawie 40 sztuk pokrywały podłogi w pozostałych pokojach mieszkania Konczakowskiego. Najważniejszym jednak zabytkiem w tym pomieszczeniu był empirowy sekretarz z początku XIX wieku zwany „biurkiem Orlątka”, o którym jeszcze będzie mowa ³⁰⁾.

Pozostałe pokoje spełniały bardziej mieszkalne funkcje, choć i w nich znajdowało się wiele cennych dzieł sztuki. Powyższy, szkicowy z konieczności opis nie ujął również kilku mniejszych rozmiarami lecz cennych kolekcji, które zostały przez samego Konczakowskiego wymienione lub sprzedane ³¹⁾.

O wartości kolekcji Bruno Konczakowskiego stanowiła nie tyle ilość, co jakość zgromadzonych przez niego dzieł sztuki, najwięcej jednak specyficzna jedność zebranych przedmiotów i człowieka, który stworzył z nich ograniczoną całość, muzeum żyjące własnym życiem ³²⁾. Tego jednak doświadczyć mogli tylko ci, którzy mieli okazję zbiory Konczakowskiego oglądać.

Jak już powiedziano kolekcja cieszyńskiego zbieracza była licznie odwiedzana nie tylko przez znajomych i kolekcjonerów, ale także przez dziennikarzy i inne osobistości. Nie znaczy to, że była ogólnie dostępna. Wręcz przeciwnie, po doświadczeniach okresu stalinowskiego Konczakowski pokazywał kolekcję z reguły tylko osobom rekomendowanym przez kogoś z bliskich znajomych. Takim „wprowadzającym” bywał często np. pozostający w bliskim kontakcie z cieszyńskim kolekcjonerem Gustaw Morcinek ³³⁾. Przy ogólnym podziwie „prywatne muzeum” Konczakowskiego wywierało na gościach różne wrażenie. Niektórych zachwycił fakt „spoufalenia się” gospodarzy z zabytkowymi dziełami, dla innych zakrawało to na świętokradztwo lub na akt wandalizmu. Także sam Konczakowski różnie się zachowywał w zależności od tego, kogo akurat gościł w swoim domu. Ze specjalistami przeważnie omawiał interesujące obu kwestie szczegółowe np. ze swoim długoletnim przyjacielem, kustoszem Muzeum Miejskiego w Cieszynie inż. Wiktorem Kargerem problemy związane z produkcją cieszynek, lekkich strzelb używanych do polowań na ptaki, wytwarzanych w Cieszynie od XVI do XIX w. Tę samą kwestię poruszał również w rozmowach z prof. Z. Bocheńskim,

30) Zob. niżej, s. 128.

31) Np. kolekcji gemm i kamei o której wspomina Popiołek, s. 64 (zob. przypis 11).

32) Por. Harrer, s. 17—18.

33) Morcinek między innymi zapoznał Konczakowskiego z Anną Hannową, Janiną i Zygfredem Gardzielewskim (zob. przypis 46), i Krystyną Kolońską, która obok kilku artykułów poświęciła cieszyńskiemu kolekcjonerowi fragment swojej książki pt.: *Szczęście w szczęściu*, Warszawa 1980, s. 118. Dzięki Morcinkowi wszedł w kontakt z Konczakowskim zapewne także Kurt Harrer, który był tłumaczem książek skoczowskiego pisarza na język niemiecki.

oczywiście wśród wielu innych³⁴⁾. W tych dyskusjach Konczakowski pokazywał się jako niezły, choć domorosły znawca. Inaczej zachowywał się prezentując swoją kolekcję innym osobom. Pomijając kwestie warsztatowe skupiał się na eksponatach wyróżniających się łatwymi do zapamiętania cechami, czasem nawet dziwacznymi oraz takich, z którymi związana była interesująca lub wręcz sensacyjna historyjka, opatrując przy tym swój komentarz prawdziwymi albo zmyślonymi dykteryjkami. Nie stronił przy tym od żartów i mistyfikacji będąc z natury osobą przekorną i wielce oryginalną³⁵⁾. Jest to rzeczą naturalną, że jak każdy kolekcjoner miał tendencję raczej do przeceniania wartości posiadanych przez siebie zabytków niż ich deprecjonowania.

Taki a nie inny stosunek Konczakowskiego do zwiedzających jego kolekcję laików był również naturalny; skoro nie byli oni w stanie poznać wszystkich tajników typologicznych poszczególnych rodzajów broni, byli najbardziej zainteresowani rzeczami efektownymi i związanymi ze znanymi im faktami historycznymi. Na klatce schodowej podziwiali przede wszystkim zgromadzoną tutaj kolekcję broni chłopskiej przyjmując bez zastrzeżeń słowa właściciela, iż są to oryginalne okazy broni używanej w czasie powstań chłopów polskich w Wielkopolsce w XVIII i XIX wieku. Swoje twierdzenie Konczakowski opierał na opinii poprzedniego posiadacza tego zbioru Bernharda Engela, znawcy dawnej broni zwłaszcza z terenu ziem podległych Zakonowi Krzyżackiemu³⁶⁾. Największe wrażenie wzbudzała jednak zbrojownia i zgromadzony w niej zbiór około czterystu egzemplarzy europejskiej broni białej od XIII do XVIII w. i palnej od XVI do XIX w. Konczakowski z reguły zaczynał oprowadzanie od stojących na wprost wejścia czarnej zbroi bojowej z końca XVI w., zdobnej w trybowane jasne pasy oraz burbońskie lilie. Pierwotnie znajdowała się ona na zamku Blankenburg w Harzu, a zakupiona została w antykwariacie E. Kahlerta w Eisenach³⁷⁾. Następnie omawiał cztery stojące w rogach półbroje z końca XVI i pierwszej połowy następnego stulecia, z których dwie pochodzą z muzeum w Hermannstadt (obecnie Sibiu w Rumunii), dwie inne zaś nabył Konczakowski poprzez wymianę z innym kolekcjonerem, malarzem Karlem Leopoldem Hollitzerem z Wiednia³⁸⁾. Potem

34) Relacja dr Ireny Grabowskiej, wieloletniej asystentki prof. Z. Bocheńskiego, przekazana autorowi w rozmowie w dniu 13 czerwca 1988 r. Z kolei dr Edmund Wilhelm Braun (1870—1957), dyrektor Schlesisches Landesmuseum (następnie Zemského Musea) w Opawie pomagał Konczakowskiemu opracować jego zbiór porcelany.

35) Bardzo trafną charakterystykę Konczakowskiego nakreślił Gustaw Morcinek w liście do Zygryda Gardzielewskiego z 13 listopada 1952 r., w: *Morcinek do Dziewczyny ze Wschodniej Ballady. Listy G. Morcinka do Janiny Gardzielewskiej*, Wstęp, opracowanie i komentarz K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 300—301.

36) KBK nr 390; zob. artykuły Engela w rocznikach *Zeitschrift für historische Waffenkunde* z lat 1897—1917.

37) KBK nr 1.

38) KBK nr 2, 3, 4, 5.

przychodziła kolej na poszczególne typy broni poczynając od wykopaliskowych toporków z serpentynu z młodszej epoki kamiennej, znalezionych w Hirschorn w Szwajcarii po XIX-wieczne czterolufowe pistolety zwane drehlingami. Jednak w tym momencie większość relacji staje się ogólnikowa i zaczyna sprowadzać się raczej do ilościowego zestawienia poszczególnych rodzajów broni. Więcej uwagi zwracano na kilka egzemplarzy cieszynek, bogato zdobionych kością słoniową i masą perłową, bliżej zresztą omawiał je sam Konczakowski, który pomimo swoich europejskich kontaktów i ambicji czuł głęboki sentyment do swego rodzinnego miasta i do wszystkiego co się z nim wiązało ³⁹⁾. Ze sztywnych ram typologicznych wyłamywało się także kilka egzemplarzy tzw. broni kombinowanej, będącej przeważnie skrzyżowaniem broni białej i palnej, i one też były zapamiętywane. Do tego typu broni należały m.in. dwa mieczyki myśliwskie znajdujące się w kolekcji Bruno Konczakowskiego. Jeden z nich, z połowy XVI w., o długości 93 cm, z głowicą w kształcie głowy ptaka posiada zamontowany pod rękojeścią mechanizm pistoletowy z zamkiem kołowym, lufa zaś została wykuta wprost na głównej. Mieczek ten, produkcji niemieckiej zdobiony jest trawionymi ornamentальnymi wiciami, wizerunkami trofeów myśliwskich, instrumentów muzycznych oraz kwiatów. Ten interesujący i rzadki egzemplarz broni — Konczakowski podkreślał z dumą, że znane są tylko dwa inne tego typu na świecie — pojawił się w 1913 r. na rynku kolekcjonerskim we Wiedniu i został dla niego nabyty przez zaprzyjaźnionego antykwariusza Scheurera ⁴⁰⁾.

Jeszcze bardziej skomplikowanym przykładem broni kombinowanej był drugi mieczek znajdujący się w kolekcji Konczakowskiego, posiadający zamontowany przy głowicy mechanizm pistoletowy z zamkiem skałkowym i dwoma lufami na stalowej głównej. Mieczek produkcji niemieckiej, o długości 80 cm ozdobiony jest trzema granatami i scenami myśliwskimi, obok których umieszczony jest krótki napis o takiej samej tematyce. Zamieszczona niżej sygnatura brzmi: „JACOB ALLEITNER 1668”. Ten bardzo rzadki okaz broni przeszedł w ręce Konczakowskiego ze zbiorów hrabiego Žerotina w Blaudzie ⁴¹⁾.

Jednak, paradoksalnie, najczęściej opisywanymi, i jak się wydaje wzbudzającymi największe zainteresowanie zwiedzających były eksponaty przez samego Konczakowskiego traktowane jako uzupełnienia do całości kolekcji broni i dlatego umieszczone przy końcu sporządzonego przezeń katalogu. Dotyczy to m.in. tzw. masek hańby, które zakładano osobom, które naruszyły prawo bądź

39) Por. Spyra, jw., s. 7.

40) KBK nr 194 (obecnie Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Dział Militariów nr 4431).

Wspominali o tym egzemplarzu broni m. in. Mumkowski, jw., Rudziński, jw. i Harrer, s. 10.

41) KBK nr 195 (obecnie PZSz., Dział Militariów nr 4432). Na temat rodowej kolekcji Žerotinów w Blaudzie zob.: C. Beneš, Zbirka zbrani na zámku Velké Losiny, Sumperk 1971; F. Spurný, Bludovský hrad a zamek, Sumperk 1971.

obowiązujące normy obyczajowe albo jako samodzielną karę albo jako wstęp do wymierzenia kary właściwej. W zbiorach Konczakowskiego znajdowały się dwie takie maski, z których pierwsza o szerokości 32 cm, głębokości 30 cm a wysokości 44 cm wykonana została w Niemczech w połowie XVII wieku. Posiada otwory na oczy i usta, zdobią ją dwie zrolowane wstęgi imitujące wąsy oraz ośle uszy, a służyła zdaniem Konczakowskiego do wymierzania kar kościelnych ⁴²⁾. Druga maska hańby jest także żelazna, o znacznie prostszym kształcie, składa się bowiem z dwóch części naśladowujących rodzaj hełmu, na którym jedyną ozdobą są zmarszczki na czole. W części tylnej znajduje się tuleja służąca do umieszczania pióropusza, bez którego maska jest wysoka na 60 cm, szeroka 25 cm a głęboka na 26 cm. Prosta robota oraz okoliczności znalezienia powodowały, że Konczakowski uważał ją za wyrób polskiego wiejskiego kowala z okolic Kowna z końca XVII w. Wobec gości prezentował ją jako tzw. „diabłą maskę” służącą do ośmieszania czarownic przed spaleniem na stosie, a także karania niewiernych żon ⁴³⁾.

Uwagę zwiedzających przyciągało również kilka znajdujących się w kolekcji cieszyńskiego zbieracza mieczy katowskich. Dwa z nich łączy osoba Augusta Kolloffela, którego nazwisko jest na nich wyryte. Pierwszy z nich o długości 113 cm, stalowy, kuty, z głowicą ośmioboczną w kształcie wazy posiada szeroką płaską głownię zakończoną trzema otworkami, prawdopodobnie służącymi do dodatkowego obciążenia. Na głowni znajdują się ślady złocenia oraz wygrawerowany wizerunek kobiety opatrzony napisem, *Iustitia*. U nasady głowni znajdują się napisy: *JOHANNES FRENENILER VON BAEHL/ AUGUSTINUS KOLLEFFELSOUR BISEUR A RAVENSBURG*, dalsze zaś są wygrawerowane po obu stronach ostrza: *Oh Herr, diesen armen Suender nimm auf in Dein Reich, damit er kann dankbar sein fuer einen gluecklichen Streich* oraz *Hier stehe ich nebst Gott zu richten Recht / Jesus Christus Du bist Richter und ich der Knecht* ⁴⁴⁾. Także drugi miecz katowski jest stalowy, o długości 113 cm z ośmioboczną głowicą. Podobne są napisy na głowni oraz wizerunek *Iustitii*, natomiast u nasady znajduje się napis *AUGUSTUS KOLLOFFEL DEGENSCHMIT A RAVENSBURG*. Obydwa miecze powstały w Niemczech w poł. XVII w. i w tamtejszych antykwariatach zostały nabyte przez cieszyńskiego kolekcjonera ⁴⁵⁾.

Jak można sądzić z napisów zamieszczonych na wyżej opisanych mieczach

42) KBK nr 379 (obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4605).

43) KBK nr 380 (obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4606). Fotografii tej maski zamieścił Minkowski, jw.; Oprócz niego o maskach wspominali także Harrer, jw., s. 11, Zborowicz, Jastrzebska, TK w GZC.

44) KBK nr 375 (obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4601).

45) KBK nr 376 (obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4602). O mieczach katowskich w kolekcji Konczakowskiego wspominali: Harrer, jw., s. 11, Minkowski jw. (tu fotografia jednego z nich).

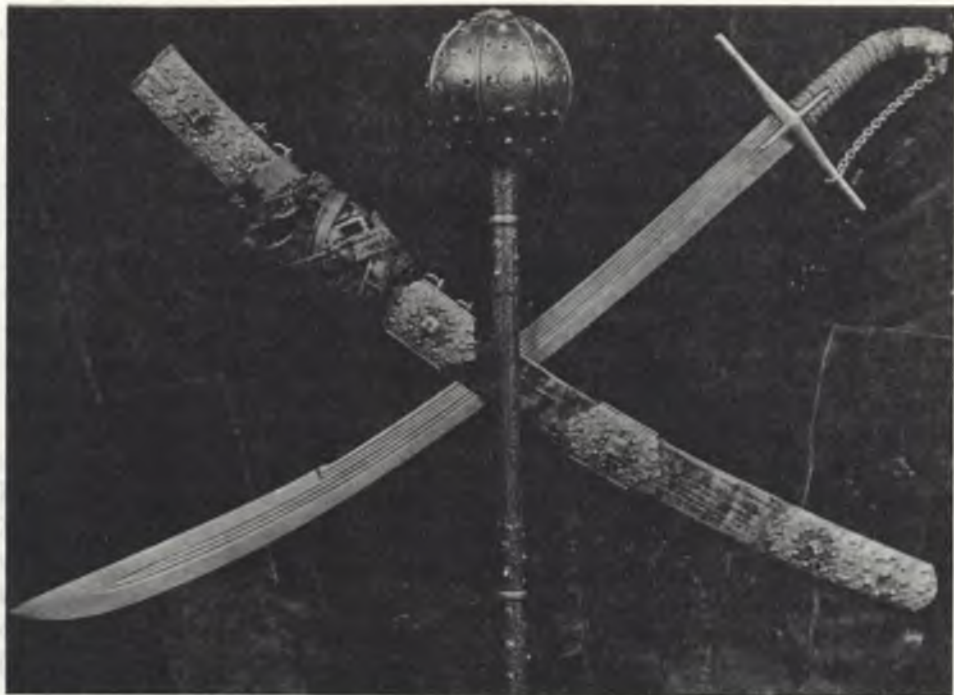
Kolleffel był mistrzem katowskim działającym w Niemczech w poł. XVII w., dzięki Konczakowskiemu trafił jednak do polskiej literatury⁴⁶⁾. Również trzy pozostałe miecze katowskie z jego kolekcji wzbudzały duże zainteresowanie, jednak zdecydowanie najczęściej opisywanym eksponatem był pas cnoty. Trudno byłoby znaleźć relację w której brakowałoby wzmianki na jego temat, a dla niektórych osób ten właśnie przedmiot symbolizował całość zbiorów cieszyńskiego zbieracza. Pas cnoty składa się z dwóch połączonych, rozkładanych części zamykanych z tyłu na klódkę, z których część biodrowa tworzy nieregularną obręcz o średnicy 24 cm, zaś część międzykrokowa półobracz o promieniach 14 cm i 11,5 cm. Obręcz biodrowa zdobiona jest rytymi rysunkami ludzkich postaci oraz liśćmi akantu, znajdują się też na niej napisy w jęz. francuskim: *Par Sertu armes on par amour Dieu a nous est / Mon couer sera content un jour Deternel / En Dieu mon esperance et mon Glorie*⁴⁷⁾. Powołując się na te napisy Konczakowski prezentował pas cnoty jako autentyczny wyrób francuski z okresu wojen krzyżowych, prostując dopiero po pewnym czasie, że chodzi o XVII—wieczną kopię. Przedmiot ten był także niewyczerpanym źródłem dowcipów cieszyńskiego zbieracza, dworującego sobie zwłaszcza z kobiet, z których młodsze i ładniejsze były „zmuszane” do przymierzania tego eksponatu⁴⁸⁾.

Poza epatowaniem eksponatami, które w mniejszym lub większym stopniu uznać można za ciekawostki Konczakowski popisywał się zazwyczaj przed swoimi gośćmi posiadanymi przez siebie polonikami. Spośród zabytków związanych z historią Polski największe zainteresowanie wzbudzał eksponat określany przez Konczakowskiego mianem buławy hetmana Rzewuskiego. (ryc. 56). Chodzi tu o żelazną buławę nabijaną złotem o długości 64 cm, ze sztyletem w rękojeści, o dużej kulistej głowicy podzielonej żeberkami na 8 pól, zdobioną dekoracją geometryczną i turkusami. Eksponat ten Konczakowski nabył wiosną 1914 r. od hrabiego Konstantyna Deyma ze Lwowa za 18 tys. franków szwajcarskich za pośrednictwem wiedeńskiego antykwariusza Sa-

46) Posłużył bowiem, a ściśle mówiąc miecze katowskie Konczakowskiego, Gustawowi Morcin-kowi do stworzenia postaci kata o tym imieniu i nazwisku w nowelce „W Nysie na rynku” napisanej w 1952 r. (a wydanej w: *Nowele wybrane*. Wyboru dokonał i posłowiem opatrzył Z. Hierowski, Kraków 1956, s. 333-351). O okolicznościach zapoznania się z obu mieczami pisze sam Morcinek w liście do Janiny Gardzielewskiej z 31 kwietnia 1952 r. w: *Morcinek do Dziewczyny ... jw.*, s. 104. W świetle powyższego wahania edytorki, czy passus ten odnosi się do w/w noweli (tamże, s. 265, przyp. 15 do listu nr 32) należy uznać za niebyłe.

47) W drugim zdaniu wyraz *couer* jest oddany przy pomocy rysunku serca. Został przez Konczakowskiego nabyty w 1904 r. na aukcji kolekcji Karla Gimbel (1862—1902) z Baden-Baden, zob. KBK nr 381. Obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum w Cieszynie, Dział Sztuki nr 3804.

48.) Wspomina o tym np. Morcinek w: *Korespondencja powojenna*, opracowanie J. Broda, Górki Wielkie 1976, s. 213 (maszynopis w zbiorach Biblioteki Muzeum w Cieszynie). O pasie cnoty wspominają wszyscy autorzy wymienieni w przypisie 15, zob. zwłaszcza Minkowski, jw.



56. Egzemplarze broni z kolekcji Bruno Konczakowskiego: tzw. karabela króla Augusta II i tzw. buława hetmana Rzewuskiego. Fot. ok. 1958 r.

tori⁴⁹⁾. Opierając się na opinii Brauna uważał buławę za wyrób perskich artystów działających na wschodnich terenach Rzeczypospolitej w końcu XVII w. i pielęgnował związaną z tym zabytkiem tradycję, że była to niegdyś własność hetmanów z rodziny Rzewuskich⁵⁰⁾.

Spośród innych poloników Konczakowski najbardziej eksponował szablę w stylu węgierskim, którą przechowywał w osobnej gablocie wyłożonej aksamitem, a swoim gościom prezentował jako paradną karabelę króla Augusta II Mocnego. Jest to szabla o długości 98 cm, ze srebrną głowicą w kształcie psiej głowy, o lekko zakrzywionej głównej. Pokryta czerwonym aksamitem pochwa zdobiona jest między innymi srebrem i kryształami górskimi. Szabla, produkcji niemieckiej ok. 1640 r. była używana na dworze drezdeńskim czy jednak stanowiła prywatną własność Augusta II trudno powiedzieć, sam zresztą Konczakowski nie był do końca o tym przekona-

49) KBK nr 290 (obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4520). Reprodukacja m. in. w: Collections of the Royal Castle of Wawel, introduction Jerzy Szablowski, Warszawa 1975, poz. 268 (opis s. 411 — dokonano tutaj pomyłki w opisie, bowiem buławę z kolekcji Konczakowskiego jest buława na fotografii zajmująca lewą stronę).

50) Harter, jw., s. 10; Hannowa, jw., s. 5; oraz Brożek, TK z GZC, Popiołek w: *Zaraniu Śląskim* 193, s. 64 i in.

ny⁵¹⁾. Była ona jednym z wielu eksponatów związanych z okresem saskim w dziejach Polski, które Konczakowski posiadał w swoich zbiorach.

Polonika wchodziły nie tylko w skład zbioru broni, wiele związanych z Polską dzieł zawierała np. zabytkowa biblioteka Konczakowskiego, a do najbardziej efektownych należał zielnik własnoręcznie sporządzony przez hrabinę Zofię Potocką, pierwotnie należący do księgozbioru założonej przez nią Zofiówki. Duże zainteresowanie budziły wśród zwiedzających także niektóre eksponaty związane z historią innych krajów, jak np. wymieniane już „biurko Orlątka”. Mebel o którym mowa to duży empirowy sekretarz w typie kabinetu z automatycznie rozkładanym pulpitem autorstwa znanego wiedeńskiego mistrza stolarskiego Benedicta Holla z 1811 r. Zdaniem Konczakowskiego biurko było swego czasu własnością Napoleona II zwanego Orlątkiem, księcia Reichstadt (1811—32), jedyne go syna Napoleona Bonaparte i arcyksiężniczki Marii Luizy, który większość swego życia spędził na dworze swoich dziadków w podwiedeńskim pałacu w Schönbrunn⁵²⁾. Niniejszy artykuł nie jest jednak w stanie omówić wszystkich podziwianych i godnych uwagi dzieł sztuki zebranych przez cieszyńskiego kolekcjonera, stąd też na podanych wyżej przykładach zamknąć się musi pobieżny opis kolekcji cieszyńskiego kupca Bruno Konczakowskiego, będący przykładem funkcjonowania pewnego rodzaju prywatnego „muzeum” w Polsce w 1 połowie XX wieku.

51) W swoim katalogu (KBK nr 184) określa ją jako „z kolekcji króla Augusta II”, Harrer, jw., s. 10 jako szabla z czasów Augusta II. Inaczej w wypowiedziach dla prasy por. Jastrzebska, Rudziński, Minkowski, Hannowa, jw., s. 4. Obecnie PZSz na Wawelu, Dział Militariów nr 4424, reprodukcja w: *Collections ...* jw., poz. 209. Na aukcji zbiorów Johanneum nabył zresztą Konczakowski kilka innych egzemplarzy broni, por. *Gemalde und Waffen am den Sächsischen Staatssammlungen in Dresden*, Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus (katalog aukcyjny nr: 1854), Berlin 1920, poz. 184, 231, 232, 363.

52) Obecnie w Muzeum w Cieszynie, Dział Sztuki nr 123. Wspominali o nim m. in. Harrer, jw., s. 3 i 15; Hannowa, jw., s. 7; TK w GZC, Minkowski i in.

JAN HENRYK XV KSIĄŻE VON PLESS ŻYCIE I DZIAŁALNOŚĆ (1861—1938)

W poczcie panów i książąt na Pszczynie do znamienitych pod względem dokonań i sławy postaci należy zaliczyć Jana Henryka XV księcia von Pless. Nie była to tuzinkowa postać wśród arystokratów śląskich pierwszej połowy XX wieku. Swą działalnością odcisnął trwały ślad w najnowszej historii Śląska, w epoce potężnego konfliktu polsko-niemieckiego o tę przemysłowo-rolniczą krainę. Czas pokusić się, mając ku temu wystarczające dane źródłowe, o zarysowanie krótkiej biografii tego śląskiego magnata i skonfrontowanie faktów z narosłymi mitami¹⁾.

Jan Henryk (Hans Heinrich) XV książę von Pless przyszedł na świat 23 kwietnia 1861 r. na zamku w Pszczynie jako pierwsze dziecko Jana Henryka XI księcia von Pless i Marii von Kleist²⁾. Urodził się w świetnej i bogatej, protestanckiej rodzinie arystokratycznej ze starego, śląsko-niemieckiego rodu von Hochberg. Jego przodkowie przybyli na Śląsk około XIII wieku z sąsiedniej Saksonii (Marchii Wschodniej), służąc jako rycerze na dworach książąt piastowskich.

Dziad, Jan Henryk X hrabia (*Reichsgraf*) von Hochberg (1806—1855) do rodowych dóbr wałbrzyskich z zamkiem Książ (*Fürstenstein*) dołączył w 1846 r. ogromne dobra pszczyńskie pozyskane od swego bezdzietnego wuja - Henryka ks. Anhalt-Cothen-Pless. Wraz z dobrami otrzymał w 1850 r. od

1) Dotychczas opublikowane krótkie notki biograficzne zawierają wiele błędów i nieścisłości jak np. hasło „Pless Hans Heinrich XV” w *Polskim Słowniku Biograficznym* t. XXVI, z. 111, s. 721—2 pióra S. Potockiego czy u W. Kocha, *Schloss Fürstenstein. Erinnerungen an einen Schlesischen Adelsitz*, Würzburg 1988, s. 20—21. Film „Magnat” i serial TV „Biała wizytówka” reż. Filipa Bajona z 1986 r. przedstawiające życie ks. von Pless i jego rodziny jest w większości swoich scen bujną historią.

2) Imię Hans Heinrich (Jan Henryk) było często używane w rodzinie Hochbergów, numeracja wynikała z kolejności urodzeń. Dane genealogiczne za *Genealogisches Handbuch des Adels. Fürstlicher Hausen* t. 19, Limburg 1959, s. 534—540. Chrzest odbył się 9 czerwca 1861 r. w kościele ewangelickim w Pszczynie, a chrzestnymi Jana Henryka XV byli krewni z rodów Hochberg, von der Decken, Kleist (AKP księga chrztów parafii ewangelickiej Pszczyna nr 29/578).

króla pruskiego godność księcia pszczyńskiego (*Fürst von Pless*). W 1855 r. wybrany został na prezydenta Izby Panów parlamentu pruskiego. Z kolei ojciec, Jan Henryk XI książę von Pless (1833—1907), należał do ścisłej elity pruskiej, był bliskim przyjacielem obu cesarzy niemieckich — Wilhelma I i Fryderyka III. Na ich dworach pełnił rolę wielkiego łowczego królewskiego i kanclerza kapituły Orderu Czarnej Orły, kilkakrotnie wysyłany był w misjach dyplomatycznych. Posłował jako konserwatysta do Izby Panów i kolejnych parlamentów niemieckich. Uczestniczył w zwycięskich wojnach Prus, uzyskując stopień generała kawalerii *à la suite*. W 1905 r., na 50-lecie swojego tytułu książęcego, obdarzony został przez cesarza Wilhelma II godnością (niedziedziczną) *Herzog von Pless*³⁾.

Matka — baronówna Maria von Kleist (1828—1883), pochodziła z dolno-łużyckiej gałęzi niemniej starego, pomorskiego rodu, spokrewnionego już wcześniej z Hochbergami.

Jan Henryk XV wychowywany był w duchu kosmopolitycznym. Odebrał tradycyjnie staranne wychowanie i nauki domowe w Pszczynie i Książu, dzięki czemu m.in. władał językami angielskim i francuskim. Następnie uczęszczał do ekskluzywnego gimnazjum wrocławskiego św. Marii Magdaleny, które ukończył maturą na jesieni 1879 r. Ojciec, który swego czasu prowadził samodzielne studia ekonomiczne, wysłał go z kolei na uniwersytety w Berlinie, Genewie i Bonn, gdzie zgłębiał nauki ekonomiczne celem przygotowania się do przyszłych rządów wielkim majątkiem książęcym. Umiejętności rządzenia uczył się także u boku ojca i jego urzędników, ale nie przejawiał w tym kierunku odpowiednich predyspozycji.

3 sierpnia 1881 r. ojciec uzyskał dlań i następnych pierworodnych synów każdego księcia pszczyńskiego tytuł *Prinz von Pless*. Zgodnie z przyjętą od dziada tradycją i wzorem wielu sobie podobnych junkrów pruskich, życie publiczne rozpoczął Jan Henryk XV w cesarsko-niemieckiej armii, w której służył w latach 1881—1882. Początkowo jako ochotnik w królewskim regimencie huzarów, a następnie w elitarnym regimencie huzarów gwardii, w którym służyli wyłącznie synowie arystokracji cesarstwa. Marzyła się mu jednak kariera nie wojskowa, a dyplomatyczna, dlatego wziął z armii bezterminowy urlop (w stopniu porucznika). Wszakże pewne skłonności wojskowe w nim pozostały. Lubił paradować w swym huzarskim mundurze i utrzymywać kontakty z różnymi związkami wojskowymi.

W latach 1882—1885 odbył długą podróż (częściowo z ojcem) do Indii i Ameryki Północnej, obfitującą w przygody myśliwskie. W 1885 r. podjął, dzięki zabiegom ojca u kanclerza Bismarcka służbę dyplomatyczną w berlińskim *Auswärtiges Amt*. W tym samym roku podobną służbę rozpoczął 26-letni

3) J. Polak, Działalność książąt pszczyńskich na Górnym Śląsku 1922—1945 (maszynopis rozprawy doktorskiej).

wówczas Wilhelm Hohenzollern, późniejszy cesarz. Obaj przypadli sobie wówczas do gustu, a zawarta na polowaniach i hulankach męska przyjaźń, tak ceniona w kręgach arystokracji niemieckiej, zaważyła częściowo na przyszłości księcia von Pless.

Po Berlinie pracował Jan Henryk XV jako attaché w poselstwie niemieckim w Brukseli (1886) i ambasadzie w Paryżu (1887). W 1888 r. zdał państwowy egzamin dyplomatyczny, uzyskując tytuł sekretarza. W latach 1890—1891 sekretarzował w ambasadzie niemieckiej w Londynie ⁴⁾.

Pomyślnie rozwijająca się kariera dyplomatyczna Jana Henryka XV Prinza von Pless uległa jednak raczej niespodziewanemu przerwaniu wskutek małżeństwa zawartego 8 grudnia 1891 r. w Londynie z młodą i piękną, porywistą natury Angielką — Marią Teresą Oliwią Cornwallis-West, zwaną Daisy (ur. 28 VI 1873 — zm. 29 VI 1943), córką pułkownika Williama, późniejszego lorda Denbigshire, pochodzącego ze starego rodu walijskiego ⁵⁾. Małżeństwo to zrodziło się w czasach politycznego zbliżenia niemiecko-angielskiego oraz „mody” na żony-Angielki wśród arystokratów niemieckich. Daisy, blisko związana z dworem angielskim w czasach królowej Wiktorii i królów Edwarda VII i Jerzego V, spokrewniona z domami arystokratycznymi Anglii i Walii, umożliwiła nawiązanie trwałych związków książąt pszczyńskich z Wielką Brytanią. W tym czasie dom Hochbergów nosił w znacznej mierze charakter angielski, języka tego używano na codzień w rodzinie książęcej, a czterej synowie Jana Henryka XI zdradzali wyraźne zapędy anglofilskie, wzbudzające nawet wyrzuty ze strony Wilhelma II.

