

Wstęp

Zbiory ikonograficzne to kolekcje graficznych i rysunkowych obrazów. Tak w najogólniejszym ujęciu można określić przedmiot niniejszego opracowania. Termin zbiory/kolekcje ikonograficzne jest utrwalony tradycją, a jednocześnie dość niejednoznaczny, a niekiedy wręcz, przy próbach rekonstrukcji jego pierwotnego znaczenia, o czym więcej poniżej, rodzący niejasności. Obrazy wchodzące w skład dziewiętnastowiecznych kolekcji ikonograficznych to bowiem obrazy wszelakie, zarówno wizerunki ukazujące określony temat i właśnie ze względu na przedmiot przedstawienia znajdujące zainteresowanie kolekcjonerów, jak i dzieła konkretnych twórców, poszukiwane jako artystyczne graficzne kreacje autorskie. W zbiorach ikonograficznych znajdziemy więc wizerunki przedstawiające zabytki starożytności, dzieła sztuki, rzemiosło artystyczne, portrety postaci historycznych, krajobrazy, typy i wyroby ludowe. Kolekcje takie niekiedy zawierały wybitne artystyczne dzieła graficzne dawnych mistrzów, w większości jednak składały się z obrazów stworzonych w XIX w. przy użyciu metod reprodukcji charakterystycznych dla tego okresu. Zestawiały zatem rysunki, ryciny, szkice, druki historyczne i ich współczesne kopie, ilustracje prasowe, pocztówki i wreszcie (choć w dużo skromniejszym zakresie), w ostatniej ćwierci XIX w., fotografie. Stanowiąc konglomerat ilustracji w różnych technikach i o różnej wartości artystycznej, mogły ukazywać wizualne udokumentowanie przeszłości i dziedzictwa kulturowego miasta, regionu lub narodu. W takim rozumieniu zawierały przede wszystkim wizerunki określonych tematów, przy czym termin „wizerunek” (zamiennie: ilustracja) uznaję w niniejszej książce za podobiznę osoby, przedmiotu, widoku przyrody lub otoczenia miejskiego utrwaloną w postaci rysunku, grafiki lub fotografii. Jednocześnie dla niektórych kolekcjonerów istotne znaczenie miało autorstwo włączanego do kolekcji obrazu. W przypadku polskich zbieraczy poszukiwanie prac zwłaszcza dawnych grafików, czynnych na terenie przedrozbiorowej

Rzeczypospolitej, było sprawą kluczową w procesie budowania zbioru. Tym samym obraz w kolekcjach ikonograficznych, ujętych w niniejszej książce, może być istotny ze względu na to, co ukazuje, ale w niektórych przypadkach ważniejsze może być jego autorstwo i chęć wkomponowania go w artystyczny dorobek wybranego artysty rytownika.

W opracowaniu traktuję zbiory ikonograficzne jako fenomen dziewiętnastowiecznego kolekcjonerstwa, w którym krzyżowało się tradycyjne, ukształtowane przede wszystkim w XVIII w. znanstwo rycin, reprodukcyjny potencjał technik graficznych i fotomechanicznych wynalezionych w „długim stuleciu” oraz chęć zgromadzenia ilustracji w szerszym ujęciu – różnych aspektów życia ludzkiego i elementów otaczającego człowieka świata lub węższym – wizualnej dokumentacji jednego tematu lub działalności jednego artysty. Uważam kolekcjonerstwo ikonograficzne za zjawisko *par excellence* dziewiętnastowieczne, odzwierciedlające ducha tej skomplikowanej, a niekiedy wręcz sprzecznej w swoich hasłach i tendencjach epoki. I tak dostrzegam w zbiorach ikonograficznych tchnienie historyzmu, zainteresowanie przeszłością i jej wytworami, a jednocześnie odnajduję silne zakorzenienie w teraźniejszości, zarówno na poziomie obiektów wchodzących w skład zbiorów (w znakomitej większości stanowiących wytwory dziewiętnastowieczne), jak i zainteresowania samych kolekcjonerów, którzy najczęściej włączali do kolekcji wizerunki aktualnego stanu zabytków, architektury, pomników nie tylko historycznych, ale również tych jak najbardziej im współczesnych.

Jednocześnie zbiory ikonograficzne jawią się jako zjawisko kolekcjonerskie, aktywujące niemal wszystkie warstwy społeczne. XIX w., ogólnie rzecz biorąc, był areną demokratyzacji zbieractwa, wcześniej w znacznej mierze ograniczonego do elit bądź arystokratycznych (królowie, książęta, szlachta), bądź intelektualnych (badacze, profesorowie uniwersytetów, członkowie *République des Lettres*). Jednak rodzaj materiału wchodzącego w skład kolekcji ikonograficznych (odbitki reprodukcyjne, ilustracje prasowe, grafiki dziewiętnastowieczne) i jego dość szeroka dostępność doprowadziły do znacznej dywersyfikacji i zróżnicowania grona zbieraczy. Wśród kolekcjonerów znajdziemy więc zarówno arystokratów, ziemian, artystów, badaczy, reprezentantów inteligencji, dziennikarzy, nauczycieli, jak i rzemieślników; osoby gruntownie wykształcone i samouków; duchownych i świeckich; zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Zbiory ikonograficzne zakładano również w różnych instytucjach o dziewiętnastowiecznej genezie – muzeach i towarzystwach (naukowych, historycznych, ludoznawczych, krajoznawczych, popularyzujących naukę).

Rozważania w niniejszej książce chronologicznie ograniczają się w dużej mierze do XIX w., pojmowanego w tradycyjnie przyjętych ramach: od wybu-

chu rewolucji francuskiej do zakończenia I wojny światowej. Jednak specyfika niektórych zagadnień i trwałość funkcjonowania pewnych zbiorów, które ukształtowały się tuż przed wybuchem wojny lub w jej trakcie, a rozwinęły się w dwudziestolecie międzywojennym, sprawiła, że kilkakrotnie przekraczam cezurę 1918 r. Ramy geograficzne określiłam w tytule książki ogólnie, jako „ziemie polskie”, czyli terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów przed rozbiorami. Jednym z moich głównych celów było bowiem podjęcie próby jak najszerzego zarysowania zjawiska, nie ograniczając się wyłącznie do kolekcji tworzonych przez Polaków. Nie chciałam tracić, ani usuwać z pola badawczego zbiorów niemieckich, litewskich, białoruskich i rusińskich (ukraińskich), które, jak zakładałam (i nie myliłam się), również powstawały na tym terenie¹. Starałam się więc uwzględnić zbiory mniejszości narodowych zamieszkujących rozległy teren byłej Rzeczypospolitej na tyle, na ile pozwolił na to współczesny stan badań i dostęp do źródeł².

Jednocześnie pragnę zaznaczyć, że analizowane w książce zjawisko zawsze staram się postrzegać w szerszym geograficznym kontekście kolekcjonerskim. Dla niektórych tendencji, sytuacji, zdarzeń na ziemiach polskich możemy znaleźć istotne odniesienie lub wytłumaczenie w europejskich praktykach zbieractwa rycin i tworzenia zbiorów ilustracji. Te odniesienia są o tyle uprawnione, że wynalazki na polu grafiki i eksperymentów z odbitkami fotomechanicznymi znajdowały szybkie zastosowanie na ziemiach polskich, źródła ilustracji włączanych do zbiorów (książki, czasopisma, albumy) były analogiczne, wreszcie tematyka obrazów, które interesowały kolekcjonerów, była taka sama niemal w całej Europie. Szkicując więc tło dla działalności opisywanych w książce zbiorów, pozwalałam sobie na odniesienia do

¹ Obecna sytuacja polityczna nie pozwoliła mi jednak na tak gruntowne zbadanie zjawiska. Pandemia, a następnie wybuch wojny w Ukrainie uniemożliwiły mi przeprowadzenie kwerend za wschodnią granicą Polski.

² Obok kolekcji niemieckich i litewskiej uwzględniam (choć nie w pełni mogłam ją zbadać i zweryfikować) historię przynajmniej jednej kolekcji białoruskiej (Białoruskiego Towarzystwa Naukowego, później Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza w Wilnie). Osobnym zagadnieniem jest brak dociekania w książce zbiorów żydowskich, wynikający z niedostatecznego zachowania źródeł w Polsce, ale również z dość rozpowszechnionej praktyki przekazywania przez kolekcjonerów swoich zbiorów do instytucji. Obrazuje ten proces powstawanie zbioru Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, w którym znalazły się zespoły rycin, szkiców i fotografii przekazane przez Aleksandra Kraushara, prawnika i historyka, pochodzącego z zasymilowanej rodziny żydowskiej, oraz przez Mathiasa Bersohna, historyka sztuki i kultury pochodzenia żydowskiego. Obydwaj interesowali się kulturą żydowską i zbierali wizerunki jej wytworów i dzieł. Por. Manikowska 2014b, s. 23–25.