Jan Henryk XV z żoną odbyli uroczysty wjazd do Książa w lipcu 1892 r. (ryc. 57), zamieszkując tą siedzibę rodową na stałe (ojciec przeniósł się do Pszczyny). Kolejne lata przed I wojną światową dzielili na pobyty w Książu, znacznie rzadsze w Pszczynie (z reguły na święta Bożego Narodzenia), wiosenny wypoczynek na Riwerze (Cannes), gdzie zjeżdżała cała arystokracja europejska oraz letnie wojaże do Wielkiej Brytanii (polowania), Paryża i Wiednia. Żyli w przepychu, na wysokiej stopie, oddając się uciechom arystokratycznego życia (wizyty, bale, uroczystości dworskie, polowania, jachting, brydż, gry hazardowe). Przekonują o tym pamiętniki ks. Daisy ⁶⁾. Odbywali także liczne podróże po zamkach i kurortach europejskich, a także do Afryki (Egipt), Azji (Indie, Japonia) i Ameryki (USA, Brazylia). Młoda para

4) jw.; C. Weigelt, Die Grafen von Hochberg vom Fürstenstein, Breslau 1896, s. 364—365.

5) Maria Teresa Cornwallis-West z domu Earls of Delawarr na Ruthin Castle w Walii i matki Mary Fitz-Patrick. Świadkiem ślubu był ks. Walii z żoną (późniejszy Jerzy V). Brat Daisy — Jerzy został ojczymem Winstona Churchilla, z którego domem spokrewniona była także ich matka. M. Rosco-Bogdanowicz, Wspomnienia, Kraków 1959, t. II, s. 51—52.

6) Fürstin von Pless, Tanz auf dem Vulkan. Erinnerungen an Deutschlands und England Schicksalswende, t. I—II, Dresden 1930 oraz Was ich lieber verschwiegen hätte... Aus der Europäischen Gesellschaft vor dem Kriege, Dresden 1931.



57. Książę Jan Henryk XV von Pless i Księżna Maria Teresa (Daisy) von Pless po ślubie — Książ 1892 r.

obracała się w kosmopolitycznym towarzystwie, a żona księcia była ozdobą salonów Europy, choć swą rozrzutnością i skłonnością do hazardu przysparzała mu dużych trosk finansowych. Utrzymywali bliskie kontakty nie tylko z rodziną cesarską, ale również arystokracją niemiecką, austriacką (z arcyksięciem Franciszkiem Ferdynandem), francuską, hiszpańską, angielską,

a nawet rosyjską (włącznie z rodziną Romanowych) i polską (głównie z Romanem i Elżbietą hr. Potockimi z Łańcuta).

Wzorem ojca, Jan Henryk XV pasjonował się polowaniami, urządzanymi zazwyczaj w lasach pszczyńskich, na które często zapraszał cesarza Wilhelma II, zapalonego myśliwego ⁷⁾. Księżę był również urodzonym kawalerzystą i chętnie brał udział w gonitwach konnych.

Intelektem nie dorównywał jednak swemu wybitnemu ojcu. W życiu politycznym Niemiec odgrywał znikomą rolę, mimo iż od 1902 roku brał aktywny udział w pracach pruskiej Izby Panów jako jej dziedziczny członek i zwolennik partii *Freikonservative*. Uczestniczył także w pracach śląskiego sejmiku prowincjonalnego we Wrocławiu, piastując w latach 1897—1918 godność wiceprezydenta prowincji śląskiej. Był także członkiem pszczyńskiego Kreistagu. Nie sprawował żadnej funkcji dworskiej. Wg Daisy cechy charakteru małżonka i brak kontaktów z kołami politycznymi Niemiec („nikt go nie znał”) uniemożliwiały mu zrobienie kariery politycznej. Zresztą jego marzeniem na początku XX w. był tytuł księcia Śląska (*Herzog von Schlesien*) i kariera dyplomatyczna (ambasada w Wiedniu lub USA). Ta ostatnia skończyła się na spektakularnym poselstwie do USA w listopadzie 1902 r. w związku z otwarciem niemieckiej Izby Handlowej w Nowym Jorku oraz na przyjęciu w imieniu cesarza defilady eskadry amerykańskiej w Kilonii w czerwcu w 1903 r. ⁸⁾. Potem musiał się zadowolić jedynie honorową prezesurą (od 1910 r.) berlińskiego *Union-Club*, największego klubu jeździeckiego, zrzeszającego śmietankę arystokratyczną z Niemiec oraz prezesurą podobnego *Schlesische-Club*.

Po śmierci ojca (14 VIII 1907) zmienił tytuł na *Fürst von Pless* do którego dochodził posiadany już *Reichsgraf von Hochberg, Freiherr zu Fürstenstein, Herr der Fürstentums Pless und des Freien Standesherrschaft Fürstenstein, auf Friedland, Waldenburg etc.* Zarazem objął olbrzymi majątek, złożony z dwóch kompleksowych dóbr — wałbrzyskich i pszczyńskich, których wartość szacowano na 99 mln marek, a roczny zeń dochód na 2.245 tys. marek, co stawiało go w rzędzie dziesięciu najbogatszych ludzi Niemiec, śląskich latyfundystów i „baronów węglowych” ⁹⁾.

W chwili objęcia sukcesji Jan Henryk XV miał 46 lat i w znacznej mierze był już zepsuty przyjemnym życiem bez poważniejszych obowiązków (ryc. 58),

7) J. Polak, Z dziejów łowiectwa książąt pszczyńskich w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* t. V, Pszczyna 1988, s. 148—167.

8) F. v. Pless, *Tanz auf dem Vulkan*, jw., t. I, s. 90 i *Was ich lieber*, jw., t. I, s. 105. Kanclerz Bülow obiecał księciu ambasadę w Wiedniu.

9) Häbisch T., *Deutsche Latifundien*, Stuttgart 1947, s. 123 klasyfikuje ks. von Pless na 5 miejscu wśród najbogatszych ludzi w Niemczech (po Rotszyldzie). O majątku księcia zob. J. Polak, *Afery książąt pszczyńskich w okresie międzywojennym*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. I, Pszczyna 1982, s. 74—78.



58. Ks. Jan Henryk XV von Pless w mundurze huzarskim w 1908 r.

przejawiając skłonności hedonistyczne oraz erotyczny temperament. W męskim towarzystwie zwano go „Hansem Pysznym”. Toteż w niewielkim stopniu zajął się zarządzaniem wielkim majątkiem i problemami gospodarczymi, zdając się na pozostawionych mu przez ojca oddanych i lojalnych, jak mniemał, urzędników, zwłaszcza generalnych dyrektorów, którzy prowadzili jego interesy. Taka postawa była charakterystyczna także dla innych magnatów śląskich,

choć przyniosła ona w okresie ogólnej demoralizacji biurokracji niemieckiej po I wojnie światowej fatalne skutki. W stosunku do własnych urzędników książę był mało zdecydowany i hojny, lubił patriarchalne gesty (np. dyrektorom w dowód łaski przysyłał cygara).

Od 1907 r. styl życia rodziny Jana Henryka XV stawał się z roku na rok coraz bardziej wystawny i rozrzutny. Wydatki powiększały długie wojaże zagraniczne i koszty reprezentacji jak np. urządzenie w 1909 r. wspaniałych uroczystości 400-lecia władania przez Hochbergów zamkiem w Książu. Ogromne sumy pochłaniało utrzymanie 3 zamków, 200-osobowego dworu książęcego z jego sztywnym ceremoniałem i surową etykietą („niesamowicie zidiociała” jak pisała Daisy), stajen, powozowni i samochodów, biżuteria i toalety żony ¹⁰⁾, a także apanaże dla rodzeństwa i krewnych, z którymi zresztą toczono różne spory majątkowe.

Zjawiska te ostro skrytykował późniejszy egzekutor majątkowy księcia, który wyraził opinię, iż „trwonili on pieniądze na luksusowe życie”, a jego rodzina „miała fałszywe wyobrażenie o wartości dochodowej substancji majątkowej, mieszając pojęcia o dochodach i wydatkach gospodarstwa” ¹¹⁾.

Nie mogąc zaspokoić swoich ambicji dyplomatycznych, Jan Henryk XV poświęcił się realizacji ogromnych i kosztownych planów budowlanych mających przeróść dokonania przodków. Była to zresztą znamienna działalność całej arystokracji europejskiej przed I wojną światową, wydającej swoją gotówkę na cele konsumpcyjno-reprezentacyjne, a zwłaszcza na architekturę. W 1908 r. ks. von Pless — uchodzący za wielkiego mecenasa sztuki — rozpoczął rozbudowę zamku w Książu o monumentalne, neorenesansowe skrzydło, które pochłonęło do 1923 r. kwotę 8 mln marek ¹²⁾. Zbudował także olbrzymią palmiarnię w Lubiechowie k/Książu oraz wielki hotel zdrojowy w Szczawnie-Zdroju (1910—1911), który kosztował ponad milion marek, a miał służyć wraz z Książem, w marzeniach księcia, na cele zjazdu cesarzy Austrii, Niemiec i Rosji, którzy tutaj niejako mieli odnowić pakt Świętego Przymierza.

Dodać należy, że książę nie zaniedbał swoich przedsięwzięć przemysłowych, zwłaszcza górniczych (węgiel był głównym źródłem jego dochodów), dokonując ich wydatnej modernizacji i budując nowe obiekty na Górnym Śląsku — kopalnie „Aleksander” (1921), „Barbara” (1920), „Fürstengrube”

10) Daisy chciała wydawać rocznie 4 mln marek, mąż zgadzał się tylko na milion. W „Was ich lieber”, jw., t. I, s. 43 napisała szczerze: „mimo naszego bogactwa, zawsze brakowało nam pieniędzy”. Pless „nigdy nie znalazł prawdziwej wartości pieniądza”. W wydawaniu „pieniędzy nie było żadnych hamulców, wszystkie rachunki płaciła generalna dyrekcja”.

11) Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Pszczynie, zespół Archiwum Książąt Pszczyńskich (dalej AKP) XV 915, k. nlb.

12) jw.; F. v. Pless, Tanz auf dem Vulkan, jw., t. II, s. 163 o „zwariowanej manii budowania” męża — „od początku był to kamień młyński na szyi Hansa”; *Schlesien* 1907/1908, s.315.

(1914), „Prinzengrube” (1914) i „Piastschächte” (1924). Do 1925 r. zrealizował także program budowy nowoczesnych kolonii robotniczo-urzędniczych dla załóg swoich kopalń (Kostuchna, Murcki, Wałbrzych), mogący być przykładem dobrego mecenatu socjalnego¹³⁾.

Najgłośniejszym wystąpieniem politycznym księcia pszczyńskiego przed I wojną światową było głosowanie, wraz z grupą kilkunastu deputowanych z Izby Panów 27 lutego 1908 r. przeciw przyjęciu słynnej rządowej ustawy wywłaszczeniowej wymierzonej przeciwko ludności polskiej. Czyn ten, podjęty w świetle pamiątek Daisy z pobudek czysto humanitarnych i wynikający z tradycyjnej tolerancji wobec nacji polskiej, znamionował dystansowanie się części konserwatywnej arystokracji pruskiej od niebezpiecznej ich zdaniem polityki kanclerza Bülowa, grożącej społeczno-politycznymi komplikacjami i uderzającej w świętą instytucję własności prywatnej. Zagrozała ona istnieniu latyfundiów magnackich z panującymi w nich na współpatriarchalnymi stosunkami¹⁴⁾. O nieufności świadczył także sprzeciw Jana Henryka XV wobec zakładania kół *Ostmarkverein* (Hakaty) w powiecie pszczyńskim w obawie przed wybuchem antagonizmu narodowościowego w jego dobrach. Nie oznaczało to by ks. von Pless był przeciwnikiem germanizacji i szerzenia kultury niemieckiej, ale obcy mu był szowinizm narodowy¹⁵⁾.

Niemniej przed 1914 r. krążyły w Niemczech pogłoski o jego propolskich i katolickich sympatiach, co według Daisy miało go narazić na krytykę Wilhelma II a nawet pozbawić urzędów i tytułów. Pogłoski te były częściowo uzasadnione — książę utrzymywał sporadyczne kontakty m.in. z Adamem Napieralskim (w 1908 r.) i z ks. Janem Kapicą, którego przeforsował na probostwo w Murckach¹⁶⁾. Nawiązał także przyjazne stosunki z dostojnikami Kościoła katolickiego. Sam był właściwie indyferentny religijnie, ale jeśli wierzyć pamiątkom jego żony marzył od dzieciństwa o konwersji na katolicyzm. W rozmowach z polskimi robotnikami używał zwykle języka polskiego (gwary śląskiej), co wywołało nawet w 1910 r. konflikt z landratem pszczyńskim¹⁷⁾. Do refleksji księżnej pszczyńskiej: „Hans i ja mieliśmy zawsze

13) *Dzieje Pracy Górnej Śląska 1922 — 1927*, Lwów-Katowice 1927, s. 152; J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

14) F. V. Pless, *Tanz auf dem Vulkan*, jw., t. I, s. 179; T. Jackowski, *W walce o polskość*, Kraków 1972, s. 198; L. Trzeciakowski, *Pod pruskim zaborem 1850-1918*, Warszawa 1973, s. 295-296; M. Pirko, *Niemiecka praktyka wywłaszczeniowa na ziemiach polskich w l. 1907-1908*, Warszawa 1963, s. 156-183.

15) A. Dereń, *Działalność Ostmarkvereinu na Śląsku na tle stosunków polsko-niemieckich w końcu XIX w. i pocz. XX w.*, w: *Przegląd Zachodni*, Poznań 1953, z. 1, s. 73-74 i 91.

16) Archiwum Państwowe we Wrocławiu, zespół Biuro Prezydialne Rejencji Opolskiej 97, k. 18-19: raport starosty pszczyńskiego Rupertiego z 19 XI 1908. W rozmowie z ks. Kapicą na zamku w Pszczynie 30 IX 1908 książę miał powiedzieć, że jest tak dobrym Polakiem jak Kapica (!).

17) jw., k. 35: raport Rupertiego z 15 VI 1910; *Katolik* nr 67 z 4 VI 1910.

sympatie dla polskiego ludu i jego życzeń. Rzeczywiście mógł cesarz niekiedy propolskiej działalności Hansa nie cierpieć”¹⁸⁾ należy jednak podejść sceptycznie. W sprzeczności z tą opinią stało zachowanie wielu urzędników i pracowników koncernu księcia pszczyńskiego, którzy będąc zazwyczaj rekrutowani z głębi Niemiec, stanowili jedno z głównych narzędzi germanizacyjnych Polaków w powiecie pszczyńskim. Księżę troszczył się o właściwą postawę polityczną urzędników, wspierając niemieckie organizacje nacjonalistyczne w rodzaju *Deutsche Flottenverein* czy Niemiecki Związek Patriotyczny w wyborach parlamentarnych 1912 r.¹⁹⁾ Był także zdecydowanym wrogiem socjaldemokracji, stojąc na czele śląskiego oddziału *Reichsverband gegen die Sozialdemokratie*²⁰⁾.

Jan Henryk XV był niewątpliwie zafascynowany osobowością Wilhelma II i jego planami, m.in. ideą kolonialną. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się do macierzystego pułku huzarów w Poczdamie, stąd przeniesiony został w stopniu pułkownika do cesarskiej Kwatery Głównej, otrzymując funkcję oficera ordynacyjnego (fliegeladiutant) cesarza, który darzył go sporą dozą zaufania i przyjaźni. W swych pamiętnikach z czasów wojny, nastawiona pacyfistycznie Daisy, cytując listy męża z Kwatery Głównej, przedstawia go jako zaślepionego, typowego militarystę niemieckiego, opanowanego bez granic wilhelmińską żądzą pogromu Wielkiej Brytanii i podboju Europy²¹⁾. Niestety w dostępnych archiwach nie zachowały się materiały pozwalające zweryfikować tę opinię.

W Kwaterze Głównej przesłużył ks. von Pless całą wojnę — do listopada 1918 r., będąc świadkiem decyzji wojennych i politycznych cesarza i jego sztabu, a przede wszystkim bliskim towarzyszem życia i zabaw cesarza. Był także gospodarzem Kwatery Głównej, której oddał do dyspozycji swój zamek w Pszczynie, gdzie mieściła się w okresie jesień 1914 — luty 1917 (ryc. 59). Gościli w niej wówczas m.in. cesarz austriacki Karol I, car bułgarski Ferdynand, głównodowodzący — feldmarszałek Paul Hindenburg, gen. Erich Ludendorff, arcyksiążę Fryderyk Habsburg, gen. Franz Conrad von Hötzendorf, gen. Enver Pasza, premierzy i ministrowie. Po wojnie koła nacjonalistyczne podkreślały z tej racji zasługi księcia dla Niemiec, a zamek w Pszczynie traktowały jako narodową pamiątkę chwały oręża niemieckiego.

W trakcie pobytu Wilhelma II w Pszczynie w 1916 r., kiedy rozważana była przez niego kwestia utworzenia Królestwa Polskiego z części ziem zaboru

18) F. v. Pless, *Tanz auf dem Vulkan*, jw., t. I, s. 124, 170, 204, 282: Bulow uważał ks. von Pless za katolika przychylnego Polakom. W 1910 r. „Hans wybierał się do kanclerza i ministra w sprawie polskiej poruszonej przez cesarza celem ułagodzenia wrogiego stosunku do Polaków”.

19) J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

20) AKP XIII 1006, k. nlb.; F.v. Pless, *Was ich lieber*, jw., t. I, s. 167.

21) F. v. Pless, *Tanz auf dem Vulkan*, jw., t. II, s. 27 n.



59. Ks. Jan Henryk XV von Pless jako adiutant cesarza Wilhelma II przed Kwaterą Główną (zamek w Pszczynie) — 1916 r.

rosyjskiego (znalazła ona swój wyraz w Deklaracji obu cesarzy z 5 listopada) i powołania nowej nowej dynastii, miał cesarz sondować ks. von Pless czy nie przyjąłby korony polskiej dla siebie lub najstarszego syna Jana Henryka XVII, jako odpowiednich kandydatów ze względu na ich rzekome pochodzenie z królewskiego rodu Piastów. Książę Pszczyński odrzucił jednak zdecydowanie tę koncepcję, która jeszcze kilkakrotnie powracała. Wg pamiętników Daisy jej mąż „nie miał żadnej ochoty ponieważ w tamtym czasie miał całkowicie inną

ideę o swojej przyszłości”. Pozostają one jedynym źródłem w tej niezwyklej sprawie, nieznannej literaturze tematu ²²⁾.

Z I wojny światowej wyszedł ks. von Pless jako kawaler 21 orderów i medali otrzymanych głównie honorowo. Były wśród nich odznaczenia pruskie: Order Czerwonego Orła (1908, 1913, 1917 Wielki Krzyż), Order Korony z gwiazdą I klasy (1911), Order Domu Hohenzollernów (Krzyż Komturski i Krzyż Rycerski z Mieczami 1915), Krzyż Żelazny II klasy; saskie — Order Albrechta (Krzyż Oficerski z Mieczami 1915); bawarskie — Order Zasługi (Krzyż Oficerski z Mieczami); meklemburski — Order Gryfa I klasy i Krzyż Wojskowy (1895); heskie — Order Filipa Wspaniałego I klasy (1898); wirtemberskie — Order Korony (Krzyż Oficerski z Mieczami); anhalckie — Krzyż Fryderyka (1918); austriacko-węgierskie — Order Żelaznej Korony I klasy (1911), Order Leopolda (Krzyż Oficerski) i Wojskowy Krzyż Zasługi na wstędze Medalu za odwagę (1915); bułgarskie — Order Aleksandra I (Wielki Krzyż z Mieczami 1916); tureckie — order Medjidieh II klasy i złoty medal wojskowy za odwagę i hiszpańskie — Order Królowej Marii Luizy ²³⁾.

Upadek cesarskich Niemiec i rewolucja niemiecka była dla ks. von Pless wielkim wstrząsem, niosąc potencjalne zagrożenie. Okres zamętu — przełom 1918/19 r. spędził magnat w Wiedniu (Hotel Bristol), po czym powrócił do Książa, sprzyjając w następnym okresie separatystycznym projektom utworzenia wolnego państwa śląskiego (od „Książa do Pszczyny”), w którego granicach znalazłyby się oba kompleksy jego dóbr. Sam zamierzał osiąść na stałe w Pszczynie. Własny projekt w tym duchu przedstawił już w listopadzie 1918 r. Na władcę tego organizmu państwowego, o bliżej nie sprecyzowanym charakterze przewidywał, zgodnie z ambicjami politycznymi, najprawdopodobniej siebie. Projekt próbował konsultować z konserwatywnej proveniencji kołami politycznymi Wielkiej Brytanii, Włoch, USA i Czechosłowacji. Podobne projekty snuli także inni magnaci ślascy, a wzmacniało je antyjunkierskie prawodawstwo Republiki Weimarskiej. Jak słusznie jednak zauważył P. Dobrowolski projekty takie „miały służyć przede wszystkim utrzymaniu niemieckich wpływów na terenie Górnego Śląska, ratowaniu nadszarpniętej pozycji Niemiec na «Wschodzie»”²⁴⁾. Ks. von Pless wspierał w tym okresie separatystyczny Związek Górnoślązaków dr Ewalda Latacza.

Z drugiej jednak strony górnośląski koncern księcia pszczyńskiego, zapewne za pełnym przyzwoleniem właściciela wydatnie wsparł swymi ochotnikami i środkami materialnymi niemieckie organizacje polityczne (*Freie Vereinigung zum Schütze Oberschlesiens*) oraz niemieckie oddziały ochotnicze i bojówki

22) jw., s. 263-265.

23) AKP II 188, k. nlb.

24) J. Polak, Antypolska działalność koncernu księcia pszczyńskiego w latach 1918-1921, w: *Zaranie Śląskie* nr 4 z 1980, s. 677; P. Dobrowolski, Ugrupowania i kierunki separatystyczne na Górnym Śląsku i w Cieszyńskim w latach 1918-1939, Katowice 1971, s. 81 i 104-105.

(*Oberschlesische Freiwilligen Korps 1919, Freikorps Hasse i Grenzschutz 1919*) zwalczające czynnie polski ruch niepodległościowy na Górnym Śląsku²⁵⁾. Zamek książęcy w Pszczynie oddany został na punkt werbunkowy Freikorpusu Hasse, wojskowy sztab przeciwpowstańczy i katownię Polaków w okresie I powstania śląskiego w 1919 r. Dodać należy, że na Dolnym Śląsku ks. von Pless wspierał także nacjonalistyczne organizacje zwalczające ruch rewolucyjny. W okresie 1918—1924 subwencjonował działalność antypolskiego *Osteuropa-Institut* we Wrocławiu.

W okresie przedplebiscytowym Jan Henryk XV opowiedział się jednoznacznie za Niemcami, nie rezygnując jednak z postulatu szerokiej autonomii Śląska w ramach republiki weimarskiej. Mobilizował arystokratów śląskich zrzeszonych w Klubie Śląskim we Wrocławiu do solidarnego głosowania za Niemcami. W plebiscycie górnośląskim 20 marca 1921 r. głosował wraz z krewnymi za pozostawieniem dzielnicy w granicach Niemiec. W akcji plebiscytowej zaangażowana była także jego żona Daisy, niechętna Polsce²⁶⁾.

W okresie III powstania śląskiego ks. von Pless interweniował w Komisji Międzysojuszniczej w celu przeprowadzenia stanowczej rozprawy z powstańcami polskimi, a także wysłał swego syna, Jana Henryka XVII wraz z wyekwipowaną kompanią wałbrzyskiego Selbstschützu w szeregi niemieckich oddziałów walczących z siłami powstańczymi²⁷⁾.

Po plebiscycie Jan Henryk XV podjął gorączkowe zabiegi wokół zatrzymania powiatu pszczyńskiego przy Niemcach, nie był bowiem zainteresowany w rozdzieleniu swoich dóbr na dwa państwa. W tej sprawie zwrócił się do włoskiego ministra spraw zagranicznych Carlo hr. Sforzy (autora znanej koncepcji podziału G. Śląska) oraz do zaprzyjaźnionego Santiago ks. Alby z Hiszpanii. Nie przyniosły one powodzenia²⁸⁾.

Przejawem obaw księcia co do losów swego majątku w powiecie pszczyńskim, w którym 74,2% głosów padło za Polską, było ewakuowanie w sierpniu 1921 r. całego wyposażenia zamków w Pszczynie i Promnicach do Książa oraz próba wywiezienia pozostałych żubrów. Rozchodziły się wieści o projekcie księcia sprzedaży swoich zakładów przemysłowych mającej powstać spółce angielskiej²⁹⁾.

Pod wpływem jednak ugodowych działań Wojciecha Korfantego i dyplomacji polskiej oraz gwarancji Konwencji Genewskiej książę pszczyński

25) J. Polak, *Antypolska działalność*, jw., s. 662-683.

26) Archiwum Państwowe we Wrocławiu (dalej APWr), zespół Archiwum Hochbergów (dalej Hochberg) VII 2728, k. 72 n. Za propolskie nastawienie ks. von Pless usunął z Klubu Śląskiego hr. Oppersdorffa z Głogówka w lutym 1921 r.

27) J. Polak, *Działalność książąt*, jw. Kompania ks. Pless weszła w skład Freikorpsu Heydebreck, który odznaczył się wyjątkową zaciętością w walkach o Górę św. Anny.

28) AKP II 1176, k. 21; J. Polak, *Antypolska działalność*, jw., s. 679-680.

29) AKP III 335, k. nlb.; IV 1656, s. 7—11; AAN, Ambasada Berlin 773, k. 23—24: raport konsula gen. z Opola z 15 XII 1921 — spółkę mieli założyć „kuzyn” kpt. G. Feston i mjr Clark.

zdecydował się wraz z innymi wschodniogórnośląskimi magnatami zaakceptować decyzję o podziale Górnego Śląska i przynależności swoich dóbr do Polski. Na podstawie Konwencji Jan Henryk XV przyjął obywatelstwo polskie z tytułu miejsca urodzenia, po złożeniu 11 września 1922 r. deklaracji o wyborze miejsca zamieszkania po stronie polskiej. Motywował to tytułem jaki nosił i faktem istnienia w Pszczynie centralnego zarządu wszystkich posiadłości³⁰⁾. Przyjęcie przez niego obywatelstwa polskiego odbiło się pewnym echem w Niemczech, chociaż było aktem formalnym, wynikłym z powodów majątkowych (ochrona przed wywłaszczeniem). Magnat tłumaczył swą decyzję koniecznością utrzymania wielkiego latyfundium ze względu obowiązków i posłannictwa narodowego. Było to stanowisko typowe dla nacjonalizmu niemieckiego i spotkało się później z odpowiednim komentarzem w Sejmie Śląskim³¹⁾. Jan Henryk XV poczuwał się po 1922 r. do obowiązku moralnej i socjalnej opieki nad swymi pracownikami narodowości niemieckiej na Górnym Śląsku (93% urzędników). Postawa ta spotkała się z szeroką krytyką środowisk polskich i władz wojewódzkich (także z powodu szowinizmu niektórych urzędników) i traktowana była jako dowód nielojalności księcia wobec Polski³²⁾.

W 1922 roku rozpadło się jego małżeństwo z Marią Teresą (Daisy), które już przed I wojną światową przeżywało kryzys. Powodem był niemoralny tryb życia księcia, miłostki żony, brak normalnego pożycia małżeńskiego i niezgodności charakterów. Formalny rozwód nastąpił wyrokiem Sądu Krajowego w Berlinie 25 października 1922 r., z pozbawieniem Daisy praw rodzicielskich. Po rozwodzie książę wszczął proces przed *Sacra Roma Rota* w Rzymie o unieważnienie małżeństwa. W dwóch instancjach jego wniosek został jednak odrzucony (14 V 1927 oraz 15 X 1928)³³⁾.

Z małżeństwa Jana Henryka XV i Marii Teresy narodziło się czworo dzieci: dziewczynka, która przeżyła tylko kilkanaście dni (1893 r.) oraz trzech synów — Jan Henryk XVII Wilhelm Albrecht Edward (2 II 1900 w Berlinie), Aleksander Fryderyk Wilhelm Jerzy Konrad Ernest Maksymilian (1 II 1905 w Londynie) i Konrad Fryderyk zwany w rodzinie Bolko (23 IX 1910 w Gross-Lichterfelde k/Berlina). Najwięcej problemów miał z drugim synem Aleksandrem, który m.in. w 1920 r. potajemnie przeszedł na katolicyzm, co

30) AKP IV 1828, ks. 9: deklaracja z 11 IX 1922; II 195, k. 5: potwierdzenie polskiego obywatelstwa przez UWŚI z 25 V 1923 i MSW z 30 V 1923.

31) AKP IV 1937, k. 69; J. Polak, Likwidacja latyfundium księcia pszczyńskiego na Górnym Śląsku w okresie międzywojennym. w: *Zaranie Śląskie*, nr 3-4 z 1986, s. 300-302.

32) *Polska Zachodnia* nr 113 z 18 V 1927 i nr 304 z 2 XI 1928: artykuł „Twierdzenie volksbundowej i obcokrajowej niemczyzny w zakładach księcia pszczyńskiego”; J. Polak, *Afery książąt*, jw., s. 82.

33) AKP II 977, k. 45—47; II 601, k. nlh.

wywołało oskarżenia części kół i prasy niemieckiej pod adresem księcia o nieszczerą postawę wobec Niemiec i potajemne sprzyjanie Polakom³⁴⁾.

Pomimo zmiany obywatelstwa Jan Henryk XV nie zamierzał opuszczać swej rezydencji w Książu, przyjeżdżając do Polski sporadycznie i głównie na polowania. Powodem unikania Pszczyny, podawanym czynnikiem oficjalnym, była obawa księcia przed rozruchami i niepewną sytuacją polityczną na Górnym Śląsku, faktycznym — niechęć do Polski. Znaczną część swego czasu spędzał zresztą poza swymi dobrami, głównie w Wielkiej Brytanii, Wiedniu i Rzymie, prowadząc dalej beztroski i luksusowy tryb życia. 25 stycznia 1925 r. zawarł w Londynie drugie małżeństwo z hiszpańską arystokratką Clotildą de Silva y Gonzáles de Candamo, córką José de Silva markiza Arciccolar. Nowa żona była młodsza od podstarzałego księcia blisko 40 lat (ur. 19 VII 1898 — zm. 12 XII 1978)³⁵⁾. Pierwszy okres tego związku był pasmem arystokratycznych szaleństw w stolicach i kurortach Europy Zachodniej, zwłaszcza w Paryżu. Ks. von Pless i jego młoda żona wydawali krociowe sumy na biżuterię, wytworne toalety (futra), hotele i podróże, nie bardzo bacząc na złą już sytuację finansową dóbr rodowych³⁶⁾.

W latach 20-tych w wyniku dużych strat górnictwa załamał się książęcy koncern dolnośląski, który w 1927 r. stał się niewypłacalny. Z dniem 1 października tego roku utrzymanie rodziny księcia i jego rezydencji przejęły prawie całkowicie dobra pszczyńskie. Jan Henryk XV zmuszony był poważnie zredukować swój dwór, zlikwidować słynne stajnie oraz otworzyć zamek w Książu dla szerokiego ruchu turystycznego dla pokrycia choć w części wydatków na jego utrzymanie. W październiku 1928 r. w celach oszczędnościowych przeniósł się z zamku do pobliskiego domu kawalerskiego³⁷⁾. Również dobra pszczyńskie były poważnie zadłużone od 1924 r., chociaż groźba ich bankructwa odsuwana była subwencjami rządu niemieckiego udzielanymi od 1926 r. z przyczyn politycznych³⁸⁾. Zalecane przez bankierów księcia radykalne zmniejszenie wydatków prywatnych było nierealne. Był to zresztą stały dylemat arystokracji europejskiej. Jak twierdził Alfred hr. Potocki

34) Biblioteka Śląska, *Mateiały Ludwika Musiōła* rkps. 475 III. k. 123—126. Wg prawa niem. dziecko do lat 16 musiało wyznawać religię rodziców; *Polonia* nr 4782 z 8 II 1937.

35) AKP IV 1829, k. 15—16. Małżeństwo zawarte zostało bez zgody rodziców Klotyldy. Markiz de Arciccolor opuścił Hiszpanie w końcu XIX w., uciekając podobno przed spłatą długów karcianych i weksli, które groziły mu utratą szlachectwa; II 1036, k. nlb. Na ślubie ks. von Pless obecny był poseł RP w Londynie Konstanty Skirmunt, książę odwzajemnił się wizytą w poselstwie.

36) AKP II 1244 i IV 249: rachunki pary książęcej.

37) AKP XV 915, k.nlb.

38) jw., tylko w 1926 r. ks. Pless otrzymał w ten sposób 6,3 mln marek kredytu; J. Polak, *Działalność książąt, jw.*

z Łańcuta, „nie mógł on ani trochę ograniczyć swych olbrzymich wydatków bez groźby dla swego prestiżu”³⁹⁾.

W II Rzeczypospolitej książę pszczyński należał do grupy czołowych wielkich prywatnych właścicieli ziemskich — pod względem powierzchni latyfundium w Polsce (42.395 ha z 57.492 ha całości) zajmował 12 pozycję, będąc obok Karola Stefana Habsburga z Żywca największym magnatem ziemskim na kresach zachodnich państwa. Pod względem uprzemysłowienia dóbr, posiadanych kapitałów i uzyskiwanych dochodów zaliczał się do ścisłej oligarchii ziemsko-przemysłowej Polski — wg Roszkowskiego zajmował 5 miejsce, tuż po Alfredzie hr. Potockim, a przed Januszem ks. Radziwiłłem⁴⁰⁾.

Po 1922 r. Jan Henryk XV ks. von Pless starał się utrzymać poprawne stosunki z władzami polskimi. I tak np. ufundował wielką bramę triumfalną na powitanie wojsk polskich w Pszczynie (29 VI 1922), goszcząc — przy osobistej nieobecności — we własnym zamku m.in. gen. Stanisława Szeptyckiego, Wojciecha Korfanteo i wojewodę śląskiego Józefa Rymera, a 22 sierpnia 1922 r. Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego w czasie jego pamiętnej wizyty w Pszczynie⁴¹⁾. Na obiadach książęcych goszczono również wielu lokalnych notabli polskich, wojewodów, starostów i burmistrzów, przedstawicieli Episkopatu (ks. August Hlond i ks. Jan Kapica). Z niezwykłą przychylnością traktował książę oficerów wojska polskiego, zwłaszcza podczas manewrów śląskich w 1924 r. (w zamku mieszkał wówczas gen. Szeptycki)⁴²⁾. Częstośm pośrednikiem księcia w kontaktach z władzami polskimi był jego archiwista i historyk dr Ezechiel Zivier (1868—1925), którego działalność naukową finansował (np. wydanie *Historii Polski* w 1916 r. czy *Zeitschrift für polonische Recht*. W ramach prób znalezienia lokalnego *modus vivendi* z władzami polskimi i podkreślania ponadnarodowości więzi regionalnej ks. von Pless dotował lokalne organizacje polskie takie jak PCK, ZHP, Towarzystwo Polek, LOPP, Związek Hallerczyków, chóry, polskie kluby sportowe czy inwalidów wojennych i związki policyjne.⁴³⁾

18 czerwca 1923 roku książę gościł Prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego w czasie jego przejazdu przez Pszczynę⁴⁴⁾. W rok później, 10 czerwca 1924 r., Jan Henryk XV wraz z najstarszym synem złożył Prezydentowi RP

39) J. Żarnowski, *Spółeczeństwo drugiej Rzeczypospolitej 1918—1939*, Warszawa 1973, s. 283.

40) W. Roszkowski, *Gospodarcza rola większej prywatnej własności ziemskiej w Polsce 1918-1939*, Warszawa 1986, s. 392.

41) AKP IV 1594, k. 64; *Gwiazdka Cieszyńska* nr 52 z 4 VII 1922 sugerowała, że był to gest mający zatrzeć antypolską działalność księcia; J. Jacyna, *W wolnej Polsce 1918—1923*. Przeżycia, Warszawa 1927, s. 127.

42) AKP II 747, k. nlb.; III 194, k. 350 n.; VIII 800, k. nlb.; APWr Hochberg VII 2659, k. nlb.

43) J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

44) AKP III 194, k. 243—245: pismo Nasse do ks. Pless z 14 VI 1923 o prośbie Korfanteo wypożyczenia powozu książęcego dla Prezydenta do Katowic. Korfanty podkreślał, że fakt wożenia Prezydenta RP w powozie z herbem ks. Pless zrobi na G. Śląsku korzystne wrażenie.

kurtuazyjną wizytę w Belwederze, podczas której powoływał się na rzekome związki krwi swego rodu z Piastami. Prócz prezydenta, Hochbergowie złożyli również wizyty premierowi Władysławowi Grabskiemu, ministrom Maurycemu Zamoyskiemu i Czesławowi Klarnerowi, rozmawiając głównie o sprawach podatkowych ⁴⁵⁾.

Warszawskie wizyty rozniosły się szerokim echem w prasie niemieckiej, umacniając opinię o polonofilstwie księcia pszczyńskiego i wywołując nieprzychylną krytykę. Oskarżano księcia o dezercję z obozu nacjonalistycznego, o zdradę Rzeszy. Rezultatem były procesy wytoczone przez ks. von Pless dziesiątkom dziennikarzy w Niemczech o obrazę czci i przekręcenie nazwiska. Adwokaci księcia tłumaczyli wizytę u Wojciechowskiego przed sądami i prasą niemiecką jako podjętą w interesie mniejszości niemieckiej, przedstawiając arystokratę jako dobrego Niemca i obrońcę niemczyzny na Górnym Śląsku ⁴⁶⁾. Zależało mu więc na utrzymaniu w Niemczech dobrej opinii o swym niemieckim patriotyzmie. Argument o obronie interesów niemieckich w Polsce był potem wielokrotnie wykorzystywany przez książąt von Pless dla tłumaczenia swej działalności, służąc głównie za parawan własnych, często niezgodnych z prawem, interesów gospodarczych i finansowych ⁴⁷⁾.

Procesy dziennikarzy niemieckich zwróciły z kolei uwagę prasy polskiej, której część potępiła opinie adwokatów, uważając je za dowód nielojalności księcia wobec Polski. Przy okazji dementowano informacje o rzekomym piastowskim pokrewieństwie książąt pszczyńskich ⁴⁸⁾. Prasa polska będzie odtąd określać Jana Henryka XV „najzagorzalszym protektorem niemczyzny” i „hakatystą”.

Mimo to książę pszczyński zamierzał nadal podtrzymywać w społeczeństwie polskim opinię o pokrewieństwie swego rodu z Piastami, zlecając nawet dokonanie odpowiedniego, nader karkołomnego wywodu genealogicznego ⁴⁹⁾. To przyporządkowywanie sobie tradycji piastowskiej występowało już u Jana Henryka XI, podkreślając nie tylko starożytność rodu, ale i prawo władania ziemiami śląskimi, co w obliczu ostrego konfliktu polsko-niemieckiego było poważnym argumentem politycznym. Na „piastowskie pochodzenie” Hochbergów nabierało się wielu Polaków np. W. Kossak ⁵⁰⁾. Tezę tą rozpowszechniały

45) AKP II 1072, k. nlb.; II 1370: „Księcia Jana Henryka XVII na Pszczynie list Otwarty”, Londyn 1937.

46) APWr Hochberg VII 2656 i II 371 (tu także procesy przeciw dziennikarzom w zimie 1924 za artykuły nt. małżeństwa z Daisy i przyjęcia obywatelstwa polskiego); *Polonia* nr 37 z 7 II 1925; *Gazeta Robotnicza* nr 1 i 31 z 1 I i 8 II 1925.

47) J. Polak, *Afery książąt pszczyńskich*, jw., s. 80—95.

48) *Goniec Śląski* nr 156 z 9 VII 1924 i nr 1 z 2 I 1925; *Polak* z 23 VI 1925; *Kurier Poznański*, nr 150 z 2 VII 1924.

49) AKP II 134, k. 2—49.

50) W. Kossak, *Wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 203.

pisma niemieckie. Pojawiały się także wieści o marzeniach ks. von Pless o polskiej koronie.

Zarazem Jan Henryk XV chętnie przyjął postawę protektora bogatego życia niemieckiej mniejszości na Górnym Śląsku. Jego sympatią cieszyła się naczelną organizacją społeczno-kulturalną Niemców na tym terenie — *Deutscher Volksbund für Polnisch-Schlesien*, z którą związało się wielu jego urzędników oraz syn Jan Henryk XVII (w 1929 r. został jego prezesem). Książę wsparł także inne niemieckie organizacje w Polsce o wyraźnie antypolskim obliczu — *Deutschtumsbund zur Währung der Minderheitsrechte in Polen* i *Deutschen Grundbesitzerverband zur Währung der Minderheitsrechte in Polnisch-Schlesien*⁵¹⁾. Szczególną jednak opieką otoczył niemieckie szkolnictwo mniejszościowe. W 1923 r. otrzymał, po likwidacji niemieckiego gimnazjum państwowego, od władz wojewódzkich koncesję na prywatne gimnazjum niemieckie w Pszczynie, a w rok później na 6-klasową prywatną szkołę powszechną. Obie te szkoły, prowadzone przez pszczyński oddział *Deutsche Schulverein*, były poważnie dotowane przez księcia (gimnazjum w 50%, tj. średnio 90 tys. zł rocznie). Dotował także inne szkoły niemieckie w powiecie pszczyńskim i województwie śląskim⁵²⁾. W 1922 r. ustanowił stypendia szkolne dla dzieci swych niemieckich urzędników.

Jan Henryk XV subwencjonował także (okazjonalnie) teatry niemieckie w Bielsku i Katowicach oraz liczne niemieckie organizacje społeczno-kulturalne w powiecie pszczyńskim jak chóry, *Turnverein* czy pszczyńskie Bractwo Kurkowe. Wspierał także w latach 20-tych Ewangelicki Kościół Unijny na polskim Górnym Śląsku oraz tutejszy ruch separatystyczny rozwijający się na bazie rozczarowania niektórych odłamów ludności do państwa polskiego. Należał do nich Związek Obrony Góroślązaków Jana Kustosa oraz Związek Rodowitych Góroślązaków⁵³⁾.

Ks. von Pless patronował solidaryzmowi społecznemu wśród załóg swoich przedsiębiorstw, podtrzymując go tradycyjnymi gestami dobrych pracodawców. Należało do nich uroczyste wręczanie nagród za długoletnią pracę u księcia — za 25 lat pracownicy otrzymywali srebrny zegarek, za 50 lat — zegarek złoty lub większe sumy pieniędzy, prócz tego dyplomy i fotografie księcia-pana. Nie stronił także od filantropii społecznej, aktów dobroczynności, wynikających z paternalistycznej tradycji i junkierskiego etosu, udzielając licznych zapomóg i datków ubogiej lub poszkodowanej ludności powiatu pszczyńskiego⁵⁴⁾.

Najpoważniejszym zgrzytem w stosunkach ks. von Pless z władzami polskimi były spory podatkowe, które pojawiły się w 1924 r. w związku

51) AKP XIII 1020, k. nłb.

52) AKP IV 1596, k. 19; IV 1597, k. 287, 299; IX 107, k. 2 n.; IX 324 i 366, k. nłb.

53) P. Dobrowolski, jw., s. 136 i 144–145; J. Polak, Działalność książąt, jw.

54) AKP II 1612; IV 1600 (sam książę rozdał w 1925 r. 45 tys. zł); VIII 1759 i 1761.

z realizacją reformy gospodarczej Władysława Grabskiego (kwestie podatku majątkowego i dochodowego oraz daniny leśnej). W sporach tych arystokrata czuł się mocno pokrzywdzony przez państwo polskie, co było częściowo uzasadnione zawyżonymi wymiarami podatkowymi, jak i metodami ich ściągania, decydując się na prowadzenie przewlekłych procesów sądowych ze skarbem polskim. Sprawy te poprowadził już syn Jan Henryk XVII, którego uczynił ojciec swym generalnym pełnomocnikiem w Polsce (26 II 1925). Był on gotów twardo bronić interesów rodzinnych, składając w imieniu ojca skargi do Najwyższego Trybunału Administracyjnego w Warszawie, a następnie po wybuchu poważnego konfliktu podatkowego z państwem polskim w 1930 r. (na tle żądań polonizacyjnych wojewody Grażyńskiego) do Trybunału Rozjemczego dla Górnego Śląska w Bytomiu i Rady Ligi Narodów w Genewie. Należy jednak podkreślić, że Jan Henryk XV skłaniający się 1918 r. do stosowania sabotażu podatkowego w Niemczech i Polsce, nakłaniał swą administrację do zatajania części i zaniżania dochodów, a także wartości swej substancji majątkowej. Całą wielką rozgrywkę podatkową z rządem polskim i wojewodą śląskim Michałem Grażyńskim prowadził w latach 1930-1934 w imieniu ojca Jan Henryk XVII Prinz von Pless. Oskarżał on władze polskie o samowolę, chęć wywłaszczenia majątku książęcego i zamach na wolność księcia w zakresie polityki zatrudnienia ⁵⁵⁾.

Natomiast Jan Henryk XV po swym ostatnim pobycie w Polsce we wrześniu 1925 r. zaszył się na długie lata w Książu. Jego sympatie polityczne związane były z Niemcami i ich rewizjonistycznymi planami odnośnie granicy z Polską, aczkolwiek nie udzielał się już w życiu politycznym. (był zresztą obywatelem polskim). Pozostawał członkiem, głównie honorowym, rozmaitych organizacji niemieckich o charakterze kombatanckim, (*Duetsche Offizier Bund, Stahlhelm*), jeździeckim, gospodarczym i towarzyskim ⁵⁶⁾. Sytuację w Polsce pilnie jednak obserwował na podstawie sprawozdań swych dyrektorów i lektury *Kattowitzer Zeitung* (organu Volksbundu), nie wahając się interweniować sądownie w wypadku naruszenia np. swego nazwiska i tytułu ⁵⁷⁾.

Niewiele można powiedzieć o stosunku księcia pszczyńskiego do narodowego socjalizmu w Niemczech. Jan Henryk XV, stary konserwatysta i monarchista, zapewne nie był sympatykiem tego ruchu i jego przywódców-parweniusz. Jednakże dwaj jego młodsi synowie Aleksander i Bolko, otwarcie wiązali się z hitlerowcami, wstępując w szeregi SA. Niemniej charakterysty-

55) Spór podatkowy ks. von Pless z państwem polskim: J. Polak, Afery książąt pszczyńskich, jw.; tenże, Działalność książąt, jw.

56) AKP II 1014, k. 47: spis organizacji do których należał ks. von Pless. Znamienne jednak, że w 1925 r. nie udzielił dotacji Verinigte Verbände Heimattreue Oberschlesiens ze Świdnicy na pomnik ku czci plebiscytu górnośląskiego — APWr Hochberg VII 2745, k. 67.

57) AKP II 1074, k. nlb.: proces o wyrażenie „Jego Książęca Mość” w księgach hipotecznych w 1929 r.

cznym epizodem było pismo księcia wysłane do gruppenführera NSDAP we Wrocławiu w lecie 1932 r., dziękujące za przesłanie „Mein Kampf” Adolfa Hitlera, które to „dzieło” bardzo się podobało Hochbergowi⁵⁸⁾.



60. Ks. Jan Henryk XV w 1929 r.

58) APWr Hochberg VII 2660, k. nlb.; APK IV 1806, k. 70: wg opinii burmistrza Wałbrzycha z X 1932 rodzina von Pless popierała nazistów ze względu na kalkulacje finansowe.

Książę pozostał wierny idei monarszej, utrzymując kontakt listowny z Wilhelmem II przebywającym w Doorn w Holandii, a także uczestnicząc (jeszcze w 1934 r.) w akcji danin finansowych ze strony junkrów pruskich dla byłego władcy.

W 1929 r. sytuacja finansowa ks. von Pless (rys. 60) była już tak zła, iż miał on trudności z opłacaniem swych kuracji leczniczych (corocznych) w znanym uzdrowisku Bad Nauheim oraz w Świebodzicach, dokąd wyjeżdżał w towarzystwie zaledwie jednego kamerdynera. Wobec oczywistej niewypłacalności wierzyciele bankowi, w większości niemieccy, w uzgodnieniu z rządem niemieckim zorganizowali się w grudniu 1930 r. w tzw. Pless-Gremium, przejmując pełną kontrolę nad finansami księcia. Mimo jednak wprowadzenia drastycznych oszczędności w jego wydatkach prywatnych i koncernowych ⁵⁹⁾, magnat nie zrezygnował z luksusowych pobytów zagranicznych „dla podratowania zdrowia”, bawiąc np. w Algierze (1932), na Sycylii (1933) czy w Paryżu (cierpiał na serce i niedowład nóg). W całym okresie 1928—1934 jego wydatki prywatne wyniosły 1.274 tys. zł. By je choć częściowo pokryć nie wahał się przystąpić do wyprzedazy umeblowania i sreber rodowych z Książa ⁶⁰⁾.

Próba ratowania dóbr wałbrzyskich było założenie 5 maja 1930 r. spółki Waldenburger Bergwerks AG o kapitale 22 mln marek (potem 8 mln), która skupiła wszystkie tutejsze książęce przedsiębiorstwa przemysłowe. Jednakże w okresie wielkiego kryzysu spółka ta poniosła ogromne straty. Nie inaczej było z przedsiębiorstwami na Górnym Śląsku. Nie uratowało księcia największe jego przedsięwzięcie gospodarcze lat 20-tych — rozpoczęta w 1928 r. budowa dwóch wielkich fabryk nawozów azotowych w Wałbrzychu (spółka „Stiwag” AG) i w Wyrach k/Pszczyny (spółka „Oswag” SA), obliczonych na szybki i duży zysk. Jan Henryk XV, jego syn oraz zaufani dyrektorzy dopuścili się w całym tym przedsięwzięciu ogromnych nadużyć i oszustw na niekorzyść banków i dostawców niemieckich, polskich i szwajcarskich (fałszowanie bilansów, matactwa holdingowe, przywłaszczenia akcji i kredytów). W 1931 r. obie spółki postawione zostały w konkurs, a wynikłe afery naraziły majątek książęcy na olbrzymie koszty ⁶¹⁾. Aferami tymi rodzina książąt pszczyńskich poważnie zaszkodziła swemu imieniu i honorowi, narażając się na ostrą krytykę rządów i prasy. Np. katowicka *Polonia* pisała: „Stary książę na Pszczynie, dysponujący tak olbrzymią fortuną, zbytnio się o nią nie troszczył.

59) APK XV 915, k. nlb.: w rokowaniach z ministrem skarbu Rzeszy ks. Pless żądał rocznej renty 1,5 mln marek; II 1244, k. k. 53—56: memoriał o wydatkach księcia — zmalały one z 493 tys. marek w 1930 do 53 tys. marek w 1933.

60) AKP XV 99, k. nlb.; II 1014, k. nlb.: tylko w l. 1931—32 sprzedano meble za 47.165 marek, w 1934 r. Książ zwiedziło 32. 620 turystów.

61) J. Polak, Działalność książąt, jw.; M. Grzyb, Przyczynki na temat szkodliwej działalności gospodarczej przemysłu górnośląskiego w okresie międzywojennym na przykładzie koncernu księcia pszczyńskiego, w: *Zaranie Śląskie* nr 2 z 1973, s. 289—300.

Wszystko co dostało się dotychczas do wiadomości publicznej o gospodarce w jego majątkach świadczy o tym, że interesowały go wprawdzie dochody, potrzebne mu, aby mógł żyć wygodnie i wesoło w wielkim świecie, ale o sposób gospodarki i dobór ludzi, których oddarzył zaufaniem, niewiele się troszczył. Jest to pan, który zapomniał o tym, że ma także obowiązki względem społeczeństwa. Jest on żywym argumentem, że niezdrowym jest pod względem społecznym i gospodarczym skupienie tak ogromnych posiadłości w jednym ręku”⁶²⁾.

Podczas gdy syn Jan Henryk XVII zdołał wyjednać w czasach wielkiego kryzysu gospodarczego pożyczki rządu niemieckiego dla podupadłych koncernów książęcych, Jan Henryk XV zabiegał osobiście o pomoc w kołach finansowych Francji i Wielkiej Brytanii w 1932 i 1934 r. Jedynym osiągnięciem zabiegów były naciski rządu francuskiego w końcu 1932 r. na rząd polski by umorzył księciu jego zaległości podatkowe ⁶³⁾.

Szczególnie ciężkim był dla ks. von Pless rok 1934, w którym toczyła się w związku ze sporem podatkowym rozgrywka o dobra pszczyńskie. M. in. Sąd Apelacyjny w Katowicach, występujący jako władza nadzorczą ordynacji, uchwałą z 11 czerwca poddał w wątpliwość dotychczasową działalność gospodarczą księcia pszczyńskiego, wytykając dopuszczenie do tak wysokich zaległości podatkowych. Jednakże wniosek sądu o odebranie księciu zarządu ordynacją i ustanowienie kuratora został w wyniku przeciwdziałania rodziny odrzucony ⁶⁴⁾.

Na poczet zaległości podatkowych władze skarbowe w dniach 10, 11, 17 sierpnia przeprowadziły sensacyjną licytację wyposażenia zamków księcia w Pszczynie i Promnicach. Jan Henryk XV pragnąc je ratować za wszelką cenę dla „honoru rodziny i dobra koncernu” podstawił na licytanta syna Aleksandra, który wyposażenie to wykupił ⁶⁵⁾.

W tymże miesiącu krytyka działalności obu książąt von Pless w prasie polskiej osiągnęła swoje apogeum. Zacytujmy taką oto celną opinię *Polonii* „(. . .) Książęta na Pszczynie nie rozumieją dziejów ostatnich lat piętnastu i nie orientują się co do ich własnego w nich stanowiska. Żyją wciąż w wierze w uprzywilejowane swoje stanowisko, które mieli, gdy Hohenzollernowie bywali ich częstymi gośćmi i gdy załatwiali swoje sprawy w cichych rokowaniach nocnych z królami pruskimi i cesarzami niemieckimi, podczas polowań i biesiady (. . .). Książęta na Pszczynie wciąż jeszcze dufają w pomoc zagranicznych przyjaciół i od 13 lat prowadzą walkę z państwem polskim i jego interesami na forum międzynarodowym i w kraju. Nie chcieli dać się

62) *Polonia*, nr 2920 z 23 XI 1932.

63) AAN, Ministerstwo Skarbu 5881, k. 483—484; AKP IV 474, k. nlb.; *Polonia*, nr 2958 z 3 I 1933.

64) AKP XV 246, k. nlb.

65) J. Polak, Licytacja wyposażenia zamków księcia pszczyńskiego w 1934 roku, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. II, s. 131—154.

przekonać, że państwo przed nimi nie może kapitulować i w tej walce musi wygrać i wygra”⁶⁶⁾.

Dla odzyskania zaległości podatkowych w wysokości 9.841.418 zł władze polskie wprowadziły z dniem 15 września 1934 nad dobrami pszczyńskimi zarząd przymusowy, który m. in. dokonał polonizacji kadr urzędniczych, Jan Henryk XV nie pogodził się z jego ustanowieniem, składając poprzez adwokatów liczne protesty i polemiki z decyzjami sądów polskich, a potem zarządzeniami zarządcy przymusowego (Bronisława Kowalskiego). Kampanię tą prowadził z wielkim uporem i pieniactwem do końca 1935 r.⁶⁷⁾ 3 września 1934 r. wytoczył także wraz z dwoma synami przed Trybunałem Rozjemczym proces przeciw państwu polskiemu w sprawie utraty przywileju górniczego w świetle art. 305 nowego polskiego prawa górniczego, żądając ogromnego odszkodowania w wysokości 30 mln zł. Skarga nosiła niewątpliwie charakter polityczny⁶⁸⁾.

U schyłku życia Jan Henryk XV przeżył dramat rodzinny spowodowany romansem najmłodszego syna Bolka z jego żoną (a swoją macochą) Klotyldą. Ze związku tego przyszło na świat dwoje dzieci — Beatrice Maria (ur. 15 VII 1929) i Konrad Józef (ur. 12 VI 1930). W obawie przed skandalem książę krył ten romans przed światem, uznając dzieci za własne⁶⁹⁾. Jednakże Bolko z Klotyldą z czasem nie kryli się już ze swoim związkiem, prowadząc wesołe i szaleńcze życie w miastach całej Europy, finansowane przez ojca. Trudności finansowe i skandal towarzyski zmusiły jednak do przerwania tej idylli. Skompromitowany ks. von Pless pod naciskiem Gremium wierzycieli i starszego syna zdecydował się na rozstrzygnięcia prawne. Sąd Krajowy w Berlinie, biorąc za podstawę absolutną impotencję księcia, unieważnił 5 marca 1934 r. jego małżeństwo z Klotyldą, która zrzekła się tytułu księżnej oraz wszelkich roszczeń finansowych. Dwoje dzieci po szeregu procesach zostało uznanych za potomków księcia, uzyskując tym samym prawa majątkowe (następstwo fideikomisowe). W maju 1934 r. książę usunął Klotyldę z Bolkiem z Książa do Monachium; niebawem zawarli oni formalne małżeństwo⁷⁰⁾. Niemniej po urodzeniu się ich następnych dzieci — Jadwigi Marii (ur. 11 X 1934) i Bolka Konstantyna (ur. 3 IV 1936) książę wytoczył procesy o wykluczenie jego ojcostwa oraz o unieważnienie małżeństwa z Klotyldą w Polsce. To ostatnie nastąpiło wyrokiem Sądu Okręgowego w Katowicach 18 marca 1936 r. na

66) *Polonia*, nr 3547 z 27 VIII 1934.

67) AKP XV 12 i 720: skargi ks. von Pless do sądów polskich; J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

68) AAN, zespół MSZ 2326, k. 3—20.

69) AKP II 1037, k. 161: list Jana Henryka XVII z 19 III 1934 o przebiegu romansu i postawie ojca; IV 1829, k. 17 n.

70) AKP II 1037, k. 216—223: wyrok sądowy z 5 III 1934; IV 1991, k. 325: pismo Jana Henryka XV do b. cesarza tłumaczące swe postępowanie; II 1038—1048 rozprawy prawne na temat unieważnienia małżeństwa ks. von Pless.

podstawie przepisów prawa hiszpańskiego ⁷¹⁾. Dodać należy, że po tych historiach, Jan Henryk XV pogodził się ze swą pierwszą żoną, która ponownie zamieszkała w Książu w kwietniu 1935 r. (bez formalnego przywrócenia małżeństwa).

Wydarzenia roku 1934 spowodowały rozłam w rodzinie książąt pszczyńskich. Młodszy synowie Aleksander i Bolko zmierzali odtąd, kierując się w znacznej mierze przesłankami finansowymi, do znalezienia *modus vivendi* z władzami polskimi. Po niepowodzeniu swej akcji z końca 1934 r. zmierzającej do ustanowienia nad majątkiem ojca w Polsce kuratora i wystąpieniu wobec niego z roszczeniami finansowymi (procesy Aleksandra o spadek 2,8 mln marek i Bolka o miesięczne apanaże 6.000 zł)⁷²⁾, po wielu naciskach i namowach zdołali oni przekonać Jana Henryka XV do swych planów. Ojciec zerwał z synem Janem Henrykiem XVII, będąc przekonany o jego szkodliwej działalności w Polsce i jej zgubnych skutkach dla majątku rodowego (przegrana w konflikcie podatkowym, Volksbund).

12 marca 1936 r. książę-senior niespodziewanie opuścił Niemcy, przenosząc się do Pszczyny, gdzie osiadł na stałe z młodszymi synami. Do kroku tego skłonił go brak środków do życia w Niemczech, napierający wierzyciele, wyraźna niechęć do hitlerowskiej rzeczywistości oraz chęć osobistego rozwiązania spraw majątkowych w Polsce. Istnieją także pewne przesłanki wskazujące, iż jego przyjazd do Polski sugerował sam wojewoda Grażyński ⁷³⁾. W Pszczynie został przyjęty z dużą sympatią ze strony mieszkańców i władz, zwłaszcza gdy stwierdził publicznie, że czuje się tu znacznie lepiej niż w Niemczech.

Przeprowadzka do Polski przebiegała w dramatycznych okolicznościach z powodu uwięzienia na lotnisku w Gliwicach przez gestapo syna Bolka, co było wynikiem intrygi jego najstarszego brata. Aresztowania tego księcia nigdy nie wybaczył pierworodnemu. W sprawie Bolka zwrócił się o oficjalną pomoc do władz polskich, do wojewody Grażyńskiego i ambasadora RP w Berlinie Józefa Lipskiego ⁷⁴⁾. Wypuszczony po miesiącu z aresztu zmaltretowany i schorowany Bolko zmarł na zamku w Pszczynie 22 czerwca 1936 r. Ojciec przeżył to bardzo głęboko.

Śmierć ta przyspieszyła jego rozmowy z ekipą wojewody śląskiego na temat całościowej ugody z państwem polskim w czasie których deklarował swą

71) AKP IV 1828, k. 459—463: wyrok sądowy z 18 III 1936. Klotylda chciała się rozwieść z księciem w Polsce; *Polonia*, nr 3928 z 19 X 1935 i nr 4107 z 19 III 1936.

72) AKP IV 1941 i 1942: sprawa apanaży Aleksandra; XV 220 i 221: korespondencja Aleksandra z bankiem Merck, Finck and Co. z 1935 r.; XV 624: proces Bolka z ojcem; J. Polak, *Działalność książąt, jw.*

73) AKP II 1096, k. nlb.; II 1529, k. 308—309.

74) AKP II 1051, k. 29—33 i 96—98: listy Jana Henryka XV do syna J. H. XVII z 6 IV i 4 V 1936; AAN, Ambasada Berlin 855, k. 232 i 243—245: pisma księcia do Lipskiego z 27 III i 14 IV 1936; AKP II 1006, nlb.

lojalność wobec Polski. Przełomowym momentem u schyłku działalności Jana Henryka XV księcia von Pless było jego porozumienie z wojewodą śląskim Michałem Grażyńskim osiągnięte podczas spotkania w urzędzie wojewódzkim 5 sierpnia 1936 r. (polska „Canossa” ks. von Pless jak pisała prasa). Książę uznał m.in. zarząd przymusowy nad jego dobrami za prawomocny i korzystne rozwiązanie gospodarcze, składając propozycję rozwiązania fideikomisu pszczyńskiego i oddania państwu na poczet zaległości podatkowych swych lasów (z wyłączeniem kompleksu wokół Promnic) oraz części terenów rolnych. Obiecał także wycofać wspomnianą skargę górniczą z Trybunału Rozjemczego oraz cofnąć plenipotencję najstarszemu synowi (co uczynił we wrześniu 1936 r.). W wyniku wspomnianej umowy finansowanie księcia pszczyńskiego przejął zarządca przymusowy ⁷⁵⁾.

6 sierpnia Jan Henryk XV złożył za pośrednictwem wojewody na ręce Prezydenta RP Ignacego Mościckiego znamieny wniosek o zniesienie fideikomisu pszczyńskiego (zob. aneks).

Wizyta zrobiła na Śląsku duże wrażenie. Prasa polska uznała ją za przejaw zmiany stosunku księcia do władz polskich, początek „nowej polityki” księcia. Natomiast Jan Henryk XVII, Pless-Gremium i władze III Rzeszy jednomyślnie potępili działania ks. von Pless jako prowadzące do utraty majątności na polskim Górnym Śląsku i cios dla mniejszości niemieckiej. Próbowano nań wywrzeć odpowiednie naciski; urochomiono nagonkę prasową, nęcano pozostające w Niemczech obie ex-żony ⁷⁶⁾.

Zarazem rząd niemiecki wystąpił w interesie wierzycieli niemieckich księcia pszczyńskiego, zawiedzionych niepowodzeniem misji angielskiego bankiera sir Alberta Bennetta (1035-36) w sprawie sanacji dóbr książęcych a storpedowanej przez Grażyńskiego i Jana Henryka XV ⁷⁷⁾. Zażądano bezpośrednich rokowań rządowych polsko-niemieckich, które zakończyły się podpisaniem 24 kwietnia 1937 „Programu sanacji posiadłości księcia von Pless w Województwie Śląskim”. Olbrzymie długi bankowe ks. von Pless określone na 131.821.096 zł zostały skonwersowane na pożyczkę obligacyjną w wysokości 26,5 mln zł jaką miały wydać przewidywane dwie nowe książęce spółki akcyjne kopalń i browarów. Program był korzystny dla księcia pszczyńskiego, który mimo bankructwa zachowywał swą pozycję ekonomiczną ⁷⁸⁾.