zjawisk z różnych regionów, przede wszystkim Paryża, Londynu, ale również Wiednia czy szerzej pojętego kręgu niemieckiego. Wybór podyktowany jest niekiedy bezpośrednimi związkami kolekcjonera z danym kręgiem zbieraczy (np. relacja Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej z Johannem Kasparem Lavaterem), a niekiedy analogiami w działalności instytucji, które dostrzegłam w toku porównań (np. dla zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie naturalnym odniesieniem są kolekcje innych muzeów przemysłowych – South Kensington Museum (obecnie Victoria & Albert Museum w Londynie) oraz Cesarsko-Królewskie Austriackie Muzeum Sztuki i Przemysłu (Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum für Kunst und Industrie) w Wiedniu).

Zbiory ikonograficzne na ziemiach polskich powstawały przez całe XIX stulecie. Udało mi się odnaleźć ślady zachowanych do dziś, w mniejszym lub większym stopniu, w różnych instytucjach (bibliotekach, muzeach i archiwach) około stu kolekcji tego typu. Na temat kolejnych kilkunastu zachowały się informacje źródłowe, choć same zbiory najprawdopodobniej nie przetrwały do naszych czasów. Kilkanaście następnych zaczęło wyłaniać się w toku kolejnych kwerend, i choć jestem świadoma archiwalnych możliwości znalezienia informacji na ich temat, zaprzestałam dalszych poszukiwań, wierząc, że zebrane dane na temat czterdziestu pięciu zbiorów, ujętych w aneksie, wystarczą do zobrazowania fenomenu kolekcjonerstwa ikonograficznego. Zdecydowałam się na wybór owych 45 zbiorów, ponieważ chciałam, aby reprezentowały one różne okresy w rozwoju ikonograficznego zbieractwa. Jest wśród nich kolekcja z przełomu XVIII i XIX w. (Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej), z pierwszej połowy XIX w. (np. Ambrożego Grabowskiego), z drugiej połowy stulecia (np. Zygmunta Glogera), z początku XX w. (np. Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego). Pragnęłam, aby ukazywały zbiory stworzone przez Polaków, ale również przez reprezentantów innych narodowości zamieszkujących te ziemie (zbiory Niemieckiego Towarzystwa Historycznego Prowincji Poznańskiej [Historische Gesellschaft für die Provinz Posen], Kopernikowskiego Towarzystwa Nauki i Sztuki [Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst] w Toruniu; Litewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk [Lietuvių mokslo draugija] w Wilnie). Dobór zbiorów miał również uzmysłowić szeroką społeczną perspektywę omawianego zjawiska. Uwzględniłam więc kolekcje arystokratów (np. Potockich z Krzeszowic), lokalnych starożytników (np. Wacława Lasockiego), badaczy przeszłości (Michała Brensztejna, Stanisława Tomkowicza), dziennikarzy (Korotyńskich z Warszawy), rzemieślników (np. drukarza Jana Augustyna z Krakowa). Kolekcje ikonograficzne tworzyli mężczyźni, ale również kobiety (np. Izabella

z Czartoryskich Działyńska, Maria Celestyna Boczkowska). Wreszcie w swoim wyborze starałam się również zaakcentować pewne trudności, jakie rodzą się w trakcie badań nad zbiorami ikonograficznymi. Uważny czytelnik, przeglądając aneks, szybko dostrzeże drobiazgowość opisu niektórych zbiorów, kontrastującą ze skromnością charakterystyki innych. Mój wybór miał bowiem również naszkicować spektrum kolekcjonerskich zjawisk. Obok bogatych, usystematyzowanych, wielotysięcznych zbiorów istniały zespoły kilkuset rycin, które po śmierci kolekcjonera uległy rozproszaniu (np. zbiór Bolesława Podczaszyńskiego czy Karola Rogawskiego) albo jeszcze za jego życia były w „bezustannym ruchu” (ryciny wymieniano, sprzedawano, kupowano, ofiarowano do instytucji publicznych, na takich zasadach funkcjonował na przykład zbiór Henryka Bukowskiego ze Sztokholmu). Tym samym w naturalny sposób, wynikający z wielkości i charakteru zachowanych źródeł, niektórzy kolekcjonerzy zostali przywołani w książce zdecydowanie częściej. Dotyczy to przede wszystkim zbieraczy, po których zachowały się dość obfite materiały, a więc Ambrożego Grabowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Zygmunta Glogera, Władysława Bartynowskiego, a także Dominika Witke-Jeżewskiego, Bronisława Gembarzewskiego i, w mniejszym stopniu, pozostałych osób.