Od momentu ugody z Grażyńskim Jan Henryk XV wraz z synem Aleksandrem, który wyraźnie kreował się na Polaka, w sposób dosyć demon-

75) AKP XV 1140, k. 195—196; XV 222, k. nlb.; *Gazeta Robotnicza*, nr 238 z 30 VIII 1936. Do dyspozycji księcia postawiono 1,2 mln zł na spłacenie długów prywatnych oraz 18 tys. zł miesięcznych apanaży.

76) AKP II 1608, k. 18—24: protesty Pless-Gremium; IV 1815, k. 206—208; *Berliner Morgenzeitung* z 26 IX 1936.

77) J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

78) jw., program zaakceptował książę po pewnych wahaniach 14 VII 1937.

stracyjny okazywali swą przychylność do Polski. M.in. w lutym 1937 r. ofiarowali na rzecz LOPP teren pod Pszczyną na lotnisko, a następnie 100 tys. zł na FON oraz pomoc w budowie nowego pomnika Józefa Piłsudskiego w Pszczynie. Spolszczyli także swój papier firmowy i nazwy kopalń pszczyńskich. Po ogłoszeniu deklaracji Obozu Zjednoczenia Narodowego w lutym 1937 r. wysłali na ręce płk Adama Koca gratulacje i swój akces do obozu ⁷⁹⁾.

Przed wszystkim obaj Hochbergowie zawarli z państwem polskim dwa ważne układy — po licznych wahaniach i naciskach, 9-10 czerwca 1937 r. w sprawie zrzeczenia się przywileju górniczego w zamian za nadania własności górniczej na obszarze 35.000 ha ⁸⁰⁾ i 14 lipca 1937 r. układ podatkowy. Ten ostatni był niezwykle korzystny dla Polski, państwo przejęło bowiem 56% powierzchni dóbr książęcych (21. 602 ha lasów) za zaległości podatkowe i opłatę górnictw w łącznej wysokości 24. 282. 659 zł. Sprawą tej umowy i całokształtem spraw pszczyńskich w 1937 r. były zaabsorbowane najwyższe władze o czym świadczyły uchwały Komitetu Ekonomicznego Ministrów z 5 maja, 26 lipca i 17 grudnia ⁸¹⁾. Książę prowadził także pertraktacje z biskupem katowickim ks. Stanisławem Adamskim w sprawie likwidacji swych patronatów i pożyczki Kościoła.

Na podstawie wspomnianej prośby ks. von Pless ukazała się 7 sierpnia 1937 r. uchwalona przez Sejm i podpisana przez Prezydenta RP ustawa o zniesieniu fideikomisu pszczyńskiego. Pełnoprawnym i nieograniczonym właścicielem dóbr pszczyńskich został Jan Henryk XV ⁸²⁾. Swym ostatnim testamentem z 17 sierpnia 1936 uczynił on swym głównym spadkobiercą syna Aleksandra (47/80 spadku), który w tym czasie zdobył poważny wpływ na ojca, odsuwając na dalszy plan najstarszego syna ⁸³⁾.

Tymczasem pod naciskiem Gremium Wierzyteli senat fideikomisu Książ przy Sądzie Krajowym we Wrocławiu decyzją z 2 lutego 1937, uzasadnioną fatalnym stanem gospodarczym dóbr, pozbawił księcia pszczyńskiego zarządu tą ordynacją i wprowadził rodzinny zarząd przymusowy (Henryk XXXIV ks. von Reuss). Akt ten de facto zamykał księciu drogę powrotu do Niemiec. Stąd jego reakcją było wydziedziczenie (nieprawomocne) Jana Henryka XVII

79) AKP II 1008, k. nlb.; II 1154, k. nlb. Do sfinalizowania umowy w sprawie lotniska nie doszło; *Polonia*, nr 4444 i 4455 z 27 II i 10 III 1937; *Gazeta Robotnicza*, nr 89 z 7 IV 1937.

80) AKP XV 1002, k. nlb. protokół z 9—10 VI 1937 podpisany w Ministerstwie Przemysłu i Handlu; J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

81) AAN, Ambasada Berlin 855, k. 324—327: pismo księcia do Grażyńskiego z 21 VI 1937 z ofertą układu; AKP XV 21, k. nlb.: akt notarialny z 14 VII 1937; J. Polak, *Działalność książąt*, jw.

82) *Dziennik Ustaw RP*, nr 60 z 13 VIII 1937; J. Polak, jw.

83) AKP XV 273, k. nlb.: testament Jana Henryka XV zalecający m. in. gorąco by posiadłości pozostały w rękach potomków Hochbergów. Jan Henryk XVII otrzymał tylko 11/80 spadku; *Polska Zachodnia*, nr 230 z 23 VIII 1936.

z następstwa na tej ordynacji i żądanie powołania honorowego sądu szlacheckiego nad synem⁸⁴⁾. W czasie krótkiej jego wizyty w Pszczynie 16 maja 1937 r. ciężko chory ojciec odmówił mu konkretnej rozmowy. Lata 1936-1937 podzieliły więc głęboko rodzinę księcia pszczyńskiego⁸⁵⁾.

Jan Henryk XV udał się jesienią 1937 r. do Paryża, celem leczenia kardiologicznego i tamteż po krótkiej chorobie zmarł w hotelu *Ritz* na udar serca 31 stycznia 1938 r. o godzinie 20.30, w obecności Aleksandra i kamerdynerów⁸⁶⁾. Z areny wydarzeń odszedł pruski arystokrata, który chociaż w znacznym stopniu przyczynił się do bankructwa swego wielkiego majątku, wykazywał jednak w ostatnim okresie swego życia dobrą wolę pojednania się z władzami polskimi i zakończenia, nawet za cenę znacznych ustępstw majątkowych, szkodliwego dla prestiżu i finansów rodziny ciągłych sporów z państwem, którego był obywatelem.

Jego majątek oceniono w postępowaniu spadkowym w 1938 r. na sumę 101.772.775 zł dla dóbr polskich i 60. 263. 274 zł dla dóbr niemieckich, łącznie 162. 036. 049 zł. Ze względu na długi majątek był jednak zupełnie pasywny. Zmniejszone dobra liczyły — w Polsce 16.594 ha, w Niemczech 11.660 ha powierzchni⁸⁷⁾.

Zwłoki Jana Henryka XV księcia von Pless zostały sprowadzone z Paryża do Pszczyny 5 lutego. 7 lutego 1938 r. odbył się ceremonialny pogrzeb urządzony według wskazówek księcia, który ze względu na okoliczności (śpiewy i napisy na trumnie polskie) odebrano jako ostatni jego gest polityczny (ryc. 61). Wbrew przewidywaniom nie doszło przy tej okazji do zjazdu arystokracji niemieckiej czy europejskiej. Ta pierwsza dała tym samym wyraz negatywnemu stosunkowi do Hochberga. Na ręce Aleksandra wystosowano wiele telegramów kondolencyjnych, w tym od władców europejskich; zauważono natomiast brak telegramu od b. cesarza Wilhelma II. W pogrzebie wzięło udział ok. 15 tys. mieszkańców Pszczyny i powiatu⁸⁸⁾.

Wraz ze śmiercią starego księcia pszczyńskiego zamykała się pewna epoka w dziejach rodu i Pszczyny. Moment ten symbolicznie skwitował dziennik sanacji śląskiej *Polska Zachodnia*: „Bezpośrednio po uroczystościach żałob-

84) AKP XV 114, k. nlb.; II 1008, k. nlb.

85) AKP II 1002, k. nlb.: notatka Jana Henryka XVII z pobytu w Pszczynie 16 V 1936; AAN, MSZ 2328, k. 10: notatka dla MSW z 19 V 1937 i k. 13: pismo Jana Henryka XV do Prokuratury Generalnej z 16 V 1937; *Polska Zachodnia*, nr 138 z 19 V 1937 i nr 357 z 30 XII 1937; *Polonia*, nr 4520, 4521 z 18 i 19 V 1937, nr 4573 z 10 VIII 1937.

86) AKP XV 2, k. nlb.; *Polska Zachodnia*, nr 32 z 2 II 1938; *Polonia*, nr 4776 i 4777 z 2 i 3 II 1938.

87) Archiwum Państwowe w Katowicach, zespół Urząd Wojewódzki Śląski Wydział Skarbowy 709, k. nlb.: zeznanie spadkowe z 2 X 1938; AKP XV 272, 273, i 279, k. nlb.

88) AKP XV 2, k. nlb.: ceremoniał pogrzebowy i telegramy; II 712, k. nlb.: opis pogrzebu; XIV 639, k. nlb.: koszty pogrzebu wyniosły 46 tys. zł, w tym inseraty dla prasy pol. i niem.; *Polska Zachodnia*, nr 38 i 39 z 8 i 9 II 1938; *Polonia* nr 4782 z 8 II 1938 (artykuł „Stary ks. Pszczyński agitatoreм wszechpolskim”).

nych z masztu zamku zdjęto chorągiew rodową by przekazać ją do archiwum zamkowego. Ze śmiercią księcia pszczyńskiego chorągiew ta nie będzie już nigdy powiewać⁸⁹⁾

Program żałobny pogrzebu

J. K. M. ś. p. Jana Henryka XV.

Księcia von Pless,

w dniu 7 lutego 1938 r. o godz. 14,30.

Na zamku:

Chór „Lutnia“: „Cisza“,
Przemówienie duchownych,
Ewang. Chór Kościelny: „Zum Gebet“,
Pożegnalne poświęcenie.

Podczas wyprowadzania zwłok przygrywa orkiestra
górnicza marsz żałobny Chopina.

Kolejność orszaku żałobnego:

Krzyż,
Orkiestra górnicza,
Delegacje sztandarowe,
Wieniec,
Poduszki z orderami,
Przedstawiciele wszystkich przedsiębiorstw książęcych,
Duchowieństwo,
Trumna,
Wysoka rodzina zmarłego,
Goście rodziny zmarłego,
Reprezentacje władz,
Inni uczestnicy,
Reszta urzędników książęcych

Leśnictwo:

a) w stroju galowym, b) bez stroju galowego, c) gajowi

Górnictwo:

a) w stroju galowym, b) bez stroju galowego.

Uroczystości przy grobie:

Chór „Lutnia“: „Spijże już po twoim boju“,
Modlitwy z błogostawieństwem,
Chór „Cecylia“: „Über den Sternen“,
Rzucanie ziemi przez duchowieństwo,
Ewang. Chór Kościelny: „Die Auferstehung“.

Następnie myśliwi odtrąbią sygnał: „Jagd vorbei“,
po czym nastąpią 3 strzały armatnie.

61. Program żałobny pogrzebu Jana Henryka XV księcia von Pless w dniu 7 lutego 1938 r.

89) Polska Zachodnia, nr 39 z 9 II 1938.

ANEKS

Podanie Jana Henryka XV księcia von Pless z 6 VIII 1936 r. do Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z prośbą o zniesienie fideikomisu pszczyńskiego (AKP XV 1107, k. 1)

"Pszczyna, dnia 6 sierpnia 1936 r.
Zamek

Do
PANA PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
w Warszawie
Za pośrednictwem Pana Wojewody Śląskiego.

Hansa Henryka Księcia Pszczyńskiego
(Hans Heinrich Fürst von Pless),
zamieszkałego na Zamku w Pszczynie.

PODANIE

Jestem posiadaczem fideikomisu ustanowionego w roku 1782-gim na dobrach Pszczyńskich.

W myśl statutu ustanawiającego fideikomis, dobra te nie mogą być sprzedawane, ani obciążane długami. Jednak na skutek niefortunnej gospodarki moich poprzednich plenipotentów, oraz z powodu obecnej ciężkiej koniunktury gospodarczej, — dobra Pszczyńskie zostały obciążone długami o bardzo znacznej wysokości, zarówno na rzecz Skarbu Państwa, jak na rzecz wierzycieli prywatnych.

Oczyszczenie z długów dóbr fideikomisowych możliwe będzie tylko w wypadku sprzedaży części substancji nieruchomości, na której ciąży zakaz alienowania.

Mając lat 75, pragnę jeszcze za życia swego uporządkować sprawy majątkowe i zaspokoić słuszne prawa moich wszystkich spadkobierców, według normalnego spadkobrania, zgodnie z istniejącymi i obowiązującymi w Rzeczypospolitej Polskiej ustawami. Przeto zwracam się do Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, i niniejszym mam zaszczyt prosić:

o zniesienie fideikomisu istniejącego na dobrach Pszczyńskich a ustanowionego przez Księcia Fryderyka Erdmanna na Anhalcie etc. etc. w dniu 11 stycznia 1782-gim roku i zatwierdzonego przez Króla Fryderyka Pruskiego w dniu 2 kwietnia 1782 roku, oraz o zniesienie wszelkich ograniczeń prawnych, wynikających z tego tytułu.

Załatwienie tej sprawy leży jednakowo w moim interesie, jako ojca rodziny i dłużnika, pragnącego sumiennie uregulować swoje wierzytelności jak też i w interesie Państwa Polskiego, którego Skarb zostałby zaspokojony z tytułu swych należności.

(—) Hans Heinrich XV Fürst von Pless"

Aneks do „Katalogu miniatur”

W 1987 roku ukazała się kolejna publikacja z serii katalogów prezentujących bogate i różnorodne zbiory Muzeum w Pszczynie pt. *Miniatury, płaskorzeźby i sylwetki XVI–XX wieku*. W *Katalogu* znalazło się 332 obiektów z kolekcji miniatur, której trzon zasadniczy stanowi zbieracka spuścizna dr inż. arch. Leona Dietz d’Arma.

Warto w tym miejscu przypomnieć sylwetkę tego wybitnego kolekcjonera urodzonego w 1902 roku w Warszawie, zmarłego w 1972 w Zabrzu, gdzie pod koniec życia zamieszkał. Wychowany po śmierci matki przez krewnych ojca w ukraińskim Krzemieńczuku, studiował na wydziale architektury w Kijowie, następnie w Krakowie i Warszawie. Po ukończeniu studiów zatrudnił się w pracowni architektonicznej profesora Adolfa Szyszko-Bohusza, a w 1929 po przeniesieniu się do Katowic otworzył własne biuro projektowe specjalizujące się w budownictwie przemysłowym, obiektów sportowych i szkolnych. Dietz d’Arma był autorem takich budowli jak: kościół Garnizonowy (1932 r.), Dom Żołnierza i Kasyno Oficerskie, które trwale związały się z architekturą Katowic.

Działalność kolekcjonerską i to z dużym rozmachem rozpoczął tuż przed wybuchem wojny, kontynuował ją także w czasie okupacji, którą spędził w Krakowie prowadząc firmę budowlaną. Duża ilość dzieł sztuki znajdująca się wówczas w krakowskim handlu antykwarycznym oraz niskie ceny umożliwiły stworzenie w stosunkowo krótkim czasie wartościowej kolekcji. Ten wyjątkowy i chyba największy znajdujący się w prywatnym posiadaniu zbiór miniatur polskich i obcych sprzedany został w 1969 roku Muzeum w Pszczynie i opublikowany — z nielicznymi wyjątkami we wspomnianym *Katalogu*.

Ponieważ Muzeum w Pszczynie prowadząc planową akcję zakupów systematycznie uzupełnia kolekcję miniatur nowymi nabytkami, obiekty te postanowiono opublikować w formie niniejszego Aneksu do *Katalogu*. W Aneksie znalazły się zakupy z lat 1986–1989, jeden dar przekazany z Głównego Urzędu Cei, a także pozycje pominięte w *Katalogu* (nr 1, 3, 6, 9, 12, 16, 19, 21, 22, 24, 27). Zrezygnowano z włączenia do Aneksu trzech dagerotypów

zakupionych od Karoliny Dietz d'Arma w 1983 roku, w związku z ich ujęciem w katalogu Wandy Mossakowskiej, *Dagerotypy w zbiorach polskich*, Ossolineum 1989, pozycje nr 5, 128, 335.

W Aneksie zastosowano odmienny układ niż w Katalogu. Miniatury zestawiono w porządku chronologicznym, od najstarszej z 1 ćw. XVIII wieku, do najpóźniejszej z 1942 roku. Wymiary podane są w milimetrach, najpierw wysokość, następnie szerokość. Autorów określono w sposób następujący: w wypadku obiektów sygnowanych o autorstwie ustalonym, z podaniem imienia i nazwiska oraz krótkiej noty biograficznej, w odniesieniu do miniatur anonimowych określono na jakim terenie i w jakim okresie działał miniaturzysta. Ustalenia te sformułowano na podstawie napisów, cech kostiumologicznych, mundurów, orderów, rodzaju uczesania i techniki wykonania. Większość miniatur wykonano klasyczną techniką akwareli łączonej z gwaszem na płytkach kości słoniowej, kartonie lub pergaminie; trzy obiekty — to duże miniatury rysowane ołówkiem na papierze i podmalowane akwarelą, z których portrety autorstwa Jana Ksawerego Kaniewskiego uzupełniają zbiór kilkunastu prac tego artysty znajdujących się już w posiadaniu Muzeum. Charakteryzując prezentowany zespół należy podkreślić znaczne zróżnicowanie poziomu artystycznego. Do najcenniejszych należą dwie XVIII-wieczne miniatury: nieokreślonego autora francuskiego *Portret Delfina* (?) o nieznanej proveniencji i subtelnej technice wykonania oraz świetny w kolorystyce i precyzji modelunku wizerunek Ogińskiej Daniela Chodowieckiego. W tym miejscu wspomnieć trzeba, iż szczęśliwym trafem znalazły się w pszczyńskiej kolekcji miniatury obu Chodowieckich tak często z sobą mylonych — ojca i syna, daje to możliwość bezpośredniego porównania i uchwycenia istotnych różnic.

W omawianym zespole pozycję szczególną zajmuje grupa trzech miniatur pochodząca z pałacu w Małej Wsi pod Grójcem, a zakupiona od spadkobierców. Portrety: Bazylego Walickiego — fundatora pałacu, jego syna Józefa i spowinowaconej z nim Rozalii Rzewuskiej przechodziły drogą dziedziczenia w ręce kolejnych właścicieli Małej Wsi — Zamoyskich z Wysocka i Lubomirskich linii dubrownieńskiej, z których ostatni Zdzisław (regent 1918) przekazał je swej córce Morawskiej.

Miniatury te należały niegdyś do „galerii” rodzinnych portretów w miniaturze, które przedstawiają krewnych, przyjaciół, osoby z bliższej i dalszej rodziny. Funkcjonując w powiązaniu z reprezentacyjnymi galeriami antenatów (miniatury były wzorami dla dużych portretów lub odwrotnie) zdobyły prywatne apartamenty magnackich siedzib.



62. Nieznany mężczyzna

Nieznany miniaturzysta (-ka) niemiecki czynny w 1 ćw. XVIII w.
Ryc. 62 **Portret nieznanego mężczyzny**

Popiersie lekko w prawo. Frak brązowy, kamizelka z złotego brokatu, na ramieniu widoczny skrawek malinowego płaszcza; biała chusta, na głowie duża pudrowana peruka; oczy ciemnoszare, usta różowokarminowe. Tło szarawe z zielonkawym odcieniem.

Akw., gwasz, kość sł., owal 50 × 38. Na odwrocie drukowana, niebieska nalepka własnościowa z nr 16.

Oprawa: sztancowana wąska obwódka z mosiężnej blachy
Nr inw.: MP/S/4616

Pochodzenie: Zakupiono w 1979 w P.P. DESA Warszawa

Nieznany miniaturzysta /-ka/ francuski w połowie XVIII wieku

Ryc. 63 **PORTRET LUDWIKA DELFINA FRANCJI (?)**

Portretowany ujęty do pasa, trzy czwarte w prawo, lewa ręka wsunięta pod poję fraka, pod pachą kapelusz wojskowy. Ubrany w fioletowy, aksamitny frak haftowany złotem, na piersi błękitna wstęga orderu św. Ducha oraz order Złotego Runa; oczy brązowe, usta czerwone, peruka pudrowana z czarną wstążką. W tle zielono-szaro-oliwkowe krzewy okalające pień starego drzewa, po prawej zasnucone chmurami niebo mieniące się turkusowo-perłowymi tonami.

Gwasz na pergaminie, malowidło otoczone złotą obwódką o falistym konturze, 70 × 91. Wewnątrz oprawy tekturka z napisem: *Złocił i oprował Antoni Wasilewski uczeń 1880 rok /Krukowski, na ramce napis: Renowację przeprowadzał /A. Morgas Łódź ul. Kilińskiego 107/ Zakład Pozłotniczy*

Oprawa: drewno, gips złożony

Nr inw.: MP/S/4796

Pochodzenie: Zakupiono w 1987 od J. Marchwickiej z Łodzi
Ludwik Delfin Francji (1729—1767), syn Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej, ożeniony w 1747 z Józefiną córką Augusta III.



63. Ludwik Delfin Francji (?)

DANIEL CHODOWIECKI (?) (1726—1801)

Malarz, grafik, rysownik i miniaturzysta urodzony w Gdańsku, od 1743 przebywał w Berlinie, gdzie w 1797 został dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych.

Ryc. 64 **PORTRET ALEKSANDRY OGIŃSKIEJ**

Popiersie lekko w prawo, głowa trzy czwarte w lewo. Suknia turkusowa obramowana brunatnym futrem, na szyi biała wstążka, w uchu brylantowy kolczyk, na głowie wysoka, pudrowana peruka ozdobiona bukietem barwnych kwiatków; oczy brązowe, policzki pokryte różem, rysy twarzy modelowane wyrażenie tonami niebieskimi. Tło punktowane, piaskowo-szare.



64. Aleksandra Ogińska

Akw., gwasz na kości sł., owal 40 × 34. Na odwrocie ołówkiem (napis późniejszy):

Józefa /Ogińska 1779

Oprawa: mosiężna obwódka

Nr inw.: MP/S/3916

Pochodzenie: Zakupiono w 1969 od Leona Dietz d'Arma, który miniaturę przypisał D. Chodowieckiemu

Aleksandra (Józefa) Ogińska (1730—1798), córka kanclerza lit. Fryderyka Michała Czartoryskiego i Eleonory Waldstein, 1 v. Michałowa Sapieżyna, 2 v. 1761 żona Michała Kazimierza Ogińskiego hetmana w. lit., cioteczna siostra Stanisława Poniatowskiego, właścicielka Siedlec.

Vincenza Santarelli

Miniaturzystka włoska czynna u schyłku XVIII wieku w Rzymie. Daty życia oraz przebieg działalności artystycznej — nieznane.

Ryc. 65 **PORTRET JÓZEFA WALICKIEGO**



65. Józef Walicki

Popiersie prawie do pasa, trzy czwarte w prawo. Frak granatowy, kamizelka biała, takież halsztuk i plisowamy żabot, w klapie fraka baretka orderu św. Stanisława (nadany 1789); oczy brązowe, karnacja cielisto-różowa, włosy pudrowane. Tło słabo zróżnicowane, ugrowo-popiele, punktowne.

Akw., gwasz. kość sł., owal 52 × 45. Sygn. po lewej w tle:

Vinc. za /Santarelli/ F. Roma 1793

Oprawa: wąska obwódka z pozłacanego brązu, na odwrotnej stronie pukiel jasnych włosów

Nr inw.: MP/S/4786

Pochodzenie: Zakupiono w 1986 od Jana Sokolnickiego z Wrocławia, pochodzi z pałacu w Małej Wsi

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie podobny portret olejny, wykonany przez nieznanego artystę w latach 1802—1805, być może wzorowany na omawianej miniaturze, pochodzący również z pałacu w Małej Wsi (por.: J. Waniewska, *Portrety rodziny Walickich*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XX, Warszawa 1976, s. 185, il. 30). Józef Walicki (1756—1808), syn Bazylego, starosta mszczonowski, właściciel Małej Wsi, w latach 1793—1795 przebywał za granicą, żonaty z Klementyną Skarbkówną-Koziełtuską, siostrą słynnego szwależera.

Wilhelm Chodowiecki, (1765—1805)

Grafik i miniaturzysta, syn Daniela, urodzony i zmarły w Berlinie, wiele prac przypisywanych ojcu jest jego dziełem.

Ryc. 66 PORTRET RADCY WOJSKOWEGO BIMPLERA

Półpostać trzy czwarte w prawo. Frak ciemnoszary z aksamitnym czarnym kołnierzem, biały halsztuk, różowa kamizelka, na głowie pudrowana peruka z widocznymi pod nią kosmykami jasnych włosów, karnacja intensywnie różowa z niebieskawo-ugrowymi cieniami. Tło popielate, słabo zróżnicowane.



66. Radca Wojskowy Bimpler

Akw., gwasz na kości sł., owal 68×52. Sygn. ołówkiem na odwrocie:
*W. Chodowiecki fecit /1796, na oprawie napis: ARRR /Kriegsrat/ Bimpler/
fecit Chodowiecki/ 1796*

Oprawa: płaski mosiężny otok dekorowany wiciowym ornamentem

Nr inw.: MP/S/4771

Pochodzenie: Zakupiono w 1986 od Anny Grabowskiej z Warszawy

Nieznany miniaturzysta -(ka) polski czynny w końcu XVIII wieku

Ryc. 67 **PORTRET NIEZNANEJ KOBIETY**

Popiersie lekko w prawo, głowa na wprost. Tors obnażony, z ramion zsunięta biała sukienka i błękitny szal; oczy brązowe, włosy rudawe przewiązane niebieską wstążką; jasna karnacja, modelunek twarzy i ciała tonami żółto-różowo-niebieskawymi.

Tło ciemnoszare.



67. Nieznana kobieta

Akw., gwasz, kość sł., krąg $\varnothing$ 76.

Oprawa: wąska obwódka z połączanego brązu, dawniej miniatura była wprawiona w wieczko tabakierki

Nr inw.: MP/S/4620

Pochodzenie: Zakupiono w 1979 od Tadeusza Wronowskiego z Bielska-Białej

Nieznany miniaturzysta francuski czynny w końcu XVIII wieku

Ryc. 68 **PORTRET CHARLES'A SIMON**

Półpostać trzy czwarte w prawo, głowa na wprost. Frak ciemnopopielaty, guziki srebrne, koszula biała z takimż żabotem i kamizelką. Karnacja różowa w odcieniu morelowym, usta i koniuszek nosa o ton ciemniejsze, oczy orzechowe, peruka biała. Tło szare.



68. Charles Simon

Gwasz na kości sł., owal 56×46 . Na odwrocie oprawy naklejona kartka z napisem z epoki (początkowe litery zatarte): ...les-Simon /...eur general/ ...Bourbonnin/ ...1795/...Millet/...ustin

Oprawa: prostokątna ramka z ciemnego drewna z owalną obwódką z połączanego brązu

Pochodzenie: Zakupione w 1988 od Katarzyny Dębickiej z Katowic

Nieznany miniaturzysta rosyjski czynny w końcu XVIII wieku

Ryc. 69 PORTRET VAN SASENA

Popiersie trzy czwarte w lewo, głowa lekko w prawo. Frak jasno-granatowy, koszula biała, takiż koronkowy żabot i batystowa chusta; oczy niebieskie, karnacja cielisto-różowa, cienie niebieskie i szare, włosy pudrowane. Tło popielate, punktowane.



69. von Sasen

Akw., gwasz, kość sł., owal 77 × 62.

Oprawa: wąska obwódka dwustronna z połączanego brązu obramowana drobnymi perełkami, na odwrocie plecionka z jasnych włosów ułożonych w cztery trójkąty

Nr inw.: MP/S/4810

Pochodzenie: Zakupiono w 1988 od Karoliny Dietz d'Arma, do 1944 własność zamieszkałej w Krakowie prawniczki portretowanego dr H. Pajon de Moncets z Petersburga

Wiadomość dotycząca pochodzenia miniatury zaczerpnięta z rękopiśmiennego katalogu miniatur Leona Dietz d'Arma.

Nieznany miniaturzysta (-ka) polski (?) czynny w końcu XVIII wieku

Ryc. 70 PORTRET NIEZNANEGO MĘŻCZYZNY

Popiersie prawie na wprost. Frak zielono-szary, kamizelka w pasy niebieskie i beżowe, biały halsztuk; włosy czarne, usta czerwone, oczy szare. Tło popielate.



70. Nieznany mężczyzna

Akw., gwasz, kość sł., krąg 49.

Sygnatura po prawej, wzdłuż
brzegu: ...eutter fec: 1799

Oprawa: rameczka z czarno
lakierowanego drewna

Nr inw.: MP/S/4741

Pochodzenie: Zakupiono w 1984
w P. P. DESA Warszawa

Józef Kosiński (1753—1821)

Miniaturzysta i portrecista urodzony w Krakowie (?), uczeń Bacciarellego. Początkowo działał na zlecenie Stanisława Augusta, później prowadził w Warszawie pracownię artystyczną, w której zatrudniał licznych uczniów i współpracowników.

Ryc. 71 **PORTRET BAZYLEGO WALICKIEGO**

Popiersie trzy czwarte w lewo, głowa lekko w prawo. Frak fioletowo-wiśniowy, halsztuk biały, takież koronkowy żabot i kołnierzyk koszuli, na piersi haftowana gwiazda i błękitna wstęga orderu Orła Białego (nadany 1775), na szyi order św. Stanisława (nadany 1767). Oczy brązowe, karnacja blada z zielonkawymi cieniami, pudrowana peruka. Tło szare, lekko rozjaśnione z prawej, punktowane.



71. Bazyli Walicki

Akw., gwasz, kość sł., owal 59 × 45. Sygnatura ołówkiem wzdłuż brzegu:
Kosiński 1801

Oprawa: obwódka z połączanego brązu

Nr inw.: MP/S/4797

Pochodzenie: Zakupiono w 1987 od Piotra Konczewskiego z Warszawy;
pochodzi z pałacu w Małej Wsi

Muzeum Narodowe w Warszawie przechowuje portret olejny Jana B. Plerscha (?), wiszący niegdyś na ścianie głównej sali pompejańskiej pałacu w Małej Wsi, będący wzorem dla miniatury Kosińskiego (por.: T. Waniewska, *Portrety rodziny Walickich*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XX, Warszawa 1976, il. 20). Bazyli Walicki (1727—1802), wojewoda rawski, aktywny uczestnik życia politycznego za Stanisława Augusta, właściciel Małej Wsi.

Nieznany miniaturzysta (-ka) polski czynny na początku XIX wieku
Ryc. 72. PORTRET KOBIETY W WELONIE



72. Kobieta w welonie

Nieznana kobieta widoczna do bioder siedzi w fotelu; suknia biała przepasana niebieskim paskiem, na głowie welon; oczy szare, włosy ciemno-blond; fotel brązowo-żółty, tło szarozielone.

Akw., gwasz, kość sł., krąg
 Ø 57.

Oprawa: okrągła rameczka
 z połączanego brązu

Nr inw.: MP/S/4711

Pochodzenie: Zakupiono
 w 1983 w P. P. DESA
 Warszawa

Nieznany miniaturzysta (-ka) rosyjski czynny na początku XIX wieku
Ryc. 73. PORTRET OFICERA MARYNARKI



73. Oficer marynarki rosyjskiej

Popiersie prawie do pasa, lekko w prawo. Mundur czarny oficera floty rosyjskiej, złote guziki, także epolety i haft na kołnierzyku, czarna chusta, biały kołnierzyk koszuli; oczy szare, włosy czarne, karnacja cielistą. Na tle niebieskiego morza z sylwetką żaglowca, niebo zielonkawe.

Akw., gwasz na kości sł., owal 60 × 45.

Oprawa: wąska złożona obwódka

Nr inw.: MP/S/4742

Pochodzenie: Zakupiono w 1984 w P. P.
 DESA Warszawa

Nieznany miniaturzysta (-ka) austriacki czynny na początku XIX wieku
Ryc. 74. PORTRET OFICERA



74. Oficer armii austriackiej

Ujęty do pasa, trzy czwarte w lewo, głowa lekko w prawo. Mundur armii austriackiej biały z szarym kołnierzem, na szyi czarna chusta, pas czarno-złoty, na piersi krzyż Marii Teresy wiszący na czerwono-białej wstążce. Oczy brązowe, włosy czarne, na ustach ślad karminu. Tło szarawe.