Moja praca oparła się w znacznej mierze na kwerendach w źródłach archiwalnych oraz w publikacjach z epoki. Tropiąc początki kolekcji, śledząc ich rozwój, opierałam się przede wszystkim na spisach i inwentarzach zbiorów oraz na ówczesnych opisach i charakterystykach. Odbylałam również kwerendy w instytucjach, w których zbiory dziewiętnastowieczne zachowały się częściowo do dziś. Muszę jednak zaznaczyć, że nie było moim celem rekonstruowanie kolekcji. Zbiory rycin, ilustracji, poniekąd również fotografii charakteryzuje często znaczna wielkość. Praca naukowa i opracowanie kolekcji złożonych z kilku tysięcy obiektów to zadanie dla zespołu badaczy, a w przypadku szeroko zakrojonych poszukiwań, których tematem jest kilkadziesiąt zbiorów, to zajęcie dla wielu specjalistów na wiele lat.

Warto jednak wyłuszczyć trudności, które napotyka badacz kolekcji rycin, próbujący, tak jak ja, uchwycić i opisać kolekcjonerski fenomen, a więc na podstawie zebranych informacji przeprowadzić analizę zjawiska i sformułować wnioski badawcze. Kolekcje rycin, ilustracji, wycinków prasowych, niekiedy również druków ulotnych to zbiory, które najlepiej się mają w domowym zaciszu kolekcjonera. To pewna oczywistość, którą można by z powodzeniem odnieść również do kolekcji innego typu. Wydaje się jednak, że przeniesienie zbiorów ikonograficznych do instytucji publicznych i funkcjonowanie w ich obrębie rodzi więcej trudności niż włączenie do muzeum choćby kolekcji obrazów, rzeźb, rzemiosła artystycznego, które z racji mniejszej wielkości oraz

większej szczegółowości opisu inwentarzowego są bardziej uchwytne i dają się lepiej zrekonstruować w dużych instytucjach.

Zbiór ikonograficzny bardzo często, po włączeniu go do instytucji, ulegał podziałowi, a jego poszczególne elementy trafiały do różnych działów (grafiki, fotografii, czasem biblioteki), a w obrębie danego działu podlegał dalszej parcelacji, zgodnie z wypracowanym w danej jednostce systemem (podział prac wedle artystów, wedle tematów albo klucza topograficznego). Rekonstrukcja całości (nawet jeśli kolekcja trafiła wyłącznie do jednej instytucji) jest albo niemożliwa (jeśli kolekcjoner w żaden sposób nie znakował egzemplarzy ze swoich zbiorów i nie zachowały się dokumenty ze spisem włączonych do działu obiektów), albo czasochłonna i utrudniona ze względu na liczebność zbioru.

Być może to właśnie trud pracy z kolekcjami ikonograficznymi spowodował, że temat ten rzadko znajdował zainteresowanie badaczy. Tylko niektóre z dziewiętnastowiecznych zbiorów ikonograficznych mają opracowania. Kolekcje Ambrożego Grabowskiego³, Jana Augustyna⁴, Marii Celestyny Boczkowskiej⁵, Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej⁶, Józefa Edwarda Friedleina⁷, Zygmunta Glogera⁸ czy Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego⁹ były przedmiotem publikacji o charakterze monograficznym, które dostarczyły podstawowych informacji faktograficznych na temat powstania i rozwoju zbiorów. Żadne z dotychczasowych opracowań nie sytuuje jednak wymienionych kolekcji w szerszej perspektywie. Zbiory ikonograficzne, jako pewne zjawisko w dziewiętnastowiecznym świecie praktyk kolekcjonerskich, nie doczekały się dotąd żadnego opracowania.