Rysunek ołówkiem na kredowanym kartonie, szczególnie podkreślone akwarelą, krąg $\varnothing$ 66
 Oprawa: wąska obwódka z połączanego brązu
 Nr inw.: MP/S/4820
 Pochodzenie: Zakupiono w 1988 od Karoliny Dietz d'Arma

Józef Sonntag (1784—1834)



75. Maria Lubomirska

Portrecista, miniaturzysta i litograf urodzony w Dreźnie; po studiach w tamtejszej Akademii pracował w Wiedniu, Warszawie, a od 1825 w Krakowie, gdzie pozostał do końca życia.

**Ryc. 75 PORTRET
 MARII LUBOMIRSKIEJ**

Półpostać zwrócona bokiem w lewo, głową ujęta w trzech czwartych. Ubrana w białą suknię i takiż szal narzucony na głowę i otulający całą sylwetkę; oczy szare, włosy czarne. Tło niebieskawe i popielate.

Akw., gwasz na kości sł., owal 75 × 59.
 Sygnatura ołówkiem wzdłuż brzegu:

J. Sonntag 1817. Na odwrocie napis: Marya/ostatnia z Granowskich/Kazimierzowa/z Granowskich/Lubomirska/ + 1847, w oprawie karteczka z takim samym tekstem uzupełnionym dopiskiem: brat jej zginął pod Pragą/była przyjaciółką Krasińskiego/w Rzymie
Oprawa: obwódka z połączanego brązu wprawiona w czarno lakierowaną rameczkę

Nr inw. MP/S/4785

Pochodzenie: Zakupiono w 1986 w P.P. DESA Warszawa

Maria (Marianna) Lubomirska, córka Michała Granowskiego sekretarza w. kor. i Marii Radziwiłł, 1 v. Adamowa Chreptowiczowa, 2 v. Aleksandrowa Zamoyska, 3 v. Kazimierzowa Lubomirska

Nieznany miniaturzysta (ka-) polski czynny w 1 ćw. XIX wieku

Ryc. 76. PORTRET JÓZEFA PONIATOWSKIEGO

Ujęty w popiersiu, głowa trzy czwarte w prawo. Mundur granatowy, czerwony płaszcz z brązowym futrem spięty srebrnymi sznurami, na piersi order, czarny halsztuk, biały kołnierzyk koszuli; twarz modelowana tonami niebiesko-oranżowymi, ciemne włosy. Tło niebieskawe, dołem w delikatnych odcieniach szarości.



76. Józef Poniatowski

Akw., gwasz na kości sł., ośmiobok 50 × 40.

Oprawa: lekko wypukła rameczka z złotego metalu z łańcuszkiem do zawieszenia, na odwrocie drukowana nalepka niezidentyfikowanej kolekcji z napisem: N^o2

Nr inw.: MP/S/4795

Pochodzenie: Zakupiono w 1987 od Haliny Kunickiej z Bielska-Białej

Miniatura wzorowana na portrecie Bacciarellego z 1813 roku (kopia portetu w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie).

Wendrini

Nieznany miniaturzysta (ka-) włoski (?) czynny w 1 ćw. XIX wieku.

Ryc. 77. PORTRET NIEZNANEJ KOBIETY



77. Nieznana kobieta

Przedstawiona do pasa, trzy czwarte w prawo. Ubrana w białą suknię, pasek brązowy, także naszyjnik, w uchu złoty kolczyk z czerwonym kamieniem; oczy zielonkawe, włosy czarne.

Tło oliwkowo-szare.

Akw., gwasz na kości sł., owal 60 × 50. Sygnatura na odwrocie piórem: *Wendrini*

Oprawa: rameczka z połączanego brązu

Nr inw. MP/S/3764

Pochodzenie: Zakupiono w 1969 od Leona Dietz d'Arma

Nieznany miniaturzysta (ka-) polski czynny około 1830 roku

Ryc. 78. PORTRET ROZALII RZEWUSKIEJ



78. Rozalia Rzewuska

Popiersie lekko w lewo. Suknia czarna haftowana złotem, biały koronkowy kołnierz; oczy niebieskie, włosy ciemne. Na tle błękitnego nieba z szaro-żółtawymi obłokami.

Akw. gwasz, kość sł., owal 72 × 60. Na odwrocie napis: *Rozalia /z Lubomirskich/ hr. Rzewuska*

Oprawa: rameczka z połączanego brązu

Nr inw.: MP/S/4798

Pochodzenie: Zakupiono w 1987 od Piotra Konczewskiego z Warszawy, pochodzi z pałacu w Małej Wsi

Rozalia Rzewuska (1794-1865), córka Aleksandra Lubomirskiego i Rozalii z Chodkiewiczów, żona Wacława Rzewuskiego słynnego „Emira”, matka Stanisława (zm. 1831) ożenionego z Józefą Walicką 2 v. Zdzisławą Zamoyską. Miniatura jest zapewne wzorowana na portrecie graficznym wykonanym przez wiedeńskich artystów Adolpha Fredricha i Karla Mahnke.

Nieznany miniaturzysta (ka-) rosyjski czynny około 1830 roku

Ryc. 79. **PORTRET ROSYJSKIEGO OFICERA PIECHOTY**

Popiersie lekko w prawo. Mundur ciemnozielony, czerwony kołnierz guziki i epolety złote; oczy czarne, także włosy, karnacja punktowana tonami cielisto - różowymi, cienie niebieskawymi. Tło jasnobłękitne. Starszy oficer 19 dywizji piechoty.



79. Oficer piechoty rosyjskiej

Akw. gwasz. kość sł., ośmiobok
54 × 42.

Oprawa: ośmioboczna rameczka
z połączanego brązu

Nr inw.: MP/S/4821

Pochodzenie: Zakupiono w 1988 od
Karoliny Dietz d'Arma

Miniaturzysta (-ka) niemiecki czynny około 1830 roku, być może identyczny z Louisem Schulzem urodzonym w 1800 roku w Edenkoben (zm. 1884), działającym przez większą część życia w Moguncji.

Ryc. 80 **PORTRET NIEZNANEGO MĘŻCZYZNY**



80. Nieznany mężczyzna

Popiersie na wprost. Surdut czarny, biała koszula i krawat, kamizelka słomkowożółta; oczy piwne, usta jasnoczerwone, ciemne włosy. Tło wokół sylwetki zacieniowane zróżnicowanymi tonami niebiesko - oliwkowymi.

Akw., gwasz na papierze, prostokąt 145×115. Sygnatura u dołu: C.L. Schulz pinx:

Oprawa: drewno złożone

Nr inw.: MP/S/4747

Pochodzenie: Zakupiono w 1985 w P.P. DESA Warszawa

Jerzy Klimke (?) 1771 — 1851)

Miniaturzysta amator, porucznik w sztabie Tadeusza Kościuszki, następnie w wojsku Księstwa Warszawskiego, później był nauczycielem gimnazjalnym;

działał w Krakowie, Radomiu, Piotrkowie Trybunalskim, gdzie zmarł.

Ryc. 81 **PORTRET TADEUSZA KOŚCIUSZKI**



81. Tadeusz Kościuszko

Popiersie na wprost, głowa lekko w prawo. Biała sukmana z czerwoną lamówką, czarny kołnierz, także chusta i pas do ładownicy, na piersi order; oczy brązowe, włosy czarne, usta czerwone, kanacja punktowana, brązem, tonami zielonymi i oranżowymi. Tło szaro - niebieskawe.

Akw. gwasz, kość sł., owal 66×56.

Odwrocie zaklejone srebrną folią.

Oprawa: obwódka z mosiężnej blachy

Nr inw.: MP/S/4819

Pochodzenie: Zakupiono w 1988 od Karoliny Dietz d'Arma

Miniatura wykonana około roku 1830 wg sztychu Władysława Oleszczyńskiego z obrazu Józefa Grassiego.

Ksawery Jan Kaniewski (1805 — 1867)

Malarz, litograf i pedagog, uczeń Liceum Krzemienieckiego i Akademii w Petersburgu, od 1833 przebywał na stypendium w Rzymie, w 1842 powrócił do Rosji, w 1846 osiadł w Warszawie, gdzie prowadził zajęcia z rysunku i malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych, w latach 1858 — 1864 był dyrektorem tejże uczelni.

Ryc. 82. **PORTRET DUCHOWNEGO**

Popiersie na wprost, głowa lekko w prawo. Karnacja śniada, oczy brązowe, siwe włosy, strój duchownego — popielaty.



82. Duchowny

Akw. papier, prostokąt 183 × 142. Sygnatura po prawej w tle: *J X Kaniews./ Roma 1833*

Oprawa: drewniana rameczka

Nr inw.: MP/S/4759

Pochodzenie: Zakupiono w 1985 od M. Kowalczyk z Poronina

Ryc. 83 PORTRET NIEZNANEJ KOBIETY

Widoczna do bioder, z głową wspartą na prawej ręce opartej łokciem na poręczy fotela. Włosy brunatne w lokach opadających na ramiona, ciemne oczy, usta podkreślone cynobrem, karnacja różowa z szarymi cieniami. Na tle włoskiego pejzażu z antyczną architekturą.



83. Nieznana kobieta

Rysunek ołówkiem na papierze, głowa podmalowana akwarełą, prostokąt 183 × 142.

Oprawa: drewniana rameczka

Pochodzenie: Zakupiono w 1985 od M. Kowalczyk z Poronina

Albert Theer (1815 — 1902)

Austriacki miniaturzysta, portrecista i litograf urodzony w Jaworniku na Morawach; studiował w Akademii wiedeńskiej; w jego wysoko cenionych miniaturowych portretach widoczne są wpływy Daffingera, którego często kopiował.

Ryc. 84 PORTRET NIEZNANEGO MĘŻCZYZNY

Popiersie trzy czwarte w prawo. Surdut brązowy, kamizelka i krawat — czarne, biała koszula; karnacja jasna, na policzkach, nosie i podbródku różowe tony, oczy orzechowe, włosy ciemnoblonde.

Tło punktowane, piaskowo - oliwkowe.



84. Nieznany mężczyzna

Akw., gwasz na kości sł., owal 85×70 . Sygnatura drapana igłą wzdłuż brzegu: *Albert Theer/Wien*, na podklejce napis ołówkiem: *Um den 19 July/1835*.

Oprawa: obwódka z połączanego brązu

Nr inw.: MP/S/4814

Pochodzenie: Zakupiono w 1988 od Karoliny Dietz d'Arma, do 1943 roku w posiadaniu malarza Kazimierza Pochwalskiego w Krakowie

Monogramista IO czynny w połowie XIX wieku

Ryc. 85 KSIĄŻE REGENT

Popiersie, głowa trzy czwarte w lewo. Mundur czerwony, kołnierz czarny zdobiony złotym haftem, liczne odznaczenia, na szyi order Złotego Runa; włosy czarne, twarz intensywnie różowa. Na tle niebieskiego nieba z szaro-żółtymi chmurami.

Akw., gwasz na kości sł., owal 63×48 . Sygnatura czarną farbą po prawej: *F. IO*. Na odwrocie ołówkiem: *George IV/ Roi d'Angleterre (1762—1830)*.

Oprawa: wąski mosiężny otok

Pochodzenie: Zakupiono w 1985 od J. Purzyckiego z Poznania.

Jest to kopia miniatury Henry Bone (1755 — 1834) nadwornego artysty portretowanego; jeden z egzemplarzy w zbiorach króla Wirttembergii Wilhelma II (repr.w: E. Lemberger, *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten*,



85. Książę regent

Stuttgart 1911, s. 42); inny, w emalii sygnowany i datowany 1818, był wystawiony z nr. 140 na licytacji zbioru miniatur Davida-Weilla w Domu Aukcyjnym Sotheby w Londynie w marcu 1986 roku.

Książę regent, późniejszy król Wielkiej Brytanii, Irlandii i Hanoweru Jerzy IV (1762 — 1830), w latach 1811-1820 był regentem

Artysta nieznany, kopia z końca XIX wieku

Ryc. 86 **PORTRET HIERONIMA HOLZSCHUHERA**

Popiersie lekko w prawo. Oczy jasnoszare, karnacja brązowa, włosy i broda - siwe; ubrany w brunatną delię z futrzanym kołnierzem. Tło jasnoniebieskie.

Akw, gwasz, na kości sł., prostokąt 61 × 50.

Oprawa: rameczka drewniana imitująca heban z obwódką z mosiężnej blachy

Nr inw.: MP/S/4815

Pochodzenie: przez Zamek Królewski w Warszawie przekazano z Głównego Urzędu Cei w 1988 roku.

Miniatura wg obrazu Albrechta Dürera z r. 1526 (Berlin, galeria Dahlem) przedstawiającego przyjaciela Dürera Hieronima Holzschuhera (1469 — 1529) z Norymbergii.



86. Hieronim Holzschuher

Kazimiera Dąbrowska (1890 — 1972)

Utalentowana miniaturzystka i rysowniczką; studiowała w Warszawie, w 1935



87. Jan III Sobieski

przebywała w Szwajcarii, w 1936 wyjechała na stałe do Włoch, gdzie pracowała na zlecenie Watykanu.

Ryc. 87. JAN SOBIESKI

Postać stojąca, widoczna do bioder, w prawej ręce buława, w lewej spoczywającej na stoliku buńczuk turecki, obok szyszak z białym pióropuszem. W srebrno-złotej karacenie nałożonej na czerwoną szatę, na plecach narzucona futrzana delia; włosy ciemne, karnacja cielisto cieniowana tonami brunatno-karminowymi. Tło piaskowo - szare.

Akw., gwasz na kości sł., prostokąt 68 × 53. Sygnatura z prawej, u dołu: K. Dąbrowska /1919 (pierwsze litery tworzą monogram)

Oprawa: mosiądz

Nr inw. MP/S/4872

Pochodzenie: Zakupiono w 1989 od Karoliny Dietz d'Arma

Sobieski ukazany jest jako wódz naczelny i zwycięzca spod Wiednia.

Miniatura wzorowana na czarno - białej reprodukcji z „Pocztu Królów i Książąt Polskich” Jana Matejki.

Zygmunt Sowa - Sowiński

Architekt, miniaturzysta amator działający w Warszawie, podczas okupacji projektodawca polskich banknotów i znaczków, po wojnie osiadł we Francji, gdzie zmarł.

Ryc. 88. PORTRET WŁADYSŁAWY BRUDZIŃSKIEJ

Widoczna w całej postaci, siedzącej w fotelu. W długiej sukni koloru różowego i popielatym futrze, na palcu lewej ręki pierścionek z perłą; oczy szare, usta



88. Władysława Brudzińska

czerwone, włosy kasztanowe; fotel beżowy. Tło piaskowobrunatne, z prawej rdzawy refleks.

Akw., gwasz, kość sł., prostokąt 113 × 86. Sygnatura drapana igłą: ZS (wiązane) na odwrocie płytki ołówkiem:

Z. Sowa-Sowiński 1942.

Oprawa: masywna ramka z patynowanego brazu z złożoną obwódką wokół miniatury, z tyłu podpórka

Nr inw.: MP/S/4738

Pochodzenie: Zakupiono w 1984 od portretowanej

Jan Kruczek

NOWE WNETRZA W ZAMKU PSZCZYŃSKIM

W 1870 roku, w kilkanaście lat po objęciu dóbr pszczyńskich przez Jana Henryka XI Hochberga (zarządzał nimi w latach 1855 — 1907), rozpoczęła się zakrojona na wielką skalę przebudowa i rozbudowa znajdującego się w nienajlepszym stanie barokowego zamku w Pszczynie. Podjęte według projektów francuskiego architekta Hipolita Aleksandra Destailleura (1822 — 1893) i nadzorowane przez budowniczego niemieckiego Leyendeckera prace budowlane ukończono w 1876 roku, uzupełniając wyposażenie poszczególnych wnętrz nowymi sprzętami i dziełami sztuki ¹⁾. Zamek otrzymał wówczas XIX-wieczną, historyzującą szatę, poszerzono jego przestrzeń o nowo wybudowane, reprezentacyjne pomieszczenia, takie jak paradne schody trójbiegowe i biegnąca przez dwie kondygnacje sala jadalna (obecnie sala lustrzana), odrestaurowano i zmieniono stare wnętrza zdobiąc je boazeriami, tapetami, a przede wszystkim nowymi sztukateriami ²⁾. Nieco później, tj. po 1883 roku, sprowadzono i wmontowano w boazerię ścian Sali Muzycznej (zwanej też mniejszą salą, w odróżnieniu od sali większej czyli wspomnianej wyżej, reprezentacyjnej sali jadalnej) kilka malowideł pejzażowych pędzla holenderskiego artysty Dircka Dalensa III (1688 — 1753) i jeden obraz malarza

1) A. Oborny i I. Płazak, *Zespół pałacowo-ogrodowy w Pszczynie* Pszczyna, 1977, s. 58—68. Nowe spojrzenie na dziewiętnastowieczną przebudowę zamku pszczyńskiego, wiele nieznanych dotąd szczegółów i nazwisk rzemieślników, jak również korektę czasu trwania przebudowy rezydencji pszczyńskiej wprowadził ostatnio J. Polak, *Finansowe aspekty przebudowy rezydencji pszczyńskiej w latach 1870-1876*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, III, Pszczyna 1984, s. 96—114.

2) A. Oborny i I. Płazak, *Zespół ...*, jw. s. 60—64; J. Kruczek i J. Ziemiński, *Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*. Przewodnik, Pszczyna 1989, s. 7.

i konserwatora Luigi Bianconiego, czynnego w Berlinie na przełomie XIX i XX stulecia ³⁾.

Zachowana architektura i dekoracja wnętrz zamkowych (boazerie, stiuki, malowidła w niewielkiej części tapety), a także fotografie akwarel (?) W. Geislera z 1883 roku przedstawiające sypialnię i salon księżnej Marii (okładka), pierwszej żony Jana Henryka XI oraz salonu (Salon Wielki), dowodzą, że zamek pszczyński należał do wyróżniających się swą architekturą i bogatym wyposażeniem rezydencji magnackich na Śląsku. Jego wnętrza, szczególnie na reprezentacyjno-mieszkalnym pierwszym piętrze oraz na parterze w skrzydle zachodnim, uderzały ilością nagromadzonych w nich sprzętów, miękkich kanap i foteli, postumentów, na których stały przyciągające swą białą rzeźbą lub kolorami wazony porcelanowe z zielonymi palmami i kwiatami. Na drewnianych parkietach leżały wzorzyste dywany, na tle ścian z boazeriami, tapetami i stiukami wisiały obrazy i sztychy, przy oknach, w zależności od przeznaczenia wnętrza, ciężkie kotary lub lekkie dla odmiany zasłony o wschodniej dekoracji, natomiast pod zdobionymi bogato stiukami, białymi sufitami znajdowały się kryształowe i wykonane z lanego szkła wspaniałe żyrandole. Efekt barwności i bogactwa podnosiły złożone meble, ramy obrazów i zegary, zwielokrotniały go wielkie lustra umocowane bezpośrednio w boazeriach, umieszczane w bogatych ramach nad marmurowymi kominkami lub mniejsze, wyłaniające się spod delikatnych stiukowych ornamentów. Ta różnorodność i duże nagromadzenie przedmiotów (w tym również „pokrywających” meble bibelotów) w każdym niemal wnętrzu zamku pszczyńskiego zgodne były z powszechną w XIX wieku zasadą *horror vacui* (lęk przed pustą przestrzenią) oraz łączyły się z dążeniami właścicieli do podkreślenia przepychu rezydencji ⁴⁾.

Pewne inowacje wprowadziła do zbudowanej przez Jana Henryka XI Hochberga siedziby dopiero księżna Daisy, której zasługą była budowa nowoczesnych jak na owe czasy łazienek oraz (już po śmierci księcia w 1907 roku) nadanie niektórym wnętrzom angielskiego nalu poprzez sprowadzenie nowych mebli, tkanin na obicia, zasłon i tapet, podobnie jak to miało miejsce w przypadku zameczku myśliwskiego Promnice ⁵⁾.

Istotną cechą zamku pszczyńskiego w ostatniej ćwierci XIX i na początku XX wieku był jego zdecydowanie myśliwski charakter wynikający nie tylko z tradycji szeroko znanych polowań, ale również z osobistych zamiłowań Jana

3) D. Sawicka-Oleksy, Obrazy Dircka Dalensa III we wnętrzach zamku pszczyńskiego, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, II, Pszczyna 1983, s. 65–82.

4) Fotografie akwarel (?) W. Geislera znajdują się w posiadaniu muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/Psz/757a-c.

5) Wiadomość tą uzyskał autor od dra Jerzego Polaka. Na temat zmian w zameczku myśliwskim Promnice por.: J. Kruczek, Zamek myśliwski Promnice, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, V, Pszczyna 1988, s. 102.

Henryka XI Hochberga, pełniącego godność Wielkiego Łowczego ⁶⁾. Z powyższych powodów, na zamku pszczyńskim nie mogło brakować przestrzeni wypełnionych trofeami i bronią myśliwską oraz dziełami sztuki o tematyce związanej z polowaniami, chociaż nie spotyka się w tym czasie tzw. pokoi myśliwskich rozumianych jako wyłączna prezentacja wymienionych wyżej obiektów ⁷⁾. Jak świadczą zachowane inwentarze, plany oraz fotografie sprzed I wojny światowej wybitnie myśliwski charakter posiadały: korytarz w zachodnim skrzydle parteru, dwa pokoje wchodzące w skład apartamentów księcia na I piętrze w skrzydle zachodnim (pokój pracy księcia czyli obecna komnata Promniców i przedpokój reprezentacyjny, określany też pokojem księcia a później pokojem myśliwskim; obecnie pokój chiński), a przede wszystkim galerie — korytarze na pierwszym i drugim piętrze ⁸⁾.

Reprezentacyjno - mieszkalna funkcja rezydencji pszczyńskiej powodowała, że przeznaczenie poszczególnych pomieszczeń było ściśle określone. Najogólniej mówiąc ich dyspozycja była następująca: piwnice służyły celom gospodarczym i służbie (kuchnia, spiżarnia, magazyny opałowe, zapasy naczyń, ogrzewanie zamku, pomieszczenia służbowe), na parterze do najważniejszych należały znajdujące się w skrzydle zachodnim apartamenty cesarskie, sąsiadujący z nimi salon i pokój gościnny⁹⁾, pozostałą część tej kondygnacji tj. skrzydła środkowe i wschodnie zajmowali urzędnicy, ochrona zamku i część służby (miedzy innymi marszałek dworu, strzelec przyboczny, sekretarz książęcy), na pierwszym piętrze obok reprezentacyjnych pomieszczeń (westibul, paradne schody, sala jadalną, sala muzyczna) mieściły się apartamenty prywatne właścicieli (skrzydło głównie zachodnie i część środkowego), wewnątrz służące celom gospodarczym oraz pokoje ks. Reuss (skrzydło wschodnie), natomiast w skrzydłach zachodnim i środkowym (aż po pokój bilardowy w narożniku północno-wschodnim) drugiego piętra urządzone były pokoje gościnne, a w dalszej części tej kondygnacji, tj. w skrzydle wschodnim pokoje książęcych potomków, izba szkolna i mieszkanie guwernantki. Na trzecim piętrze (poddaszu) obok komór - magazynów z meblami i innymi sprzętami oraz pomieszczeniem zegarowym były jeszcze pokoje służby¹⁰⁾.

Pomimo okresowych zmian wynikłych z zajęcia części zamku pszczyńskiego na cele wojskowe, co miało miejsce zarówno w czasie pierwszej jak

6) J. Polak, *Finansowe aspekty ...*, jw. s. 101.

7) Tzw. pokoje myśliwskie są na zamku pszczyńskim zjawiskiem wtórnym. W dawnym rozumieniu szło raczej o pokój strzelca przybocznego i związane z nim zwykle magazyny amunicji i przyborów strzeleckich.

8) J. Kruczek, *Trofea myśliwskie na zamku pszczyńskim*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, V, Pszczyna 1988, s. 59—79.

9) J. Ziemiński, *Dyspozycja wnętrz zamku pszczyńskiego na początku XX wieku*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, II s. 94-109.

10) Jw., s. 108. Owe pomieszczenie zegarowe z werkiem wielkiego zegara noszącego datę 1874 na obudowie, widoczną od strony miasta istnieje po dzień dzisiejszy.

i drugiej Wojny Światowej, w jego wyglądzie, podobnie jak i architekturze wewnątrz nie zaszły większe przeobrażenia w przeciwieństwie do dość poważnych ubytków i zniszczeń wyposażenia, przede wszystkim mebli, porcelany zbiorów bibliotecznych oraz sreber¹¹⁾. Pozostałe meble, obrazy, rzeźby, broń, trofea myśliwskie i wyroby rzemiosła artystycznego zostały dzięki interwencji władz miejskich Pszczyny zabezpieczone przez komendę rozlokowanego tutaj radzieckiego szpitala¹²⁾.

Po przyjęciu ocalałego wraz z częścią wyposażenia zamku przez władze państwowe i krótkim pobycie na jego terenie różnych instytucji, przystąpiono do organizowania w nim placówki muzealnej, którą otwarto w dniu 9 maja 1946 roku, udostępniając zwiedzającym najpierw sale pierwszego piętra, a w kilka lat później (w 1949 i 1951 roku) pomieszczenia parteru i drugiego piętra¹³⁾.

W tym pierwszym okresie istnienia muzeum zamek stracił swój rezyden-cjonalno - mieszkalny charakter, a poprzez dostosowanie starych, oryginalnych wewnątrz do wymogów ekspozycji muzealnej, dotychczasowa ich dyspozycja uległa zanikowi. Było to rezultatem usunięcia z nich wielu autentycznych sprzętów z epoki, mebli, obrazów (szczególnie portretów dawnych właścicieli, za wyjątkiem portretów księżnej Daisy), pamiątek rodzinnych czy wreszcie wszelkich przedmiotów użytkowych¹⁴⁾. Tak więc już wówczas utracona została szansa stworzenia w oparciu o istniejące wyposażenie niezwykle rzadkiego muzeum, muzeum — rezydencji¹⁵⁾. Na bazie XIX-wiecznej architektury budynku i jego pomieszczeń, zbudowana została nowa rzeczywistość. Z oryginalnych przestrzeni zachowano jedynie XIX-wieczny charakter korytarza w zachodnim skrzydle parteru oraz galerię na drugim piętrze (choćby częściowo zmienioną) ze zdobiącymi je trofeami myśliwskimi i dziełami sztuki

11) J. Polak, Ostatnie lata rezydencji pszczyńskiej (1939—1945), w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, IV, Pszczyna 1987, s. 208—226. W 1914 roku na zamku zainstalował się sztab kwatery Głównej Armii Niemieckiej, podczas II wojny światowej była tu między innymi Szkoła Saperów (pionierów) Wehrmachtu, przebywały też różne niemieckie oddziały wojskowe.

12) J. Polak, Ostatnie ..., jw. s. 225.

13) J. Polak, Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie w 40-lecie PRL, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, III, Pszczyna 1984, s. 151.

14) L. Leszczyński, Pszczyna, Konspekt przewodnika (maszynopis, kopia maszynopisu w posiadaniu autora). Wynika to z treści opisów poszczególnych pomieszczeń. Konspekt powstał po 1951 roku.

15) W muzeum takim, po niewielkich zmianach mających na celu ułatwienie komunikacji zwiedzającym, można by pokazywać zgodnie z dyspozycją pomieszczeń np. apartamenty cesarskie, apartamenty prywatne właścicieli (apartamenty księcia i księżnej), pomieszczenia reprezentacyjne związane z ceremoniałem dworskim i przyjmowaniem na zamku gości, wreszcie apartamenty gościnne (przynajmniej jeden z nich) oraz pokoje urzędników i służby (np. strzelca przybocznego), nie wspominając już o kuchni wraz z jej wyposażeniem.

o tematyce wiążącej się z polowaniami¹⁶⁾. Pozostałe wnętrza spełniały odąd rolę sal wystawowych. I tak na parterze, w sieni przejazdowej utworzono zbrojownię prezentującą militaria i obrazy o treściach batalistycznych, w kaplicy Zamkowej (obecna garderoba) stały renesansowe meble i zawieszono były tarcze dekoracyjne, misy chrzcielne oraz portrety „rodziny de Poitiers, którą w XVI wieku łączyły związki rodzinne z właścicielami dawnego zamku”, w skrzydle zachodnim centralne miejsce zajmowała Sala Rycerska (Zbrojownia II) z portretami książąt i wielmożów śląskich, w której „niejednokrotnie gościli Jagiellonowie i inni królowie polscy”, sąsiadowały z nią Komnaty renesansowe i wczesnobarokowe oraz Sypialnia w stylu północnego renesansu. Na pierwszym piętrze, stanowiącym „obraz przepychu dawnych pałaców wielkopańskich”, zwiedzanie rozpoczynało się od Galerii Lustrzanej (z rzeźbami Jana Jandy na konsolach), Sali Zwierciadlanej (z meblami w stylu Boulle’a i posągami króla Ludwika XIV), skąd kierowano się do Biblioteki (ze zbiorem sreber, sekretarzykiem hebskim i obrazem „Madonna” H. Dürera z 1524 roku), a następnie przez Pokój Portretowy (salon Szary) z wystawionymi w nim meblami intarsjowanymi i inkrustowanymi do następnych pomieszczeń w skrzydle zachodnim: Salki Włoskiej (Pokój Chiński) z wielkimi portretami Medyceuszów¹⁷⁾, barokowymi meblami i włoskimi fajansami, Komnaty Promniców (Komnata z tajnym przejściem) z „portretami tej rodziny, szkłem z portretami władców polskich i piastowskimi herbami” oraz zbiorem fajansowych wyrobów z Delft, Wielkiej Garderoby (Pokój z meblami intarsjowanymi — garderoba sypialnia) z portretami, między innymi Marii Leszczyńskiej, Małej Garderoby (Przedpokój) z liberiami dworskimi, Gabinetu Chińskiego (Salon Klasycystyczny) z meblami zdobionymi laką, makatami japońskimi, wazami chińskimi, a także ... portretami żon Augusta II, Krystyny Eberhardyny i Augusta III, Sypialni Rokokowej z łóżem, makatą Marii Ludwiki Gonzagi, porcelaną saską i sztychami francuskimi ze scenami mitologicznymi oraz Pokoju Okrągłego (Buduar) i Łazienki. Po powrocie (tą samą trasą) do biblioteki kontynuowano zwiedzanie skrzydła środkowego i wschodniego, a mianowicie: Wielkiego Salonu (złożona gabłota z dokumentami i listami królów polskich, „świadczących o żywych związkach historycznych ziemi pszczyńskiej z Polską ...”), Salonu Damskiego (Salon niebieski) z portretami „dawnych mieszkank pałacu”, porcelaną saską i listami Króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do Fryderyka Erdmanna Anhaltu, wyłożonymi w gablocie, Salonu Saskiego (Salon żółty) biorącego swą nazwę od wielkich portretów Augusta II i Augusta III Sasa oraz Komnaty Masońskiej

16) Por.: wspomniany wyżej Przewodnik L. Leszczyńskiego i fotografię II piętra wykonaną około 1951 roku (w zbiorach fotograficznych muzeum). Galeria myśliwska na II piętrze istniała jeszcze co najwyżej rok lub dwa, po czym zamieniono ją na galerię malarstwa.

17) Idzie o znajdujące się obecnie w skrzydle zachodnim korytarza na II piętrze portrety pary książęcej Etrurii, Cosmy II Medici i Marii, nr inw. MP/S/1627 i 1628.

(późniejszy pokój holenderski) ze zbiorem holenderskich obrazów, przeważnie „o tematyce z życia ludu”. Na ścianach, nad drewnianymi schodami wiodącymi na drugie piętro zamku wisiały po lewej stronie dwa wielkie portrety księżnej pszczyńskiej Daisy (A. Reginalda i E. Robertsa), po stronie przeciwnej dwa portrety Moszyńskich. Pokoje skrzydła zachodniego urządzone były meblami angielskimi, empirowymi i biedermeierowskimi, popiersiami z brązu, portretami, obrazami batalistycznymi, szkłem i porcelaną. W jednej z sal bliżej schodów stał secesyjny stół (sygnowany: *L. Majorelle Nancy*), wisiało kilka portretów pędzla F. Kaulbacha oraz znajdowały się miniatury J. Burdy. W trzech kolejnych salkach utworzono tzw. pokoje myśliwskie z trofeami, bronią palną, meblami wykonanymi z rogów oraz porcelaną i obrazami o tematyce myśliwskiej¹⁸⁾, a w następnych pokazano „Zbiór etnograficzny i historyczny ziemi pszczyńskiej” podkreślający „polskość tej ziemi, jej związki kulturalne i historyczne z Polską” ilustrowany dokumentami historycznymi i zabytkami sztuki ludowej. Na zakończenie zwiedzania przechodzono do Sali ze Sztynchami (prace Piranesiego i innych artystów włoskich) i Komnaty w stylu z XVII i XVIII wieku z portretami Teresy Kunegundy Sobieskiej i jej męża Maksymiliana Bawarskiego. Przed pokojami, na galerii II piętra wystawione były obrazy szkół obcych, a w dwóch salkach w pobliżu schodów (późniejsze pokoje myśliwskie) cenny zbiór sztuki cechowej¹⁹⁾.