Termin „zbiór ikonograficzny”/„kolekcja ikonograficzna” pojawia się dość często w polskich tekstach dotyczących przede wszystkim zbiorów fotografii. Archiwa fotograficzne stają się dla badaczy punktem wyjścia do szerzej zakrojonych eksploracji historycznych, uwzględniających istnienie i kolekcjonowanie wizerunków w innych mediach (rycin, rysunków i innego rodzaju ilustracji)¹⁰. Tym samym kolekcje ikonograficzne pojawiły się w kręgu zainteresowania autorów, zwłaszcza opracowujących spuściznę i kolekcje warszawskiego Towa-

³ Przede wszystkim: Kolak 1966; Kolak 1970; Solski, Zembatówna 1953.

⁴ Marosz 1996.

⁵ Milicer 2017.

⁶ Przede wszystkim: Ignaczak 2014, Hałasa 2022.

⁷ Przede wszystkim: Opalińska 1999.

⁸ Kopania 2016.

⁹ Mączewska 2018a, Mączewska 2018b, Manikowska 2014b.

¹⁰ Por. Manikowska 2014b, Kopania 2014.

rzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości¹¹ i nie bez znaczenia jest to, że właśnie ta instytucja stworzyła dwa równorzędne i względem siebie kompatybilne zbiory: fotografii (negatywów i odbitek) oraz rycin (grafik, rysunków i ilustracji prasowych, ale także zdjęć).

Badająca te zbiory Ewa Manikowska zwróciła uwagę na kilka wątków, które ujawniły się w toku jej dociekań nad kolekcjami fotograficznymi. Przede wszystkim wskazała (choć nie analizowała szczegółowo) nowożytne zjawstwo rycin jako tradycję, do której odwoływali się zbieracze dziewiętnastowieczni¹². Podkreśliła związek między „tworzeniem zbioru ilustracji pamiątek przeszłości a opracowaniem na jego podstawie wydawnictwa”¹³, co rzeczywiście znalazło potwierdzenie w przypadku niektórych kolekcjonerów (np. Józefa Ignacego Kraszewskiego, Zygmunta Glogera, Władysława Bartynowskiego), zdecydowanie jednak nie było dominującą tendencją w środowisku zbieraczy rycin w „długim wieku”.

Tropy, które ujawniają badania nad archiwami i kolekcjami fotograficznymi, uznałam częściowo za obiecujące, częściowo jednak za złudne i prowadzące na badawcze manowce. Wątpliwości wynikają z chronologii pojawienia się dwóch rodzajów zbiorów. W pierwszej kolejności wykształciły się kolekcje ikonograficzne, z których wyewoluowały i znacznie rozpowszechniły się dzięki technologicznemu udoskonaleniu fotografii archiwa fotograficzne. Współlistnienie w pewnym okresie historycznym zbiorów ikonograficznych i fotograficznych prowadziło do naturalnej wymiany i dających się zaobserwować podobieństw między dwoma zjawiskami. To jednak zbiory ikonograficzne miały długą i dość ugruntowaną tradycję na polu kolekcjonerstwa rycin, porządkowania ich, systematyzowania i użytkowania do różnych celów, a XIX w. był świadkiem ich rozwoju i rozpowszechnienia. Jeśli więc w kilku miejscach odwołam się do badań nad archiwami fotograficznymi¹⁴, będą to raczej przypadki sporadyczne.

¹¹ Por. przede wszystkim publikacje będące pokłosiem pracy nad projektem NPRH „Zbiory ikonograficzne Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Historia. Zasób. Znaczenie” (Manikowska 2014b, Jamski 2014, Michalczyk 2014), także zbiór negatywów z archiwum fotograficznego TOnZP, dostępny *on-line*: <http://www.tonzp.dziedzictwowizualne.pl/wprowadzenie>. Manikowska rozwinęła myśli podjęte przy analizowaniu kolekcji fotografii TOnZP-u w książce: Manikowska 2019.

¹² Manikowska 2014b, s. 57.

¹³ Ibidem, s. 54–58.

¹⁴ W takich sytuacjach będę opierała się na wspomnianych badaniach Ewy Manikowskiej, ponadto Constanzy Caraffy (Caraffa 2009, Caraffa 2011, Caraffa 2021) i Elizabeth Edwards (Edwards 2012a, Edwards 2012b).