Ten romantyczno - historyczny, ale przede wszystkim propagandowy charakter, nowo zaaranżowanych wnętrz, ciągle jednak posiadających swą XIX wieczną szatę, przetrwał z niewielkimi zmianami do przeprowadzonego w latach 1959—1960 wielkiego remontu zamku pszczyńskiego i związanej z nim „generalnej reorganizacji wnętrz muzealnych w salach parteru i drugiego piętra”, kiedy to postarano się „oczyścić” je z „XIX wiecznego osadu” i przedmiotów bezstylowych, tworząc muzeum wnętrz w układzie chronologicznym, obejmującym okres od renesansu po wiek XIX włącznie²⁰⁾. Reorganizacja ta spowodowała wycofanie pozostałych resztek XIX wiecznego wyposażenia, szczególnie zaś przedmiotów uznanych za bezstylowe (zabytków techniki, pamiątek rodzinnych i bibelotów, dzieł sztuki o proveniencji niemieckiej, kopii, falsyfikatów), co gorsza naruszono oryginalny wystrój wnętrz poprzez zdjęcie w niektórych pokojach boazerii i większości tapet, z lamp i żyrandoli ściągnięto abażury, zlikwidowano ostatnią, tradycyjną przestrzeń o cechach myśliwskich jaką był zachodni korytarz parteru, zdjęto nawet rogi

18) Por. przypis 14 i 16. W skrzydle zachodnim i środkowym tradycyjnie mieściły się pokoje gościnne.

19) Dość szeroki opis ekspozycji muzealnej istniejącej w latach 50-tych uznano za celowy, pragnąc (wobec braku publikacji z tego czasu) przedstawić sytuację sal zamkowych przed modernizacją wnętrz w latach 1959—1960.

20) J. Gostwicka i Z. Bocheński, Zamek w Pszczynie. Przewodnik po muzeum, Pszczyna 1965, s. 5—6.

z głów jeleni przy sali lustrzanej. Miejsce barwnych dotąd wewnątrz zajęły jednolicie scalone bielą i szarościami, tworząc „czyste” tła dla eksponowanych w nich obiektów. Zamiast apartamentów, pokoi mieszkalnych i gościnnych ukształtowanych w XIX stuleciu wprowadzono na nowo stworzone i ułożone chronologicznie sale wystawowe („sypialnie, gabinety czy pokoje bawialne”). Pomimo usilnych dążeń, nie udało się na szczęście usunąć do końca owego „XIX wiecznego osadu i nieprzyjemnego piętna fin de siecle’u”²¹⁾. Uwagi powyższe, nie dotyczą zrealizowanego wówczas pokazu militariów; w XIX wiecznych, neogotyckich wnętrzach stworzono bowiem zbrojownię odpowiadającą im swym charakterem poprzez zastosowanie powszechnego w tym stuleciu i na początku XX wieku systemu panopliowo-arsenałowego²²⁾.

Narastające zrozumienie i docenianie sztuki XIX stulecia, prowadzone intensywnie w muzeum pszczyńskim badania archiwalne i ikonograficzne oraz zainteresowanie wycofanymi w trakcie modernizacji do magazynów sprzętami i dziełami sztuki stanowiącymi dawne wyposażenie zamku²³⁾, skłoniły merytoryczny zespół pracowników muzeum do podjęcia prób stworzenia w części pomieszczeń muzealnych ekspozycji w guście ubiegłego stulecia, barwnych i bogatych, z użyciem dużej ilości i w sporym zagęszczeniu obiektów, co byłoby zgodne z powszechnie stosowaną w tamtym okresie zasadą *horror vacui*. Tym samym zasadom podporządkowane zostały realizacje wystaw czasowych²⁴⁾. Pierwszą próbą powrotu do XIX-wiecznej tradycji prezentowania zbiorów stała się ekspozycja militariów w trzech neogotyckich wnętrzach parteru, otwarta w 1984 roku. Opracowując jej scenariusz przeprowadzono gruntowne studia nad zbrojowniami z XIX i początku XX stulecia, zarówno polskimi jak i obcymi (Jarocin, Rogalin, Posadowo, Kórnik, Cotehele Hous, Feldsberg czy Brunona Kończakowskiego w Cieszynie), dochodząc do wniosku, że dotychczasowe pokazy militariów w muzeum pszczyńskim były mało różnorodne jeśli idzie o dobór obiektów, a ponadto pozostawiały zbyt dużo wolnej przestrzeni. W związku z tym podjęto starania o pozyskanie drogą zakupów i wypożyczeń

21) Jw., s. 6.

22) Autorem tej zbrojowni, w oparciu niewątpliwie o krakowskie wzory istniejące w zbrojowni Muzeum Narodowego w Krakowie był wybitny polski bronioznawca Z. Bocheński. O systemie panopliowo-arsenałowym por.: Z. Żygulski, Zbrojownia Czartoryskich, w: *Muzealnictwo wojskowe*, t. 1, Warszawa 1959, s. 94.

23) Wynikiem zainteresowania tym okresem była między innymi poznańska sesja Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1977 roku, por.: *Sztuka XIX wieku w Polsce*, Poznań 1979. Badania archiwalne, zintensyfikowane po objęciu kierownictwa muzeum w Pszczynie przez Janusza Ziemińskiego, prowadzili pracownicy merytoryczni w oparciu o znajdujące się w zamku archiwum (zespół Archiwum Książąt Pszczyńskich).

24) Jedną z nich była zorganizowana jubileuszowa wystawa z okazji przypadającej w 1986 roku 40 rocznicy działalności muzeum. Por katalog.: *Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, 1946-1986*, Pszczyna 1986 (scenariusz wystawy i tekst katalogu J. Kruczek).

z innych muzeum²⁵⁾, nowych, interesujących eksponatów, co zostało uwieńczone powodzeniem. Kierując się scenariuszem, broń umieszczono bezpośrednio na ścianach (jak to często bywało w XIX i na początku XX stulecia), wykorzystując każdą wolną ich powierzchnię lub na wyłożonych aksamitem ekranach, tworząc blisko umieszczono obok siebie grupy kompozycyjne w układzie panopliowym lub w formie wachlarzy, często utworzone z różnego rodzaju uzbrojenia. Broń pokryła znajdujące się we wnętrzach meble i kominki, drobniejsze obiekty wyłożono w bogato rzeźbionych i złożonych gablotach, spora jej ilość ustawiona została na podłodze. W szerokim zakresie wykorzystano obiekty przydające wnętrzom zbrojowni kolorytu i bogactwa, do których należy zaliczyć tkaniny, obrazy (portrety wojskowych i sceny batalistyczne), rzeźby, a nawet ceramikę, nie wspominając już o meblach. Ekspozycja obecnej zbrojowni pszczyńskiej, w której poszczególne grupy broni skomponowane zostały z różnych typologicznie i czasowo militariów stanowi celowe nawiązanie do dawnych, XIX-wiecznych sposobów prezentacji, nie pretendując (co było zresztą niemożliwe) do ukazania historycznego rozwoju poszczególnych typów uzbrojenia²⁶⁾.

Kolejnym przykładem realizacji ekspozycji w duchu XIX stulecia była wystawa *Kostbarkeiten aus Pszczyna* eksponowana we wnętrzach neogotyckiego Graues Haus w Wörlitz w 1987 roku²⁷⁾. Jej celem było zaprezentowanie tamtejszym odbiorcom wyboru różnorodnych, a zarazem najciekawszych i najcenniejszych obiektów, mających oddać charakter zbiorów Muzeum w Pszczynie. Wystawa ta, starannie zaprojektowana i zorganizowana mieściła się w dwóch pomieszczeniach²⁸⁾ pierwszego piętra, a mianowicie długiej i bardzo wąskiej sali z dwoma neogotyckimi kominkami pośrodku oraz sąsiedniej, przylegającej doń kwadratowej salce. W tej pierwszej (ryc. 89—90), pomimo trudnych warunków ekspozycyjnych wynikających z ciasnego pomieszczenia rozmieszczono (zgodnie z zasadą *horror vacui*) stosując wielość planów i poziomów, blisko sto obiektów, charakteryzujących dobitnie różnorodność

25) Wspomnieć tutaj należy, że w latach 1975—1984 zbrojownia zamkowa mieściła się w odrestaurowanych, gotyckich piwnicach skrzydła zachodniego. Niesprzyjający mikroklimat spowodował jednak wycofanie stamtąd zagrożonych obiektów. Organizując nową zbrojownię wypożyczono w sumie ponad 200 obiektów, głównie z Muzeum w Cieszynie, Muzeum w Gliwicach i Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

26) Autorem scenariusza obecnej zbrojowni, podobnie jak późniejszych tj. wystawy w Wörlitz oraz Galerii Myśliwskiej i Pokoju Bilardowego był Jan Kruczek, kierownik Działu Militariów i Myśliwstwa Muzeum w Pszczynie.

27) Była to wystawa zorganizowana we współpracy Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie z Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz — Oranienbaum — Luisium (NRD). Wystawie towarzyszył katalog: *Kostbarkeiten aus Pszczyna, Pszczyna—Wörlitz 1987*.

28) Na parterze, przy schodach wiodących na pierwsze piętro mieściła się ilustrowana dużymi fotografiami zamku w Pszczynie i jego ekspozycji, informacja o Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie.



89. Wystawa Kostbarkeiten aus Schloss Pszczyna w Graues Haus w Wörlitz (1987 r.)



90. Wystawa Kostbarkeiten aus Schloss Pszczyna w Graues Haus w Wörlitz (1987 r.)

zbiorów pszczyńskich, natomiast w drugiej stworzono rodzaj małego skarbcza z cennymi obrazami holenderskimi i niemieckimi, aplikowanymi tkaninami wschodnimi, a przede wszystkim starymi srebrami i zespołem miniatur portretowych ²⁹⁾.

Wspomniany wzrost zainteresowań sztuką XIX stulecia, kontynuowane nadal badania nad rezydencją pszczyńską po jej przebudowie w latach 1870—1876 i na początku XX wieku, realizacja zbrojowni i wystawa w Wörlitz, a także rezultaty seminarium na temat myśliwstwa odbytego w 1987 roku ³⁰⁾ doprowadziły do następujących przedsięwzięć, których celem stało się przywrócenie pomieszczeniom zamku ich XIX-wiecznego, w tym również myśliwskiego oblicza. W ten to sposób, na przełomie 1989 i 1990 roku, doszło do przeprowadzenia rekonstrukcji dawnej galerii myśliwskiej i powstania pokoju bilardowego na drugim piętrze zamku, w miejsce dotychczas istniejącej galerii portretowej i jednego z pokoi myśliwskich, w oparciu o zachowane źródła archiwalne i fotografie oraz znajdujące się w znacznej części w magazynie własne obiekty. Uwzględniając potrzeby scenariusza dokonano rewindykacji części depozytu znajdującego się w zameczku myśliwskim Promnice, z ekspozycji stałej wycofano pojedyncze obrazy o tematyce myśliwskiej oraz przejęto w całości eksponaty z likwidowanych pokoi myśliwskich.

Galeria myśliwska obejmująca skrzydła środkowe i wschodnie jest w miarę pełną rekonstrukcją tej przestrzeni, która jeszcze w I połowie XX wieku nosiła wszelkie znamiona XIX wiecznej prezentacji, polegającej na „dekoracyjnym” układzie poszczególnych przedmiotów, z zachowaniem wspomnianej już kilkakrotnie zasady *horror vacui*. Znany z fotografii i inwentarzy ³¹⁾ tradycyjny schemat kompozycyjny tej przestrzeni polegał na użyciu mebli ustawionych rzędem pod ścianami, nad którymi wisały wielkie lustra i obrazy o tematyce myśliwskiej (ściana północna skrzydła środkowego) lub kompozycje z myśliwskiej broni palnej (ściana południowa skrzydła środkowego), nad wejściami na balkony nad salą lustrzaną oraz drzwiami prowadzącymi do pokoi gościnnych znajdowały się gipsowe głowy jeleni z naturalnymi porożami, natomiast górne partie ścian pod sufitem zdobiły gęsto rozwieszone poroża jelenie (ryc. 91). Zbliżony do powyższego układ obiektów zastosowany został również w kompozycji ścian skrzydła wschodniego, z tym jednak, że palną broń myśliwską ekspozuje się nie bezpośrednio na ścianach, ale w oryginalnych szafach służących do jej przechowywania (ryc. 93). Wartym podkreślenia jest to, że nowych obiektów lub obiektów nie związanych z dawnym wyposażeniem jest

29) Scenariusz wystawy w Wörlitz w posiadaniu muzeum w Pszczynie.

30) Materiały z tego seminarium, jak również głosy z dyskusji nad planowanym w Pszczynie Muzeum Łowiectwa zostały opublikowane w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, V, Pszczyna 1988.

31) J. Kruczek, Trofea myśliwskie na zamku pszczyńskim, w: *Materiały Muzeum ...*, jw. s. 59—79, il. 24 i 26.



91. Galeria myśliwska w północnym korytarzu II piętra zamku w Pszczynie urządzona na podstawie fotografii. Otwarta 27 stycznia 1990 r.

w galerii zaledwie kilka. Wymienić tutaj można między innymi dużej klasy obrazy ("Walka tygrysa z lampartem" C.B. Rutharta żyjącego w latach 1630—1703, czy „Martwa natura z ptakami” J.S. Becka, 1715—1778) oraz spreparowanego żubra (żubr Kader, pozyskany do muzeum w 1986 roku)³²⁾.

Pokój Bilardowy, mający podobnie jak galeria charakter myśliwski, jest rodzajem typowo męskiego wnętrza służącego rozrywce i spotkaniom towarzyskim. Zgromadzone w nim obok trofeów portrety prezentują postacie właścicieli zamku i często przybywającego tu cesarza (w strojach myśliwskich) oraz panujących w 2 połowie XVIII i 1 połowie XIX stulecia Anhaltów, którzy położyli znaczne zasługi dla planowej gospodarki terenami łowieckimi (ryc. 92)³³⁾.

Galeria Myśliwska i Pokój Bilardowy będące rekonstrukcją i nawiązaniem do tradycyjnego XIX wiecznego wystroju zamku pszczyńskiego zastąpiły nieprawidłowe i niefunkcjonalne Pokoje Myśliwskie³⁴⁾, przywróciły też dawne

32) Żubr Kader padł w trakcie realizacji filmu F. Bajona *Magnat*.

33) Scenariusz i wytyczne do wystawy w posiadaniu muzeum w Pszczynie.

34) Na temat Galerii Myśliwskiej i Pokoju Bilardowego oraz przyczyn ich powstania wypowiedział się ostatnio: J. Ziemiński, Galeria myśliwska w zamku pszczyńskim, w: *Pszczynski Ilustrowany Ogródnik Kulturalny*, nr 3, Pszczyna — maj 1990.



92. Pokój bilardowy w stylu myśliwskim. Otwarty 27 stycznia 1990 r.



93. Galeria myśliwska w korytarzu wschodnim II piętra zamku w Pszczynie.
Otwarta 27 stycznia 1990 r.

znaczenie wielu przedmiotom i dziełom sztuki ukrytym dotychczas w zamkowych magazynach.

Należy sądzić, że podobne jak w przypadku Galerii Myśliwskiej i Pokoju Bilardowego realizacji, których celem było przywrócenie wnętrzu zamkowym ich XIX-wiecznego charakteru, będą w najbliższej przyszłości kontynuowane.

STAN BADAŃ SOCJOLOGICZNYCH NAD SPOŁECZNĄ PERCEPCJĄ ZBIORÓW MUZEALNYCH W POLSCE

Rozpoczęta reforma działalności instytucji kulturalnych w Polsce, poszukiwania nowych rozwiązań finansowania muzeów, a także nowych form pracy prowadzących do uatrakcyjnienia kultury i przybliżenia masowemu widzowi, winno skłonić także do refleksji historycznej, próby poszukania odpowiedzi na trapiące nas współcześnie nierozwiązane problemy życia kulturalnego odnosząc je do przeszłości. W wielu bowiem przypadkach okazać się może, że odpowiedzi mamy gotowe — należy je tylko odszukać i precyzyjnie wprowadzić do codziennej praktyki muzealnej. Sądzę, że temu służyć mógłby niniejszy artykuł pomyślany jako lakoniczny przewodnik po literaturze przedmiotu.

Z kolei starając się przedstawić tak postawione w tytule artykułu zagadnienie świadom byłem tego, że nie będzie to z natury rzeczy tekst nazbyt obszerny i bogaty w szczegóły, nasycony opisami i wnioskami badawczymi, równocześnie wiedząc, że znaczna jego część mogłaby być obecnie napisana już przez historyka badającego dzieje nauki, czy ze względu na instrumentalne traktowanie tej problematyki, nawet przez badacza dziejów propagandy.

Przed wszystkim podkreślić należy, że w historii polskiego muzealnictwa był okres (w którym szczególną rolę odgrywało Muzeum Narodowe w Krakowie) kiedy to zaczęto zwracać uwagę na fakt, że w codziennej pracy pełnej tradycji instytucji jaką jest muzeum, obok prowadzonych, lub nawet tylko pozorowanych, badań nad obiektem muzealnym, pracach konserwatorskich i działaniach wystawienniczych, ważnym elementem pracy muzeum stawał się widz muzealny, o którym wiedziano najmniej, a przecież jego efektywne przebywanie w salach muzealnych stanowiło i stanowi o sensie pracy muzeum jako instytucji przede wszystkim naukowo-oświatowej.

Tak więc artykuł niniejszy traktować będzie o dwóch wzajemnie powiązanych elementach — omówieniu zamkniętej już przeszłości badań nad publicznością muzeów polskich oraz, na tej podstawie, próbie przedstawienia propozycji badawczych do ewentualnej realizacji w możliwie najbliższej przyszłości.

Rozpocznę cytatem z artykułu prezentującego wyniki pierwszych powojen-

nych badań nad widzem muzealnym przeprowadzonych w Muzeum Sztuki w Łodzi już w 1951 roku: „Wyniki badań ankietowych nad zwiedzającymi Muzeum (badania próbne) zapoczątkowane w 1951 r. przez pracowników oświatowych Muzeum Sztuki, nie pretendują do wniosków uogólniających. Jednakże dla praktycznej codziennej pracy oświatowej były i są nadal bardzo pożyteczne”¹⁾. Jednak dodać tu należy, bynajmniej niezłośliwy komentarz, że rzeczy proste są czasami najtrudniejsze do realizacji, dlatego też się ich nie prowadzi, mimo iż powszechnie wiadomo, iż wyniki ich są „bardzo pożyteczne”. Podkreślając tu prekursorskie działania Muzeum Sztuki zwrócić należy uwagę na fakt, że artykuł ten i wyniki „pożytecznych” badań ujrzały światło dzienne dopiero w 1965 roku, w okresie kiedy to kształtowały się zręby polskiej socjologii muzeum, której rozwój został gwałtownie zatrzymany w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Był to okres — oceniając go z więcej niż ćwierćwiecznego dystansu — w którym dokonano zasadniczych przewartościowań kulturowych mimo dominującej wówczas gomułkowskiej „małej stabilizacji”. Muzea, a przede wszystkim kadra wytrawnych pracowników merytorycznych, wyzwoliły się parę lat wcześniej z „jedynie słusznych” zagadnień badawczych i wystawienniczych, z popieranych do znużenia starannie wypracowanych postępowych idei Renesansu czy Oświecenia, analizy „sprawiedliwych” wojen chłopskich czy zafałszowanych, ale za to socjalistycznych, interpretacji dzieła sztuki. Starano się zaniechać przygotowania często prymitywnych w treści, za to licznych, wystaw, których głównym zadaniem było przekazanie ściśle określonych idei politycznych, obrazowanie obowiązujących postaw społecznych i zalecanej interpretacji historii kultury. Równocześnie na uniwersytetach odbudowywano mającą tak wybitne osiągnięcia polską socjologię, wtłoczoną w okresie stalinowskim w katedry podstaw marksizmu-leninizmu, albo tolerowaną pod nazwą „teorii rozwoju społecznego”.

Nastał czas kiedy to rzeczywiście, często w sposób spontaniczny kształtowały się nowe postawy, nowy styl pracy muzeów, a także nowa publiczność (jak to słusznie określono w nazwie specjalnego międzynarodowego seminarium ICOM’u w 1968 roku). Muzea polskie, mimo niezbyt sprzyjających warunków, starały się skrócić dystans jaki powstał w okresie powojennym, a który dzielił je od placówek zachodnich.

Ta ogólna sytuacja społeczna, rozwijająca się w oparciu o tradycje historyczne polskiego muzealnictwa, zaowocowała w paru ośrodkach muzealnych ciekawymi badaniami nad zainteresowaniami i postulatami, a także poznaną strukturą publiczności muzealnej²⁾.

1) Władysław Cichocki, Praca oświatowa w Muzeum Sztuki w Łodzi, w: *Rocznik Muzeum Sztuki w Łódź 1960-1962*, Łódź 1965, s. 169.

2) A. Zawiszanka, Problem wieczornego zwiedzania w Muzeum Śląskim we Wrocławiu, w: *Biuletyn informacyjny CZMiOZ*, 1958 r., nr 17; H. Winiecka, Badania nad publicznością szczecińską w oparciu o wystawę H. Moore’a, w: *Materiały Zachodniopomorskie*, 1960 r., t. VI; P.

Przypomnieć jednak należy, że właśnie wtedy owe prekursorskie badania inicjowało i prowadziło Muzeum Narodowe w Krakowie, które powołało do życia specjalistyczną Pracownię Socjologiczną kierowaną przez obecnego profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Tadeusza Gołaszewskiego, który koordynował często tego typu badania w skali całego kraju.

Punktem wyjścia do badań była wydana przez Muzeum Narodowe publikacja zawierająca zbiór artykułów, przeważnie zresztą aktualnych do dnia dzisiejszego, pt.: „Badania socjologiczne w muzealnictwie”³⁾. Książka ta, to rezultat I ogólnopolskiej konferencji poświęconej problematyce socjologicznej w muzealnictwie, która odbyła się w Krakowie w 1964 roku. Warto szczególnie tu przypomnieć następujące artykuły — teoretyczny Tadeusza Gołaszewskiego *Metodologia badań socjologicznych w muzealnictwie* oraz tekst Anny Knobloch-Gala *Z badań nad recepcją obrazu*. Ten drugi to szczególnie interesujące studium poświęcone czasowi oglądania ekspozycji i związanych z tym zapamiętywanych elementów dzieła sztuki, wynikających także z miejsca, gdzie umieszczone było na ekspozycji — zagadnienia te wydają się być węzłowymi dla skuteczności pracy muzealnej! Jak obecnie sądzić można, wyniki tych i innych, opublikowanych później, badań nigdy nie zostały właściwie wykorzystane w codziennej praktyce muzealnej.

Kolejne posiedzenia, współpracującej grupy badaczy, dotyczące struktury, zainteresowań i percepcji zbiorów wśród publiczności muzealnej odbyły się w Poroninie (1964 rok), Łańcucie (1965 rok), Sanoku (1966 rok), Szczecinie (1968 rok) i w Poznaniu (1969 rok). Planowane na 1971 rok spotkanie seminaryjne w Muzeum Okręgowym w Toruniu nie doszło już do skutku. Niestety nie wszystkie materiały w/w konferencji ukazały się drukiem. Omawiając kolejno te, które obecnie dostępne są w postaci wydanych publikacji, należy zwrócić uwagę na takie pozycje jak Jerzego Mikułowskiego-Pomorskiego „Muzeum Zamek w Łańcucie. Studium socjologiczne”⁴⁾. W trzech rozdziałach na ponad 160 stronach, z trafnie dobranymi ilustracjami uzupeł-

Łączkowski, J. Ziemiński, *Badania socjologiczne w Muzeum Narodowym w Poznaniu* (czerwiec 1968 r.), w: *Studia Muzealne*, Poznań 1969, z. 7; P. Łączkowski, J. Ziemiński, *Publiczność wybranych oddziałów Muzeum Narodowego w Poznaniu w świetle badań ankietowych*, w: *Studia Muzealne*, Poznań 1970, z. 8; J. Mikułowski-Pomorski, *Socjologia muzeum i jej zastosowanie praktyczne*, w: *Studia Socjologiczne*, Warszawa 1967, nr 1/24; J. Mikułowski-Pomorski, *Rozmiary, dynamika i skład publiczności muzealnej w Polsce*, w: *Kultura i Społeczeństwo*, Warszawa 1968, nr 1; Z. Czerski, M. Pieczyński, *Wystawa plastyki w opinii indywidualnie zwiedzających*, w: *Rocznik Kulturalny Kujaw i Pomorza*, 1965 r., t. 2.

3) Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 1964. Książka ta stanowi rezultat ogólnopolskiej konferencji poświęconej problematyce socjologicznej w polskim muzealnictwie, która odbyła się w Krakowie w 1964 roku. Jest niewątpliwie jedną z najcenniejszych pozycji jakie się wówczas ukazały.

4) Seminario Internacional „El Museo y El Nuevo Publico”. Cracovia, 18—24 de Septiembre de 1968, w: *Trabajos de Divulgacion No 61, Abril 6 de 1970*, Capitolio Nacional, La Habana, Cuba.

niającymi prezentowane zagadnienia, autor szczególnie omawia zarówno specyficzne znaczenie muzeum łańcuckiego jak i wyłonioną na podstawie badań strukturę widzów i ich cechy psychospołeczne. Przedstawione w tej pracy wyniki w większości nie budzą wątpliwości, a zanotowane mechanizmy pozyskiwania widzów wydają się działać również i obecnie, aczkolwiek parę ostatnich lat i najbliższa przyszłość mogą być inne. Obecnie, w kontekście zmiany ocen wartości estetycznych w ostatnich kilkunastu latach, polemizować można jedynie z oceną wyników celowo spowodowanego eksperymentu na wrażliwość estetyczną widzów, którzy (patrząc oczywiście z punktu widzenia ówczesnych ocen przeszłości artystycznej — szczególnie sztuki XIX wieku) okazali się w rezultacie bardziej odporni na prezentowane im, według ówczesnej oceny historyków sztuki, przykłady „złego gustu” (rycina przy stronie 126) i w swej większości zaakceptowali to co dopiero teraz, zgodnie z pogłębionymi badaniami nad sztuką XIX wieku (i modą także!), jesteśmy skłonni uznać za normalne i „piękne”. Można przypuszczać, że widzowie ci, nie posiadający klasycznego przygotowania akademickiego, byli po prostu bardziej naturalnymi w swych reakcjach, niż przygotowujący estetyczne „zasadki” pracownicy Muzeum. Aranżowano przecież wnętrza obiektami stanowiącymi dawne wyposażenie wnętrz mieszkalnych zamku.

Zróżnicowany potencjał naukowy, jak również możliwości działania, zdecydowanie wpływały na publikację dorobku i badań w poszczególnych ośrodkach. Istotnymi były także uwarunkowania polityczne i zainteresowanie dyrekcji w praktycznym zastosowaniu badań w poszczególnych placówkach muzealnych — te ostatnie były zresztą najmniej ważne, a wyniki badań (jak zresztą w wielu innych dziedzinach nauk społecznych) traktowano wówczas jako nieszkodliwą dekorację tradycyjnej pracy muzeum. I tak np. materiały międzynarodowej konferencji organizowanej pod egidą ICOM'u pn. *Muzeum a nowa publiczność*, która odbyła się w Krakowie we wrześniu 1968 roku, w całości ukazały się tylko w języku hiszpańskim na Kubie (!)⁵, mimo że wiele z wygłoszonych tam referatów wzbudziło ogromne zainteresowanie i niejednokrotnie było cytowanych przez polskich socjologów muzeum w ich pracach.

Do historii, ciągle jednak żywej i użytecznej, zaliczyć należy *Muzealną konferencję socjologiczną w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie*, która odbyła się w dniach 24—26 października 1968 roku. Miejsce konferencji nie było wybrane przypadkowo, gdyż od lat działała tam dr Halina Winiecka, której wymieniane już badania nad percepcją wystawy Moore'a były powszechnie uznane za szczególnie interesujące. Część referatów, a także obszernie sprawozdanie Haliny Winieckiej ukazały się w XIV tomie *Materiałów Zachodniopomorskich*⁶. Referaty i żywa dyskusja poświęcone były następującym

5) Wydawnictwo Muzeum-Zamku, Łańcut 1971.

6) Szczecin 1968. Także J. Ziemiński, *Muzealna konferencja socjologiczna w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie*, w: *Studia Socjologiczne*, Warszawa 1969, nr 2.

podstawowym zagadnieniom: 1) Indywidualne przekazywanie do muzeów przedmiotów przez osoby prywatne (w kontekście tzw. Ziem Odzyskanych), 2) Oryginał — kopia, model czy rekonstrukcja jako dwa rodzaje pojęć określających przedmioty muzealne w kontekście zbiorów morskich Pomorza Zachodniego, 3) Funkcje muzeum dawniej i dziś, 4) Zagadnienie integracyjnych funkcji muzeum dawniej i dziś (tzn. integracja masowego widza z kulturą narodową w procesie zwiedzania muzeum), 5) Osobnym zagadnieniem było omówienie badań nad odbiorem ekspozycji martyrologicznej Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, której poświęcony był referat dr Jadwigi Bezwińskiej i dyskusja nad nim, 6) szczególnie dyskutowany był problem regionu i regionalizacji, a także postawione przez dra Jerzego Mikułowskiego-Pomorskiego, 7) zagadnienie zróżnicowania muzeów na tzw. tradycyjne i turystyczne oraz wynikające stąd różnice w strukturze publiczności.

Wydaje się, że pomijając oceny wynikające z obowiązującej wówczas politycznej interpretacji wyników badań (zresztą były to przypadki odosobnione), większość materiałów tam przedstawionych i opublikowanych zachowała swe znaczenie do dzisiaj i obecnie wymaga tylko współczesnej weryfikacji w nowych badaniach, których podjęcie w najbliższym czasie, pragnąłbym tutaj zaproponować, ze względu na przełomowy moment, w którym znajduje się polskie muzealnictwo. Istotną wartość stanowią opublikowane tam obszerne materiały o publiczności muzealnej i percepcji zbiorów w wielu kategoriach muzeów (m.in. interesujący materiał o muzeum Lenina w Białym Dunajcu, które budziło zawsze większe zainteresowanie niż oficjalna, szczęśliwie zlikwidowana obecnie, ekspozycja w Poroninie). Dodać należy na zakończenie „wątku szczecińskiego”, iż w 1980 roku nakładem Muzeum Narodowego w Szczecinie ukazała się książka Haliny Winieckiej pt. „Z socjologicznej problematyki muzealnictwa. Muzeum miasta”⁷⁾. Książka ta dzieli się na dwie części — teoretyczną i dotyczącą rozważań o mieście i sposobie prezentowania jego historii w muzeum oraz empiryczną relacjonującą wyniki dwuetapowych badań nad publicznością utworzonego w 1970 roku Muzeum Historii Szczecina. Ta druga część (badania z lat 1970 i 1977) z samych założeń badawczych wydaje się słabsza, gdyż ankietowani widzowie, zasugerowani przez przedstawiony im kwestionariusz nie są w stanie widzieć w sposób rzeczywiście szeroki skomplikowanej historii miasta, ponieważ uwypuklono w nim przede wszystkim jego związki z Polską — fakt ten osłabia naukową wymowę publikacji.

Kolejna konferencja pn. *Znaczenie tradycji w działalności współczesnego muzeum* zorganizowana została w Muzeum Narodowym w Poznaniu dnia 30 października 1969 roku, a wygłoszone tam referaty oraz streszczenie dyskusji opublikowane zostały w IV tomie *Monografii Muzeum Narodowego w Po-*

7) Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 1980.

znaniu pod tym samym tytułem⁸⁾. Na tej konferencji powołano Podkomitet d.s. Oświatowych Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, który miał koordynować działania oświatowe i badania nad publicznością muzeów polskich. Jak już wspomniałem termin następnej konferencji ustalono na 1971 rok. W Poznaniu wygłoszono następujące referaty: Kazimierz Malinowski — *Tradycja jako kategoria socjologiczna i historyczna*, Andrzej Kwilecki — *Wpływ tradycji na współczesne społeczeństwo*, Tadeusz Gołaszewski — *Tradycja — żywa przeszłość. Z badań nad postawami publiczności muzealnej*, Barbara Michałowska — *Wykorzystanie tradycji pobytu Lenina w działalności Muzeum w Białym Dunajcu*, Bolesław Januszkiewicz — *Tradycja we współczesnym muzealnictwie etnograficznym*, Wojciech Fijałkowski — *Twórcza recepcja tradycji w urządzaniu i działalności Muzeum w Wilanowie*, Janusz Ziemiński — *Sukces wystawy malarstwa Jacka Malczewskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*.

Jak można obecnie sądzić, z historycznej perspektywy ponad dwudziestu lat, powołanie specjalistycznego Podkomitetu, którego zadaniem była koordynacja działań oświatowych polskich muzeów, odniosło wprost przeciwny skutek, którym było absolutne spacyfikowanie żywej do tamtej pory działalności badawczej prowadzonej przez szereg niezależnych ośrodków oświatowych w takich muzeach jak: Muzea Narodowe w Krakowie i Poznaniu, Muzeum Śląskiem we Wrocławiu czy mniejszych placówkach. Odejście fachowców także.

Powstaje zatem pytanie jak ocenić ten okres i jego osiągnięcia. Sądzę, że największe znaczenie posiada w tak krótkim przecież czasie (około pięciu lat) sam fakt postawienia, lepiej czy gorzej sformułowanych, wielu pytań badawczych i konsekwentne dążenie do uzyskania odpowiedzi na nie. W tradycyjnie kierowanych i działających wówczas muzeach polskich (a może i nawet teraz?), nowatorskie formy pracy oparte na wynikach badań ankietowych, czy pogłębionych socjologicznych, okazały się być tylko przejściwą efemerydą, bardziej epizodem mody na korzystanie z badań socjologicznych płynącej z Zachodu, niż rzeczywistą potrzebą w codziennej pracy i dlatego też po zademonstrowaniu istnienia specjalistycznych badań, dalszego ich prowadzenia zaniechano.

Z inicjatywy jednak Podkomitetu ukazało się parę publikacji, które należy tu wymienić i krótko przedstawić. I tak tom VI *Monografii Muzeum Narodowego w Poznaniu* pt. „Z problematyki badań nad działalnością oświatową muzeów” zawierał materiały specjalnie przygotowane z okazji 9-tej Konferencji Generalnej ICOM, która odbyła się w Paryżu w 1971 roku⁹⁾.

8) Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 1970. Także sprawozdanie J. Ziemińskiego, w: *Studia Socjologiczne*, Warszawa 1970, nr 3.

9) W: *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. VI, Poznań 1971, pt.: *Z problematyki badań nad działalnością oświatową muzeów*. Tamże wybrana literatura przedmiotu za lata 1967—1970.

Część publikowanych tam artykułów pisana była od razu po francusku. Z naszego punktu widzenia warto zwrócić szczególną uwagę na dwa artykuły, a mianowicie prof. Tadeusza Gołaszewskiego *Przedmiot i zakres badań socjologicznych dotyczących muzealnictwa* (s. 124—147) oraz prof. Jerzego Mikułowskiego-Pomorskiego *Socjologia muzeum — perspektywy nowej specjalności* (s. 148—170; artykuł ten zresztą nie był w pełni aprobowany przez Redakcję). Wymienione tutaj oba teksty, będące niejako rekapitulacją osiągnięć badawczych poprzedniej dekady, zawierały także nigdy nie zrealizowany program na przyszłość. Sądzić więc można, że od tego właśnie punktu należałoby rozpocząć konieczne odbudowanie polskiej socjologii muzeum. Problematyka tam szeroko omówiona dobitnie dokumentuje jak bogaty i różnorodny materiał zgromadzono w tak krótkim czasie, i jak interesujące perspektywy badawcze zostały sformułowane.

Z kolei wymienić tu należy drugą publikację wydaną staraniem Polskiego Komitetu ICOM pt. „Muzeum w służbie człowieka. Materiały IX Konferencji Generalnej ICOM. Paryż - Grenoble 1971”¹⁰⁾. Wydrukowane tam referaty, wprowadzając swą problematyką wykraczają poza temat niniejszego artykułu, jednak ze względu na ważne walory teoretyczne warto wymienić w jakich czterech grupach zostały usystematyzowane: 1) Muzeum we współczesnych systemach oświatowych i kulturalnych; 2) Muzeum jako środek masowego oddziaływania; 3) Rola muzeum w społeczeństwie; 4) Czynniki pośredniczące między muzeum a publicznością. Tak sformułowane zagadnienia mogą być także przydatne w ewentualnych przyszłych badaniach i dlatego też pozwoliłem sobie tutaj je przypomnieć.

Natomiast wydaje się, że wydana także przez polski ICOM praca prof. Kazimierza Żygulskiego pt. „Publiczność galerii malarstwa w Polsce. Studium socjologiczne”¹¹⁾, oparta na ankietowaniu widzów przy wybranych zespołach obrazów w 6 muzeach, nie wnosi zbyt wielu nowych informacji, a przede wszystkim wyniki i wnioski nie są stosownie udokumentowane i wyraźnie zauważyć można, iż autor nie uwzględnia żadnych badań prowadzonych wcześniej przez co praca jest jakby zawieszona w próżni badawczej. Wydawnictwo zakończone jest ogólnikowymi wnioskami o służeniu pomocą „pracownikom oświatowym”.

Zresztą lata siedemdziesiąte zdecydowanie nie sprzyjały rzeczowym badaniom nad widzem muzealnym, które tak interesująco zaczęły się rozwijać w poprzedniej dekadzie¹²⁾. Przypuszczalnie prowadzone były pewne badania (jak np. mgr Dominiki Cichej w Muzeum Narodowym w Poznaniu), lecz

10) Poznań — Warszawa 1972.

11) Poznań — Warszawa 1975.

12) Np. wydawnictwo Muzeum Ziemi Przemyskiej pt.: Współpraca muzeów ze szkołami, Przemysł 1968.

publikacje na ten temat stały się rzadkością. Istotna tu była także rola Ministerstwa Kultury i Sztuki, które także jakby osłabło w swych działaniach inspirujących (np. aktywna działalność i publikacje mgra Tadeusza Banasika), a próba powołania i podjęcia aktywnych działań przez tzw. Zespół Oświatowy, kierowany przez dra Franciszka Midurę, nie dały w zasadzie żadnego rezultatu. Wydaje się, że w tej woluntarystycznej dekadzie Ministerstwo wyraźnie nie panowało już nad działalnością merytoryczną muzeów polskich ograniczając swe urzędowe kompetencje do minimum na korzyść wszechwładnego „terenu”.

Jednak z dekady lat 70-tych należy wymienić przynajmniej jeszcze dwa fakty.

W 1974 roku ukazała się książka pt. „Statystyczny opis warunków rozwoju kultury w PRL w latach 1946—1970”¹³⁾ zawierająca bardzo zróżnicowane, na różnym poziomie, ale i bogate materiały z wszystkich dziedzin kultury. Źródłowe materiały wybrał i teoretycznym wstępem poprzedził przedwcześnie zmarły znany socjolog kultury doc. Aleksander Wallis. Materiały dotyczące muzeów oparte są na rocznikach statystycznych GUS-u i wynikach badań Jerzego Mikułowskiego-Pomorskiego oraz Janusza Ziemińskiego.

Interesującym wydarzeniem, być może wynikiem próżni badawczej jaka wytworzyła się w owych latach (nawiasem mówiąc faktem potwierdzającym konieczność prowadzenia badań socjologicznych), był cykl artykułów pod wspólnym tytułem „Nie dotykać” jakie napisali dziennikarze ówczesnego tygodnika *Kultura*¹⁴⁾. Problemy dyskutowane poprzednio w gronie fachowców, znajdujące swe odbicie na łamach periodyków muzealnych (co prawda mniej w praktyce), takie jak — dostępność dla publiczności poszczególnych muzeów, możliwości percepcyjne różnych kategorii widzów (zarówno wiekowych jak i zawodowych), stopniowanie dopuszczania ich przed muzealne „ołtarze sztuki”, zagadnienie przygotowania i fachowości przewodników turystycznych, a także szereg innych znalazły swój ulotny wyraz na łamach prasy w artykułach budzących duże zainteresowanie czytelników. Cykl ten został zakończony redakcyjną dyskusją, w której szczególnie podkreślano konieczność stopniowej edukacji widza. Dyskusję zakończyło słuszne, lecz nie zawsze doceniane i stosowane w praktyce muzealnej, stwierdzenie prof. Jerzego Szablowskiego: „...nie pokazywać wszystkiego i to pobieżnie, lecz rzeczy istotne, ale za to interesująco i gruntownie podane”¹⁵⁾.

13) Nakładem Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1974.

14) Artykuły ukazywały się w kolejnych numerach tygodnika poczynawszy od sierpnia 1976 do stycznia 1977 roku. Stwierdzić należy, że z niewytłumaczalnych przyczyn pominięto w reportażach Muzeum w Łańcucie, które było i jest jednym z najpopularniejszych w Polsce.

15) *Kultura*, nr 3 z dnia 16 stycznia 1977 roku. W dyskusji tej nawet nie wspomniano, że wiele z poruszanych zagadnień było już przebadanych w kilku placówkach muzealnych. Podkreślam ten fakt dlatego, aby w przyszłości znów nie rozpoczynać wszystkiego od początku.

Można więc stwierdzić, że ważne zagadnienie wzajemnych relacji między pracownikami muzealnymi — ekspozycją i na końcu publicznością muzealną, mimo braku tak szczegółowych jak uprzednio badań, nurtowały społeczeństwo i znalazły swe ujście w prasowej dyskusji. Nie należy jednak zapominać, że pewne modelowe rozwiązania prezentowała, stosunkowo wtedy niedawno wydana, praca Mikułowskiego-Pomorskiego, o której wtedy nawet nie wspomniano.

Na zakończenie tej części artykułu wspomnieć wypada o znajdujących się jakby na zakończeniu charakterystycznej linii badawczej omówionej powyżej, badaniach przeprowadzonych wśród młodzieży szkolnej metodą eksperymentu przez mgr Cecylię Gałaszek w Muzeum w Pszczynie¹⁶). Badania te, zaplanowane na znacznie większą skalę, miały objąć wszystkie kategorie widzów nawiedzających muzea wewnątrz, ale z powodów niezależnych od Muzeum nie zostały przeprowadzone. Opublikowany etap wstępny potwierdził jeszcze raz konieczność większej i lepiej zorganizowanej współpracy muzeów ze szkołami, a nade wszystko odpowiedniego przygotowania młodzieży szkolnej do odbioru kolekcji muzealnych.

Dlatego też reasumując przedstawiony powyżej stan badań pragnę podkreślić, że w 1989 roku minęło 25 lat od chwili, gdy w tak udany sposób rozpoczęła w Krakowie działać polska socjologia muzealna. Początki były trudne, ale pracowite i co najważniejsze z pozytywnymi rezultatami. Przeprowadzono wiele badań, odbyło się wiele owocnych dyskusji w trakcie cyklicznie organizowanych konferencji specjalistycznych. Błyskawicznie (rok — dwa lata) drukowano materiały. Wynikiem była, w zasadzie niezmienną do tej pory, wiedza muzeologów o polskiej publiczności muzealnej, która z kolei obecnie jest liczniejsza, zawsze młoda (młodzież szkolna po skończeniu edukacji rzadko interesuje się muzeum), ogólnie nieprzygotowana, ewentualnie dzieląca się na część lepiej przygotowaną, która wielokrotnie powraca do muzeów tradycyjnych, i mało zorientowaną w dziejach kultury, która masowo zdeptuje popularne muzea turystyczne z pełnym brakiem zrozumienia tego co jej się oferuje, a za to szukającej taniej, opartej jakby na lekturze Mniszkówny, sensacji. Nawet zresztą ta skromna wiedza nie zawsze jest wykorzystywana, a na pewno jej znaczenie nie do wszystkich dociera. Stale towarzyszy nam świadomość niezłatwienia podstawowej sprawy (myślę oczywiście o skali całego kraju, a nie spotykanych czasami chlubnych wyjątkach) jakim jest dążenie do właściwego przygotowania wizyty młodzieży szkolnej w muzeum według idealnego schematu o dużej wewnętrznej zależności: 1) przygotowanie nauczyciela — 2) przygotowanie młodzieży szkolnej przez nauczyciela do wizyty w muzeum — 3) oprowadzenie po muzeum lub przeprowadzenie lekcji

16) C. Gałaszek, Z badań nad młodzieżą szkolną w pszczyńskim Muzeum, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, Pszczyna 1982, t. I, s. 153—161.

muzealnej przez pracownika muzeum — 4) egzekwowanie w szkole wiedzy tą drogą pozyskanej znowu przez nauczyciela. Sądzę, że jeśli, prędzej czy później, nie zrealizujemy w pełni tego schematu, to nie ma mowy o rzeczywistym pozyskaniu prawdziwie „nowej publiczności” zbliżającego się XXI wieku!

Dlatego też pozwolę sobie przedłożyć propozycję wznowienia badań socjologicznych nad polską publicznością muzealną chyba pod patronatem muzealnego departamentu Ministerstwa Kultury i Sztuki. W pierwszym rzędzie należałoby ponownie przebadać wytyczone już szlaki, przez sondażową weryfikację przedstawionych powyżej wyników dawnych badań i doprowadzić do publikacji nowych materiałów¹⁷⁾. Po tym wstępnym niejako etapie należałoby możliwie szybko precyzyjnie starać się ustalić zainteresowania widzów oraz wskazać kierunki pracy oświatowej muzeów, w momencie, można to przecież śmiało powiedzieć, krytycznym dla polskiego muzealnictwa. Osobnym zagadnieniem jest tu właściwa, z pożytkiem dla publiczności, współpraca działów merytorycznych z działami naukowo-oświatowymi, czyli inaczej mówiąc nowoczesna specjalizacja, która pozwoliłaby wszystkim harmonijnie współpracować realizując zarówno cele naukowe muzeum jak i jego działalność oświatową.

Swego czasu zaproponowałem w artykule *Widz muzealny czy odbiorca sztuki*¹⁸⁾ drogę na jaką mogą być skierowane działania muzeów. Propozycja ta oparta była na wnioskach nasuwających się po lekturze zawsze aktualnego studium prof. Floriana Znanieckiego¹⁹⁾. Pozwolę sobie przytoczyć tu końcowy fragment mego artykułu, zgodny z tym co w niniejszym tekście także proponuję. Otóż chodzi o to, aby widzowie muzealni czuli się zjednoczeni z przestrzenią ekspozycji muzealnej stanowiącą swoisty zespół lokalny, gdzie jego członkowie (pracownicy muzeum i dzieła sztuki — często trudne w odbiorze dla niewyrobionego widza) stanowią zwarty, czasami nawet wrogi, przeciwstawiający się publiczności zespół lokalny (np. wszelkiego rodzaju ograniczenia w dostępie do dzieła sztuki, pantofle muzealne itp.). W mym artykule na zakończenie pisałem, że w toku idealnej pracy muzeum chodzi przede wszystkim o to „...aby dwie kategorie wymienione w tytule artykułu (tzn. widz muzealny i odbiorca sztuki) nie były sobie przeciwstawne, dążyć należy do zamiany roli obcego przybłądy, jaką zbyt często pełni widz

17) Należy tu przypomnieć jeszcze bardzo interesującą książkę Tadeusza Gołaszewskiego, *Dziecko w Muzeum. Funkcje muzeum w wychowaniu estetycznym dziecka*, Warszawa 1967. Przy okazji badań nad percepcją przez dzieci zbiorów muzealnych profesor Gołaszewski nakręcił krótki film — muszę dodać, iż miałem okazję widzieć podobnie aranżowane przez zabawę zajęcia z małymi dziećmi w *Museum of London* w 1989 roku. Metoda ta sama, ale ponad dwadzieścia lat później i gdzie indziej.

18) W.: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice 1981 rok*, PWN, Warszawa 1984, s. 257—266.

19) Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej, w: *Ruch Prawniczy Ekonomiczny i Socjologiczny*, Poznań 1938, rocznik XVIII, s. 89—119.

muzealny, na rolę członka zespołu lokalnego, jaki zorganizowany jest w przestrzeni muzeum. Niestety wymaga to wielu różnorodnych zabiegów wszystkich służb muzealnych, ale nade wszystko właściwego zorganizowania przestrzeni muzeów, tak aby widz muzealny, występujący tam jako członek innego zespołu lokalnego w roli przybysza, nie czuł się obco, aby skutecznie pomóc mu w skruszeniu barier społecznych i psychicznych, których niewidzialna obecność nader często przeszkadza w swobodnym przyswajaniu wartości przestrzennych muzeów. Byłaby to więc próba wyreżyserowania odbioru dzieł sztuki z innego nieco punktu niż estetyczny, innego jakościowo, ale równie chyba ważnego²⁰⁾.

Inaczej mówiąc chodzi o to, aby statystyczny „widz muzealny” stał się aktywnym „odbiorcą sztuki”, uczestnikiem życia kulturalnego miejscowości, regionu i kraju, aby kontakt z dziełem sztuki czy eksponatem muzealnym zmienił swój charakter z często narzuconego obowiązku, czy w najlepszym przypadku snobizmu, na przyjemność spędzania czasu wolnego. Czyli jeszcze inaczej mówiąc — należy dążyć do takiego modelu współpracy z widzem, w którym naukowe treści będą wspólne dla obu stron kontraktu zawieranego w momencie kupienia biletu i zwiedzenia muzeum, a który łączy pracowników muzeum i jego publiczność.

Żeby jednak dojść do tak idealnego modelu należy dobrze rozróżnić dotychczasowego „przeciwnika”, aby zawarty wtedy pokój stał się trwałym i pożytecznym dla wszystkich.

20) Ziemiński, Widz muzealny czy odbiorca sztuki, jw., s. 265.

Inhaltsangabe der Abhandlungen

MATERIALIEN DES MUSEUMS FÜR INNENAUTATTENDE KUNST- DENKMÄLER IN PSZCZYNA, BAND VI

Janusz Ziemiński

DIE TÄTIGKEIT DES MUSEUMS IN PSZCZYNA IN DEN LETZTEN 10 JAHREN.

Zu Beginn des Artikels bespricht der Direktor des Museums kurz die wichtigsten Ereignisse der letzten 10 Jahre sowie die geplanten Höhepunkte für die Zukunft. Das Museum gab in dieser Zeit 21 Titel (darunter 6 Bände *Materialien* ..., 4 große Katalog von Sammlungen sowie 2 historische Monographien) heraus; es wurden 3 neue Ausstellungen, ständig an die Innenausstattung vom Ende des 19. Jh. anlehnend, sowie 5 zeitweilige Ausstellungen (darunter 2 in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Wörlitz — Oranienbaum — Luisium) gemacht. Konsequenter wird also, was vom selbigen Autor bereits im Band I, *Materialien* ..., angedeutet wurde, realisiert.

Die Pläne der nächsten Jahre sehen, außer den nötigen Restaurationsarbeiten am Schloß (Elevation), die Herausgabe des nächsten Bandes *Materialien* ..., (das V. Pszczynaer Seminar wird der Rolle der Bibliothek in den Residenzen gewidmet werden), von Katalogen und historischen Monographien vor. Dem Inneren soll allmählich eine Ausstattung, geschichtsgetreu und in Übereinstimmung mit der Architektur des 19. Jh., zurückverliehen werden.

Andrzej Rottermund

BILD UND RAHMEN IN NEUZEITLICHEN EUROPÄISCHEN RESIDENZEN

In den letzten Jahren erfolgte bei den Untersuchungen über Bilderrahmen und das Anbringen von Bildern in europäischen Residenzen vom 16. bis zum 18. Jh. ein Aufschwung. Da aber beide Fragen getrennt voneinander betrachtet wurden, konnten keine entsprechenden Schlußfolgerungen über die Rolle und Funktion von Bild und Rahmen in diesen Räumlichkeiten gezogen werden.

Der umliegende Artikel ist ein Versuch, gegenwärtiges Wissen aus der Geschichte der Rahmen mit dem, über das Anbringen von Bildern, miteinander zu verknüpfen. Um die Rolle und Funktion von Bild und Rahmen in neuzeitlichen Residenzen (Schloß, Palais, Hof) vollständig verstehen zu können, meint der Autor, muß man sie, sowohl im Zusammenhang mit räumlichen Ve-

ränderungen dieser Residenzen, oder vor allem, als die Schaffung einer Bildersammlung und einer Sammlung (Kollektion) an sich, sehen, um somit die Macht dieser gesellschaftlichen Sphäre zu symbolisieren.

In der Kustkammer wurden Bilder, andere „Artefakten“ und „Naturalien“, wissenschaftliche Instrumente sowie Raritäten miteinander verbunden, um an einer Stelle symbolisch die ganze Welt widerzuspiegeln. Die erste beträchtliche Wende, sowie bei der Ausstellung von Bildern, als auch beim Anbringen und Einrahmen dieser, erfolgte in den ersten Dekaden des 17. Jh.. Im Palais werden zwei Räumlichkeiten zur Ausstellung von Kunstwerken, vor allem Bildern, vorgesehen. Eine wird das sog. Kabinett, die zweite, Korridore und breite Gänge, werden die sog. Galerien. In den Kabinetten der Sammler mußten die Bilder an den Wänden sehr streng in Reihen, eines über dem anderen, angebracht werden, ohne das Grundsätze von Symmetrie und Beziehungen zwischen den Kompositionen eingehalten wurden. Die Galerie hingegen mußte streng symmetrisch eingerichtet werden, Malerei und Skulptur wurden in die architektonische Dekoration sowie in zur Verzierung vorgesehene Kunstwerke einkomponiert. Nach Ansicht des Architekten sollten sich alle Elemente harmonisch vervollständigen und einen raffinierten, ästhetischen Effekt einer prunkvollen Räumlichkeit erzielen, durch die der Weg zum Herrscher führte. Andere Regeln galten beim Anbringen und Einrahmen von Bildern in Räumen, die nicht zu den „Paradegalerien“ oder „Sammlerkabinetten“ zählten. Sie waren nicht so stark mit der architektonischen Ausgestaltung des Inneren verbunden, wie im Fall der Paradegalerie; sie beschränkten sich auch nicht nur auf eine bescheidene, profilierte Leiste, wie im Fall des Kabinetts. Sie waren von außergewöhnlicher Kunst und in vielen Fällen mit Meisterwerken von hervorragenden Schnitzern und Vergoldern versehen. Diese Konzeptionen wurden im 18. und 19. Jh. entwickelt, in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jh. hingegen war es üblich, Bilder in einzelnen Reihen, in großem Abstand voneinander, auf weißem Untergrund, anzubringen. Die plastische Gestaltung der Umgebung sollte neutral erscheinen, um somit das Bild vor jeglichen äußeren Einflüssen zu schützen. Diese, bis heute, bei der Ausstellung von Malerei übliche Art berücksichtigt nicht, das die Umgebung, egal ob unbearbeitet oder reich gestaltet, immer auf die, sich in ihr befindenden Kunstwerke wirkt. Und es sollte stets eine Umgebung geschaffen werden, die mit dem Charakter des Kunstwerkes übereinstimmt.

Es erscheint, daß bei der Auswahl der Rahmen und beim Anbringen der Bilder zwei grundlegende Fehler begangen werden, die aus der Unkenntnis der Praktiken und Grundlagen bei der Innenausstattung im 17. und 18. Jh. resultieren. Erstens wählen wir Bilderrahmen nach unserem zeitgenössischen Geschmack, oder lassen uns auch vom Stil der Epoche leiten oder künstlerischen Milieu, in dem das Bild entstand. Nur diese Kriterien kommen bei der Auswahl eines richtigen Rahmens in Frage. Die erste Betrachtung ist von ästhetischer, die zweite von historische Natur. Beide sind jedoch falsch, da sie vom Bild ausgehen und nicht von der Umgebung, für die es geschaffen wurde. Unterdessen wurden Bilder meist ohne Rahmen oder mit einem Schutzrahmen gekauft. Welcher Rahmen gewählt wird, entscheidet sich an der Stelle, wo das Bild angebracht werde soll. Die für das Kabinett vorgesehenem bieten meist in einfachen Rahmen oder erhielten, der in die Gesamtkomposition der Wand paßte. Die für die Paradesäle vorgesehenen hingegen, erhielten einen Rahmen, der der gesamten architektonischen Gestaltung und Dekoration der Räumlichkeit angepaßt wurde. Die Rahmen und auch die ganze Gestaltung projizierte häufig der am Hofe wirkende architekt.

DIE KUNSTKAMMER IM SCHLOß DER RADZIWIŁŁ IN LUBCZ

Der Artikel basiert auf einem Schloßinventar aus dem Jahre 1641, das sich derzeit im Archiv in Warschau befindet. Über das Schloß in Lubcz (einem Ort am Niemen, unweit von Nowogródek) wissen wir verhältnismäßig wenig, sein Aussehen ist uns nicht bekannt. Auf der Grundlage des Verzeichnisses der Kunstkammer kann man annehmen, das sich in ihr 1800 Positionen befanden, eine für die damalige Zeit recht große Sammlung, die aus 5 Teilen bestand:

- I. Abteilung mit Trophäen, Andenken und Geschenken von hervorragenden Persönlichkeiten oder aus anderen bedeutenden Sammlungen.
- II. Naturwissenschaftliche Abteilung mit naturkundlichen Gegenständen sowie orientalischen Sammlungen (Neuheit).
- III. Historische Abteilung mit antiker und zeitgenössischer Geschichte sowie Familiengeschichte.
- IV. Abteilung von Gegenständen mit religiösem Charakter.
- V. Varia.

Tadeusz Stefan Jaroszewski

DIE BILDERSAMMLUNG VON ZOFIA UND ANTONI LUBOMIRSKI IN IHREM WARSCHAUER PALAIS „HINTER DEM SÄCHSISCHEM GARTEN“

Wäre in der Hälfte des 18. Jh ein ausländischer Reisender nach Warschau gekommen, um sich die künstlerischen Sammlungen in der Hauptstadt anzusehen, hätte man ihn auf das Palais des Fürsten Antoni Lubomirski verwiesen. Der Reisende erhielte dann bestimmt eine Genehmigung zur Besichtigung der Residenz und der sich in ihr befindenden Bildersammlung. Wir hingegen hätten somit ein getreues Bild des, schon nicht mehr bestehenden Palais erhalten, denn die eigentliche Sammlung kennen wir nur aus den Inventaren, die die erwähnten Bilder mit genauer Unterbringung in den Zimmern, anführen. Es blieben Inventare aus den Jahren 1754, 1758, 1759 und 1762 erhalten. Dieser Artikel entstand, vor allem auf der Grundlage des Inventars aus dem Jahre 1754. Eine Analyse der Inventare erlaubt es, trotz der schon nicht mehr erhaltenen Sammlung, Schlußfolgerungen über den Geschmack der Eigentümer und der Dekoration des Palais mit Bildern in Polen, im 18. Jh., zu treffen.

Jerzy Polak

DAS KUNSTKABINETT IN KSIĄŻ (FÜRSTENSTEIN)

In der Residenz der Hochbergs in Książ wurde die Kunstkammer unter der Bezeichnung Kunstkabinett geführt, das nach dem Jahre 1705 Konrad Ernst Graf von Hochberg einrichtete. Das Kunstkabinett in Książ funktionierte in strengem Zusammenhang mit der großen, berühmten Schloßbibliothek. Die Sammlungen des Kabinetts vergrößerte erheblich Heinrich Ludwik Graf von Hochberg, der von seinen wissenschaftlichen Reisen durch die europäischen Hauptstädte eine Anzahl von kostbaren und teuren astronomischen, metamatischen und optischen Instrumenten, an

der Spitze das Newtonsche Teleskop aus London, mitbrachte. Diese Instrumente gehörten zu den Schmuckstücken des Kunstkabinetts in Książ. Außerdem befanden sich in ihm, nach ersten Beschreibungen aus dem Jahre 1735 und 1741, reichhaltige naturkundliche Sammlungen, hauptsächlich Mineralien und Muscheln, große Münzsammlungen (die das sog. Münzkabinett bildeten), eine gewisse Anzahl von Kunstgegenständen, die Mechanismen von Rennwolditsch sowie verschiedene Raritäten.

Nach der Plünderung der Sammlung während der Schlesischen Kriege in der Hälfte des 18. Jh. baute Hans Heinrich V., Graf von Hochberg, das Kunstkabinett neu auf und stellte in ihm auch alte Waffen und Familienporträts aus. Die Sammlungen des Kunstkabinetts in Książ waren in Deutschland und Europa im 19. Jh. weit bekannt. Die kostbarsten Exponate wurden anderen Museen geliehen, für die sich Gelehrte und Museologen interessierten. Die nächsten Hochbergs überlieferten dem Kunstkabinett Familienandenken, Medaillen, Auszeichnungen und Porträts. In den zwanziger Jahren des 20. Jh. gingen die Sammlungen des Kunstkabinetts in das, von Hans Heinrich XV., Fürst zu Pless, im neubauten schloßflügel errichtete, Museum über, das sich somit in eine große Attraktion für Touristen, die aus finanziellen Gründen in die Residenz „gelassen“ wurden, verwandelte.

Die Sammlungen überdauerten bis 1945 sollten, in Verbindung mit dem Verkauf von Książ an die schlesischen Landesbehörden (1944), in ein Landesmuseum übernommen werden.

Ingo Pfeifer

BETRACHTUNGEN ZUM CHARAKTER UND ZUM INHALT DER SAMMLUNGEN IM GOTISCHEN HAUS ZU WÖRLITZ

Das Gotische Haus in Wörlitz bildet den stilistischen Gegenpol zum klassizistischen Schloß und seiner Innenausstattung. Ursprünglich als Gartnerwohnung gedacht, wurde das 1773/74 begonnene Gebäude in drei Etappen bis 1813 erweitert. Es diente zur Aufbewahrung einer der Kunstsammlungen des Fürsten Franz von Anhalt - Dessau (1740 — 1817).

In ihrer Vielgestaltigkeit erinnert sie eher an eine Kunstkammer des 16. Jahrhunderts, denn an eine Kunstsammlung im Zeitalter der Aufklärung. Die Sammlung besteht aus drei Teilen: eine 385 Positionen umfassende Porträtsammlung, Militaria und Kunsthandwerk und etwa 200 Glasgemälde des 16. und 17. Jahrhunderts.

Einfluß auf die Entstehung der Sammlung hatte der Schweizer Theologe Johann Caspar Lavater (1741 — 1801). Wie in seinen „Physiognomischen Fragmenten“ lebt der Geist des Sturm und Drang auch in der Porträtsammlung des Fürsten Franz. Vor allem das Interesse an der Genialität des Individuums spricht aus dieser Sammlung, die Lavater z. T. physiognomisch analysierte. Lavater vermittelte auch den Ankauf einer Vielzahl von Schweizer Glasgemälden für das Gotische Haus. Zwischen dem Anwachsen der Kunstsammlung nach der Bekanntschaft mit Lavater 1782 und der ersten Erweiterung des Gebäudes 1785 dürfte ein unmittelbarer Zusammenhang bestehen. Zur Sammlung gehören aber auch Waffen aus der Zeit des 30 - jährigen Krieges und vom Entsatz von Wien, 1683. Zwischen den einzelnen Objekten der Sammlung bestehen oft verschiedenste, meist außerkünstlerische Beziehungen. Sie sind ein Beweis dafür, daß die Sammlung als einheitliches Ganzes zu betrachten ist und sich der Museumscharakter nur im Zusammenhang mit den Räumlichkeiten (z. B. Rittersaal) offenbart.

Im Gotischen Haus zog sich Fürst Franz bewußt aus der Welt zurück, um sie aus historischer Perspektive zu betrachten. Er suchte in der Vergangenheit Ideen, Gedanken und künstlerisch — kulturelle Intentionen, die der Entwicklung in der Gegenwart dienen könnten. Die Sammlungsobjekte sind für ihn Quellen der Erkenntnis zum historischen Fortschritt. Die Bedeutung des

Mittelalters in der Geschichte und die eigenständige nationale kulturelle Entwicklung wurde zu dieser Zeit von der deutschen Aufklärung erkannt. Waren für den Fürsten Franz Familientraditionen noch ein wichtiger Aspekt bei der Gestaltung der Sammlung, so wurde jedoch ihr nationalgeschichtlicher Charakter von den Zeitgenossen erkannt und aufgegriffen. In dieser Hinwendung zur nationalen Geschichte und den eigenen kulturellen Traditionen widerspiegelt sich der Sturm und Drang.

Zdzisław Żygulski jun.

DAS GOTISCHE HAUS IN PUŁAWY ALS RARITÄTENKABINETT

Nach Caspar F. Neickelius, Autor der „Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museum“, Leipzig — Breslau 1727, in Europa im 16. und 17. Jh. (vor allem in den deutschen Staaten) gab es 7 Museumstypen:

1. die Schatzkammer mit wertvollen Gegenständen, hauptsächlich aus Gold, 2. die Galerie in Form eines langen Saales mit Fensterfront von einer Seite und (manchmal sogar in den Nischen) angebrachten Bildern, Skulpturen auf Postamenten und kleinen Gegenständen in Schränkchen, 3. die Kunstkammer mit Proben des Kunsthandwerks, 4. die Antiquitätenkammer mit Skulpturen, Vasen, architektonischen Fragmenten und anderen kleinen altertümlichen Gegenständen, vor allem aus Italien, 5. das Studio oder das Studierkabinett mit auserwählten Kunstwerken, Raritäten aus Natur und Technik, nur für den Eigentümer und daher sehr intim gehalten, 6. die Raritätenkammer oder Wunderkammer mit Sammlungen von Raritäten, die Erstaunen, Angst oder Abscheu hervorrufen, 7. die Naturalienkammer oder das Naturalienkabinett mit Gegenständen aus der Tier- und Pflanzenwelt sowie Mineralien. Die Abhandlung des Neickelius, der im Grunde kein Pionier auf dem theoretischen Gebiet der europäischen Museologie war (ihn übertraf in der Hälfte des 17. Jh. der niederländische Humanist Samuel Quiccheberg, Autor von „Inscriptiones vel tituli Theatri Amlissimi complectantis rerum universitatis singulas materias...“, München 1565, dessen Anleitung bei der Einrichtung der Kunstkammern in Bayern verwendet wurde) zeugte von der Entwicklung der europäischen Museologie lange vor der Aufklärung, obwohl, was unterstrichen werden muß, diese für das breite Publikum nicht zugänglich war. Nach Quiccheberg sollte ein ideales Museum ein enzyklopädisches Bild der Welt wiedergeben, aus Gegenständen verschiedenster Art gebaut, wie ein Mosaik aus Steinchen. Solche Museen entstanden am frühesten in der 1. Hälfte des 16. Jh. in Italien, in den Palais der Fürsten (*studiola*) oder in den Sitzen von Gelehrten, häufig mit Universitäten (*musei*) verbunden. In solchen Sammlungen, wie im berühmten studiolo des Francisco I. de Medici in Florenz, Francesco Calceolari in Verona, Ulisse Aldrovandi in Bologna, Michel Marcati in Rom und Freeanto Imperato in Neapel, konkurrierten Kunstwerke mit Werken aus der Natur. Ihr Grundgedanke war es, die ganze Welt in Proben, an einer Stelle und zur Hand zu haben.

Unterdessen vergrößerte sich, seit der 2. Hälfte des 17. Jh., in Nordeuropa, hauptsächlich in Deutschland, die Zahl der Museen, der sog. Kunstkammern und Wunderkammern. Die Wunderkammern, die während der Aufklärung in ihrer ganzen Größe aus dem europäischen Kulturfeld verschwanden, sammelten, worauf bereits der Name verweist, seltene, unbekannte Gegenstände, solche die in Angst versetzen konnten, magische und Heilkraft besaßen, auch Amulette, Talismane, Reliquien sowie auch Gegenstände von hervorragenden Persönlichkeiten, Monarchen, Führern und Märtyrern bedeutender Ideen. Zu diesen Gegenständen gelangte man unter langwierigen Anstrengungen und großem Kostenaufwand.

Zu den begehrten Gegenständen gehörten solche, wie: ein Straußenei, erstaunenswert in seiner

Größe, ein Horn eines Einhorns, das angeblich Heilkraft besaß, „bezoar“ oder ein aus einem Tierdarm entfernter Stein, der vor Gift schützen sollte, bisior, ein Gewebe aus goldenen Fäden, das von einer bestimmten Meeresmuschel (*byssus*) hergestellt wurde. Eine große Rarität war eine Mumie, die Lebendige zutiefst erschütterte. Zu den Raritäten zählte man auch Reliquien von Königen, Helden, berühmten Poeten, Musikern und Gelehrten. Aus ihrem Körper wurde häufig nach ägyptischem Brauch das Herz entnommen und in getrennten Urnen konserviert. In Polen war das Sammeln seltener Gegenstände schon seit langem bekannt. Der berühmte Reisende und Pilgerer zur Heiligen Stätte und nach Ägypten, der Fürst Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, genannt „Sierotka“, kaufte und brachte der Schiff, im Jahre 1582, eine Mumie ins Land. Als aber auf dem Meer ein Gewitter tobte, sah er sich gezwungen, diese, als Ursache für den Hurrikan, ins Meer zu werfen. Der König Zygmunt August (1520 — 1572) besaß in seinen Sammlungen ein wunderbares Horn eines Einhorns, das er seinem Schwager, dem Kaiser Ferdinand schenkte (es befindet sich heute in der Schatzkammer der Habsburger in Wien).

Vieles dieser europäischen und polnischen Tradition der Raritätenkabinette und Kuriositätensammlungen gelangte später in das erste polnische Museum, das von der Fürstin Izabel Czartoryska in Puławy, in zwei gesonderten Gebäuden, im Sybillentempel und im Gotischen Haus, zu Beginn des 19. Jh. eingerichtet wurde.

Im Sybillentempel, dem Pantheon berühmter Polen, befanden sich Reliquien von Monarchen und sich dem polnischen Volke verdient gemachter Persönlichkeiten, obwohl die Echtheit einiger in Frage gestellt werden muß. Dieser Tempel wurde im Jahre 1801 eröffnet. Unter den bereits erwähnten Reliquien befanden sich: ein Schädelteil des Königs Bolesław Chrobry, die Gebeine von Mikołaj Kopernik, der Schädel von Jan Kochanowski oder ein Handknochen des Hetmans Stefan Czarniecki.

Im Gegenteil zum Sybillentempel, der nur polnische Andenken sammelte, war das Gotische Haus, im Jahre 1809 eröffnet, vor allem ein Museum der Weltgeschichte. Die Fürstin Izabel Czartoryska bemühte sich, gemäß ihrer romantischen Neigung und die Bedeutung von Raritäten kennend, auf verschiedenen Wegen (sogar vor Eroberungen nicht zurückschreckend), seltene Gegenstände von berühmten Poeten, Philosophen, Rittern und Geliebten, sowie Gefangenen, als auch eigenartige „Maschinen“ in ihren Besitz zu bekommen. An dieser Stelle sind zu erwähnen: ein Stuhl von Shakespeare aus seinem Geburtshaus in Stratford, ein Stuhl von Jan Jakub Rousseau mit einem angebrachten Stückchen Bein mit Rädchen vom Invalidenstuhl, auf dem sich zu Lebensende Voltaire bewegte, ein Bein vom Bett des Grafen von Gleichen, Teilnehmer des Kreuzzuges im Jahre 1228, in dem er mit seinen zwei Ehefrauen, einer Deutschen und einer Mauretanierin schlief, die Todesmasken des französischen Königs Heinrich IV., Cromwells, Newtons und des Königs von Schweden Karl XII., eine Dolchsammlung (darunter der Dolch des „Geheimen Tribunals“), Steine und Teile von Mauern von berühmten Gefängnissen, das „Eisen, auf dem Karl XII. Patkul gefangenhielt“, ein Bleibecker von Trenk aus seiner Gefangenschaft, sowie „Maschinen“: „das Maschinen von Franklin“, „die Maschine für Blinde zum Kartenspielen“. Diese Gegenstände und auch seltsame Exemplare aus der Natur („Elefantenzähne, die beim Brunnengraben in Międzybórz gefunden wurden) waren im Gotischen Haus neben Kunstwerken von Weltklasse („Die Dame mit dem Hermelin“) von Leonardo da Vinci, „Porträt eines Jünglings“ von Raffael) anzutreffen. Das Gotische Haus in Puławy war somit eine eigene Verbindung von Wunderkammer und Kunstkammer, mit einem Programm, das bis ins 17. und 18. Jh. zurückreichte. Die Gegenstände der Wunderkammer in Puławy verliefen sich im modernen Kunstmuseum, das im Jahre 1876 in Kraków, eröffnet wurde. Einige von Ihnen fanden ihren Platz im Museumslager „Ciekawości“ („Raritäten“).

DIE SAMMLUNG VON BRUNO KONCZAKOWSKI — EIN PRIVATES MUSEUM

Der bekannte Sammler Bruno Konczakowski wurde am 27. Mai 1881 in Cieszyn, als Sohn eines Eisenhandelsinhaber, geboren. Nach Beendigung der Handelsschule in Wien hat er, nach dem Tode seines Vaters Josef (1851 — 1909) die Leitung der Firma übernommen und bis zum Jahre 1950 verwaltet. Im Jahre 1940 wurde er den Nazis verhaftet und ins Konzentrationslager Dachau eingeliefert. Er ist während eines Besuches in Wien, am 21. September 1959, verstorben und wurde im Familiengrab auf dem Komunalfriedhof in Cieszyn bestattet.

Die Sammlerleidenschaft von Bruno Konczakowski begann bereits im Jahre 1898 in Wien. Schon im Jahre 1914 besaß er eine ansehnliche Sammlung alter Waffen. Er vergrößerte seine Sammlungen nach dem I. Weltkrieg durch Aufkäufe der wertvollsten Exponate von verarmten Aristokraten oder von sich in finanziellen Schwierigkeiten befindenden Museen. Konczakowski war mit Sammlern, wie Graf Hans Wilczek aus Kreutzenstein, Graf Emanuel Zerotin aus Blauda, Edmund Wilhelm Braun, Karl W. Hiersemann, Bashford Dean und anderen, befreundet. Er wirkte auch in einigen internationalen Gesellschaften, unter anderem im „Verein für historische Waffenkunde“. Nach dem II. Weltkrieg beschränkte er sich auf Sammeln von alten Drucken. Nach seinem Tode wurde die Sammlung geteilt. Der größere Teil befindet sich in der Staatlichen Kunstsammlung des „Wawels“ in Kraków, viele Exponate erhielt das Museum in Cieszyn.

Die Familienandenken befinden sich im Besitz des Sohnes, Friedrich Konczakowski in Wien. Noch im Jahre 1938 hat Bruno Konczakowski eine umfangreiche Sammlung orientalischer Waffen dem Heeresmuseum in Warschau geschenkt.

Konczakowski hat seine Exponate in den bedeutendsten europäischen Antiquariaten und auf Auktionen, vor allem in Wien, aber auch in München, Berlin, Leipzig, Zürich usw. erworben. Seine Sammlungen hat er im Familienhaus am Hauptring in Cieszyn (Fot. 50) auf musealische Weise arrangiert. Im großen Zimmer, dem sog. Waffensaal, (Fot 51—53) hat er ungefähr 400 Waffen gesammelt, die die Entwicklung der europäischen Kriegskunst vom 13. bis zum 19. Jh. darstellen sollten. Im nächsten Saal befand sich eine keramische Sammlung, bestehend aus Wiener Porzellan aus dem 18. Jh. und aus Fayencegeräten aus Holicz, Pruszków, Nürnberg und Strassburg. Die Bibliothek zählte etwa 2 Tausend Bücher, darunter ungefähr 260 alte Drucke. Im Speisezimmer (Fot 54) waren alte Möbel, Gemälde, Glas und Sorgenthaler Wiener Porzellan ausgestellt. Im letzten Saal waren besonders alte Möbel exponiert (Fot 55). Die Sammlungen von Bruno Konczakowski wurden besonders von anderen Sammlern, Kunstkennern, Diplomaten und Journalisten besichtigt. Letztere haben die Sammlungen oft in der polnischen Presse beschrieben. Die Besucher haben sich aber auch für die Raritäten interessiert. Einige davon, die Schandmaske, ein Tugengürtel, Henkerschwerte usw., wurden im obigen Artikel beschrieben.

Jerzy Polak

HANS HEINRICH XV. FÜRST VON PLESS — LEBEN UND WERK (1861 — 1938)

Hans Heinrich XV. Fürst von Pless gehörte zu den bedeutenden historischen Persönlichkeiten der schlesischen Aristokratie in der 1. Hälfte des 20. Jh.. Er stammte aus der reichen protestantischen Familie von Hochberg, deren Vorfahren in der Hälfte des 13. Jh. nach Schlesien kamen. Er wurde am 23. April 1861 in Pszczyna, als Sohn des Hans Heinrich XI. Fürst von Pless und der Maria von Kleist, geboren. Sein Großvater schloß an die Familiengüter in Niederschlesien mit dem Schloß

Fürstenstein (Książ) große Pszczynaer Güter in Oberschlesien an, und erhielt im Jahre 1850 vom preußischen König den Fürstentitel.

Hans Heinrich XV. diente nach ökonomischen Studien kurz in der Kaiserlichen Armee, im Jahre 1885 trat er den Dienst am Auswärtigen Amt in Berlin an. Danach arbeitete er in diplomatischen Vertretungen in Brüssel, Paris und London. Diesen Dienst unterbrach er 1891 nach der Heirat der schönen Engländerin Maria Teresa Cornwallis West, genannt Daisy. Dadurch knüpften die Pszczynaer Fürsten dauerhafte Beziehungen mit Großbritannien an. Die Familie von Hans Heinrich XV. (3 Söhne) lebte im Luxus, über den finanziellen Möglichkeiten der Familiengüter (trotz des Besitzes von 13 Kohlengruben und andern Industriebetrieben) und unterhielt Kontakte mit der ganzen europäischen Aristokratie. Den Fürsten verschlang die Jagd (in seinen Wäldern war häufig der Kaiser Wilhelm II. zu Gast), die Reiterei, Hasard und Baumanie (der unbeendete Umbau von Fürstenstein 1908 — 1923). Im politischen Leben Deutschlands spielte er keine große Rolle, obwohl er seit 1902 Mitglied des Preußischen Herrenhauses war. Er wirkte auch im schlesischen Landensejm im Breslau; seit 1910 war er Vorsitzender des elitären Union — Club in Berlin. Vor 1914 gehörte er zu den 10 Reichsten in Deutschland, sein Vermögen wurde auf 99 Millionen Goldmark geschätzt. Hans Heinrich XV. war Vertreter der langsamen kulturellen Germanisierung der polnischen Bevölkerung Schlesiens, er war gegen die Gründung von Kreisen „Ostmarkverein“ auf seinen Gütern. Im Jahre 1908 stimmte er im Herrenhaus gegen die Annahme des berühmten Enteignungsgesetzes der polnischen Bevölkerung, das gleichzeitig auch das Bestehen der Großgrundbesitze bedrohte. Die deutschen Kreise kritisierten ihn als Polonophil. In den Jahren von 1914 — 1918 diente er als Oberst und Flügeladjutant des Kaisers Wilhelm II. in seinem Hauptquartier, das in den Jahren von 1914 — 1917 in Pszczyna zu Gast weilte. Er war Inhaber von 21 Orden und Medaillen.

Nach dem Untergang des Deutschen Kaiserreiches trat er für die Bildung eines freien schlesischen Staates ein und unterstützte die schlesischen Separisten. Gleichzeitig richtete er seine ganze Kraft gegen die polnische Unabhängigkeitsbewegung in Oberschlesien, unterstützte deutsche Schlägertrupps und Freiwilligenabteilungen und bemühte sich bei europäischen Politikern, dieses Gebiet Deutschland zu belassen. Nach der Teilung Oberschlesiens nahm er, um seine Güter von der Enteignung zu schützen, im Jahre 1922, die polnische Staatsbürgerschaft an.

Er wohnte jedoch weiter im Schloß Fürstenstein, sich deutschen gesellschaftlichen und kulturellen Organisationen in der schlesischen Wojewodschaft, mit eindeutig antipolnischer Haltung, annehmend (z. B. Deutscher Volksbund, dessen Vorsitzender sein Sohn Hans Heinrich XVII. Prinz von Pless, im Jahre 1929 wurde). Nach 1924 zeigte er eine deutliche antipolnische Einstellung, langwährende Steuerzwiste mit dem polnischen Staat führend, die dem Forum der Völkerliga (1931 — 1935) und dem Ständiger Internationaler Gerichtshof in den Haag übertragen wurden. Diese verlor, und im Jahre 1934 gelangte das Vermögen unter eine staatliche Zwangsverwaltung. Unterdessen erfolgte der vollständige Ruin der Fürsten — güter in Nieder — und Oberschlesien als Ergebnis des pompösen Lebens des Fürsten, seiner unglücklichen Entscheidungen sowie wirtschaftlichen Machenschaften (Affären der Gesellschaften „Oswag“ und „Stiwag“).

Im Jahre 1922 wurde die Ehe mit Daisy geschieden, eine neue mit der Spanierin Clotilda de Silva y Gonzales de Candamo eingehend. Diese wurde 1934 mit großem Skandal annulliert, Clotilda heiratete den jüngsten Sohn des Fürsten, Bolko.

Im März 1936 bankrotierte er unter dem Einfluß seiner jüngeren Söhne und floh aus Deutschland, u. v. in Abscheu vor dem Hitlergeschehen. Sein letzter Lebensabschnitt führte zur Übereinkunft mit dem polnischen Staat (Steuervertrag mit dem schlesischen Wojewoda Grażyński am 14. Juli 1937). Er starb in Paris, am 31. Januar 1938, im Alter von 77 Jahren, noch am 7. August 1937 das Pszczynaer Fideikommiß auflösend, sein Vermögen in riesigen Schulden hinterlassend.

ANNEX ZUM „MINIATURENKATALOG“

Das Museum in Pszczyna gab von dieser Autorin, im Jahre 1987, *Miniaturen, Flachreliefs und Silhouetten vom 16. – 20. Jh., Katalog der Sammlungen*, – heraus.

Dieser Katalog beinhaltet auf 399 Seiten die Publikationen von 332 Positionen und ihrer Fotografien. Er gehört zu den größten Katalogen dieser Art in der polnischen Museologie. In dem umliegenden Annex sind 27 Miniaturen publiziert, die im oben angeführten Katalog vergessen oder erst nach der Herausgabe des Kataloges vom Museum gekauft wurden.

Jan Kruczek

DER VERGANGENHEIT ENTGEGEN

Die Architektur, die dem Pszczynaer Schloß sowie im einzelnen seinem Inneren, während des letzten großen Umbaus in den Jahren von 1870 — 1876 (nach Projekten des Französischen Architekten Alexander Destailleur) verliehen wurde, besteht bis heute. Spätere Veränderungen betrafen einzelne Räume, die mit den neuen Funktionen, die ihnen, nach persönlichem Geschmack, die hier wohnenden Eigentümer auferlegten, verbunden waren. Sie bestanden vor allem im Austausch von Möbeln, Bildern, Gebrauchs — und Dekorationsgegenständen sowie Familieneigentümern. Trotz dieser Veränderungen (die größte wurde während des I. Weltkrieges durchgeführt, da hier das Hauptquartier der Deutschen Armee untergebracht war) blieb das Schloß bis zum II. Weltkrieg ein Beispiel für Magnatensitze, sämtliche Wohnbedingungen erfüllend und einem ausgedehnten Hofleben angepaßt. Kurz nach Beendigung des II. Weltkrieges wurde diese historische Wohnresidenz (1946) in ein Museum verwandelt, das die Geschichte von früheren Wohngemächern veranschaulichen sollte.

Erste langsame Veränderungen, auf einer „Reinigung“ des Schloßinneren von Gegenständen ohne Stil basierend (einige Möbel, Geweihe, Pflanzen), werschäften sich in den sechziger Jahren. Als Ergebnis verlor das Museum seine Wohneigenschaften sowie typischen Jagdcharakter. Die in den letzten Jahren durchgeführten Untersuchungen, bestehende Fotografien des damaligen Inneren, erhaltene Gegenstände aus dem 19. und Anfang des 20. Jh., sowie die immer größere Schätzung der Kunst dieser Zeit zeugen von der Notwendigkeit, zumindest einzelnen Räumen ein traditionelles Aussehen zurückzuverleihen.

Der erste Versuch erfolgte im Jahre 1984 in der Schloß — rüstkammer, an die Rüstkammern des 19. Jh. anlehnend und sich vom dem Grundsatz *horror vacui* (Angst vor freiem Raum) leitend. Die bei ihrer Verwirklichung gewonnenen Erfahrungen wurden bei der Gastausstellung „Kostbarkeiten aus Pszczyna“, im befreundeten Museum in Wörlitz (Ausstellung im Graues Haus im Jahre 1987), wo einzelne Gegenstände nach Grundsätzen des 19. Jh. gezeigt wurden, verwendet.

Die letzte Verwirklichung dieser Art ist die Rekonstruktion der Jagdgalerie im II. Stock und des Billardzimmers im Museum in Pszczyna, die auf Grundlage von erhaltenen Inventaren, Fotografien sowie anderen authentischen Objekten gestaltet wurden.

SOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE GESELLSCHAFTLICHE PERZEPTION VON MUSEALISCHEN SAMMLUNGEN IN POLEN

Der Autor erörtert im umliegenden Artikel Untersuchungen über das Publikum in polnischen Museen, die intensiv in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre durchgeführt wurden. Der Autor fordert eine Wiederaufnahme dieser Untersuchungen, von denen in den siebziger Jahren Abstand genommen wurde. In diesem Artikel wurde die gesamte Bibliografie dieses Problems veröffentlicht.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Teilnehmer des IV. Seminars. Von links u. a.: Prof. Dr. hab. Z. Żygulski jun., Dr. J. Baranowski, Prof. Dr. hab. T. S. Jaroszewski, hinten sitzend Doz. Dr. hab. A. Rottermund.
2. Museum in Napoli. Stich von F. Imperato aus: *Dell' Naturale di Ferrante Imperato Napolitano Libri XXVIII* ..., Napoli 1599.
3. Museum in Milano. Stich aus P. F. Scarabelli, *Museo Galeria Adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Mafrendo Settala*, Tortona 1666.
4. Titelseite der 2. Ausgabe von A. Olearius, *Gottorfische Kunstkammer, Worinnen Allerhand ungemeyne Sachen* ..., Schleswig 1674.
5. Idealisierte Museumsansicht, gebaut von P. Athanasius Kircher im römischen Jesuitenkollegium. Stich der Titelseite von G. de Sepi, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celebrrium*, Amsterdam 1678.
6. Frans Francken II, *Sammlung von Kunstwerken und „Naturalien“*, nach 1641, Wien, Kunsthistorisches Museum.
7. Hans Jordaens und Cornelis de Beallieur, *Galerieinneres*, Wien, Kunsthistorisches Museum.
8. David Teniers d. Jg., *Galerie des Erzfürsten*, München, Staatliches Bayrisches Museum.
9. Johann Heinrich Schönfeldt (?), *Musikanten zu Tisch*, ungefähr 1650, Dresden, Bildergalerie.
10. Rom, Palazzo Colonna, Großer Salon, beendet 1704.
11. Stich mit der Ausstellung von Arbeiten der Mitglieder der Royal Academy in London 1699.
12. Johann Bretschneider, *Bildersammlung im Schloß in Prag*, 1702, Prag, Nationalgalerie.
13. Wand in der Galerie in Stallburg in der Wiener Hofburg nach dem Inventar von Ferdinand Astorffer aus den Jahren 1720 — 33, nach: *The Origins of Museum...*, Abb. 17.
14. Thomas Patch, *Treffen englischer „Dilettanti“ in Florenz*, ungefähr 1765 — 68, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven.
15. Hubert Robert, *Salon Mme Geoffrin in Paris*, ungefähr 1770, Paris, Louvre.
16. *Wand in der Bildergalerie in Düsseldorf*, Stich nach Chretien de Mechel, 1755.
17. Johann Zoffany, *Tribüne in Uffizien in Florenz, 1777/78* London, Königliche Bildersammlung.
18. Genua, Palazzo Bianco, nördliche Loggia nach Einrichtung im Jahre 1951.
19. Etienne de la Hyre, *Kunstkammer des Fürsten Wladyslaw Zygmunt Waza*, 1626, Warschau, Königsschloß.
20. Dulwich bei London, Bildergalerie nach Einrichtung im Jahre 1981.
21. Torgebäude („Barak“) des Schlosses Książ — Sitz der Bibliothek sowie des Kunstkabinettes in den Jahren von 1891 — 96. Fotografie aus dem Jahre 1909.
22. Teil der Hauptfassade des Schlosses in Książ von seiten des Torgebäudes mit einer der Offizinen. Fotografie vor 1914.

23. Renaissancesaal (Ballsaal) im Schloß in Książ vor 1914.
24. Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt — Dessau (1741 — 1817). Kupferstich von Arndt nach N. Lauer, um 1800, aus: Beantsch, *Handbuch der Geographie und Geschichte des gestamten Fürstenthums Anhalt*, Leipzig 1801.
25. Gotisches Haus, Gartenfassade (Südfassade), heutiger Zustand.
26. Gotisches Haus, Kanalseite (Nordfassade), heutiger Zustand.
27. Gotisches Haus, Rittersaal, Zustand um 1919, Repr. aus: Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, 1913
28. Gotische Haus, Rittersaal, Zustand um 1900, Repr. aus: Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, 1913
29. Porträt der Fürstin Izabel Czartoryski, unbekannter Maler, Paris um 1773, Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
30. Sybillentempel in Puławy, derzeitiger Zustand.
31. Urne mit dem Schädel von Jan Kochanowski. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
32. Römische Urne mit Schädelteilen von Stanisław Żółkiewski. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
33. Urne mit einem Handknochen von Stefan Czarniecki. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
34. Urne mit Schädelteilen sowie dem Heiliges Kreuz aus dem Grab von Jan Karol Chodkiewicz. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
35. Gotischen Haus in Puławy. Fotografie vom Februar 1989.
36. Stuhl von Shakespeare in Bronzebehälter. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
37. Originale Brett vom Stuhl Shakespeares, sichtbar nach Öffnen der Tür des Bronzebehälters. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
38. Stuhl von Rousseau in Bronzebehälter. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
39. Stuhl von Rousseau nach Öffnen des oberen Teiles des Bronzebehälters. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
40. Stückchen Bein mit Rädchen vom Invalidenstuhl Voltaire's. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
41. Grab des Grafen von Gleichen in der Kathedrale in Erfurt, derzeitiger Zustand.
42. Reliquien von berühmten Geliebten aus dem Gotischen Haus in Puławy, von links: Petrarco und Laura, Romeo und Julia sowie Abelardo und Heloiosa. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
43. Raritäten aus dem Gotischen Haus in Puławy, von links: ein Bernsteinpokal des Kaisers Karl V., eine Feldflasche aus Kristall des französischen Königs Franciszek I. sowie Pokal mit der Asche von Cid und Jimena. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
44. Geöffneter Pokal mit der Asche von Cid und Jimena. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
45. Reliquie von Abelardo und Heliosa. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
46. Reliquie von Petrarco und Laura. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
47. Seltene Dolche aus dem Gotischen Haus in Puławy, von links: Dolch des Soldaten Solis mit Griff aus „Menschenknochen“, Dolch mit der Aufschrift: „Byada“ so wie der Dolch des „Geheimen Tribunals“. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
48. „Becher von Trenk“. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
49. „Maschine zum Kartenspiel für Blinde“. Sammlungen der Czartoryski in Kraków.
50. Geburtshaus von der Familie Konczakowski, Cieszyn Rynek 19, Foto vor 1918 (Foto aus den Sammlungen von Stanisław Belona, Cieszyn).
51. Sammlungen von Bruno Konczakowski — Rüstammer. Fünfziger Jahre des 20. Jh. (Foto aus den Sammlungen von Friedrich Konczakowski, Wien).
52. Sammlungen von Bruno Konczakowski — Rüstammer. Fünfziger Jahre der 20. Jh. (Eigentümer: wie oben).

53. Sammlungen von Bruno Konczakowski — Rüstkammer. Komposition von Schutzwaffen und Reitzzeug. Foto um 1958.
54. Sammlungen von Bruno Konczakowski — Eßzimmer (Foto, teilweise arrangiert, um 1958).
55. Bruno Konczakowski, im Hintergrund seine Sammlungen, im Salon. Teil einer holländischen Uhr aus dem 18. Jh., auf einer Renaissancetruhe, der sog. „Feldherrnstab des Hetmans Rzewuski“. Fünfziger Jahre des 20. Jh..
56. Waffen aus der Sammlungen von Bruno Konczakowski: die Karabele des Königs August II. und der sog. „Teldherrnstab des Hetmans Rzewuski“. Foto um 1958.
57. Fürst Hans Heinrich XV. von Pless und die Fürstin Maria Teresa (Daisy) von Pless nach der Heirat — Fürstenstein 1892.
58. Fürst Hans Heinrich XV. in der Husarenuniform 1908.
59. Fürst Hans Heinrich von Pless als Adjutant des Kaisers Wilhelm II. vor dem Hauptquartier (Schloß in Pszczyna) 1916.
60. Fürst Hans Heinrich XV. im Jahre 1929.
61. Programm des Begräbnisses von Hans Heinrich XV. Fürst von Pless, am 7. Februar 1938.
62. Unbekannter Mann.
63. Ludwig, Delphin von Frankreich (?).
64. Aleksandra Ogińska
65. Józef Walicki
66. Militärrat Bimpler.
67. Unbekannte Frau.
68. Charles Simon.
69. von Sassen.
70. Unbekannter Mann.
71. Bazyli Walicki
72. Frau mit Schleier.
73. Russischer Marineoffizier.
74. Offizier der österreichischen Armee.
75. Maria Lubomirska,
76. Józef Poniatowski.
77. Unbekannte Frau.
78. Rozalia Rzewuska.
79. Russischer Infanterieoffizier.
80. Unbekannter Mann.
81. Tadeusz Kościuszko.
82. Geistlicher.
83. Unbekannte Frau.
84. Unbekannter Mann.
85. Herrschender Fürst.
86. Hieronim Holzschuher.
87. Jan III. Sobieski.
88. Władysława Brudzińska.
89. Ausstellung „Kostbarkeiten aus Schloß Pszczyna“ im Graues Haus in Wörlitz (1987).
90. Ausstellung „Kostbarkeiten aus Schloß Pszczyna“ im Graues Haus im Wörlitz (1987).
91. Jagdgalerie im Nordkorridor des II. Stocks in Pszczyna, eingerichtet nach alten Fotografien. Eröffnung am 27. Januar 1990.
92. Billardzimmer im Jagdstil, eröffnet am 27. Januar 1990.
93. Jagdgalerie im Ostkorridor im II. Stock des Schlosses in Pszczyna. Eröffnung am 27. Januar 1990.



INTERPEGRO „Beskid” S.A.

w Pszczynie

**działające w ramach Holdingu Interpegro S.A.
w Warszawie**

**zajmuje się działalnością handlową
w kraju i za granicą**

**Zakresem swojego działania obejmuje całe południe Polski
w tym województwa: katowickie, bielsko-bialskie,
krakowskie oraz rzeszowskie.**

**Za granicą nasza działalność odbywa się za pośrednictwem
spółek Interpegro m.in. w: Berlinie, Izraelu, Holandii,
Austrii, Czechosłowacji, USA, Wielkiej Brytanii, Kanadzie,
Bulgarii, ZSRR (szczególnie na Litwie) oraz na Węgrzech.**

**Ponadto zajmujemy się handlem krajowym w zakresie skupu
warzyw, owoców i przetworów oraz pieczarek.**

**Jednocześnie prowadzimy import i dystrybucję w kraju
towarów farmaceutycznych.**

Wydawnictwo Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie
Nakład 1.000 egz., ark. wyd. 13,0, ark. druk. 13,75, format B5
Druk wykonały Bielskie Zakłady Graficzne, zam. 1616/90

7521

