

Kolekcjonerstwo w Polsce Od średniowiecza do dzisiaj *Andrzej Rottermund*

Kolekcjonerstwo w Polsce, poczynając od wczesnego średniowiecza, a na współczesnych czasach kończąc, wpisuje się, w zasadniczych tendencjach, w dzieje kolekcjonerstwa zachodnioeuropejskiego. Podobieństwa wynikają, co jest oczywiste, ze wspólnych cywilizacyjnych korzeni. Jest jednak też sporo różnic, co z kolei wynika z naszej burzliwej historii oraz różnic ustrojowych, obyczajowych i ekonomicznych.

Jedną z cech kolekcjonerstwa jest nietrwałość samej kolekcji. Mimo że słabość tę odczuto we wszystkich krajach, to polityczne dzieje Polski znaczone są szczególnie silnie najazdami, wojnami, rozbiorami, zniszczeniami i rabunkami kraju. Jest to jedna z najpoważniejszych przyczyn zniekształcenia obrazu naszego kolekcjonerstwa. Mało tego, że nie zachowały się bogate niegdyś zbiory skarbców królewskich, kościelnych czy szlacheckich, to w bardzo wielu wypadkach zniszczeniu uległy też ich inwentarze, spisy i inna ważna dla określenia zawartości zbiorów dokumentacja. Jest to podstawowa trudność w rekonstrukcji dziejów kolekcjonerstwa polskiego, jak i zawartości oraz poziomu artystycznego dawnych zbiorów polskich. W krajach Europy Zachodniej szczególną rangę miały kolekcje monarsze. One były podstawą najbogatszych kolekcji muzealnych, takich jak madryckie Prado w Hiszpanii, we Francji kolekcja Luwru, a w Austrii kolekcje wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum. W Polsce, z chwilą wprowadzenia monarchii elekcyjnej w 1572 roku, zbiory królewskie otrzymały status prywatnych, należących do monarchy. Królowie polscy, jak na przykład Jan Kazimierz Waza (1609-1672), wywozili swoje zbiory za granicę¹, lub też po ich śmierci rozprzedawali je spadkobiercy, tak jak to było w przypadku króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732-1798)². Królowie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a równocześnie elektorzy Saksonii, August II Mocny (1670-1733) i August III Sas (1696-1763), swoje niezwyklej wagi zbiory gromadzili nie w Polsce, tylko w Saksonii! Nie było więc w naszym kraju naturalnych warunków do stworzenia kolekcji o charakterze państwowym.

Za stosunkowo najtrwalsze w Polsce uznać należy skarbcze kościelne. Wśród nich dwa zasługują na szczególną uwagę ze względu na swe znaczenie i bogactwo. Pierwszy to skarbiec przy grobie św. Wojciecha w najstarszej stolicy naszego

państwa, Gnieźnie, drugi – przy grobie św. Stanisława w stolicy Królestwa Polskiego w Krakowie. Jednak i one ulegały grabieżom i zniszczeniom. Nic nie pozostało ze skarbów pierwszych katedr powołanej w 999 roku metropolii w Gnieźnie i jej sufraganii w Krakowie, Wrocławiu, Kołobrzegu, podobnie jak z wyposażenia klasztorów i kościołów wzniesionych przez pierwszych trzech polskich monarchów³. Szczęśliwie dysponujemy pisanymi świadectwami źródłowymi i archeologicznymi o tym wyposażeniu. Zachowały się też z pierwotnych zasobów włócznia św. Maurycego (Kraków, Skarbiec katedry na Wawelu) i agatowa czara w kielichu z Trzemeszna zwanym kielichem św. Wojciecha (Gniezno, Muzeum Archidiecezjalne).

Z obserwacji zachodnioeuropejskiego kolekcjonerstwa wynika, że jednym z najważniejszych motywów skłaniających do zbierania dzieł sztuki była chęć podkreślenia, poprzez posiadanie dzieł rzadkich lub wybitnych, swojej pozycji społecznej, a w rezultacie – budowanie prestiżu osobistego, prestiżu rodu lub, w wypadku kolekcjonerstwa monarszego, prestiżu państwa. W Polsce, mimo przedstawionej wyżej sytuacji ustrojowej i niższej niż w większości państw europejskich pozycji króla, kolekcjonerstwo monarsze nie utraciło nigdy symbolicznego znaczenia, jako atrybut władzy zwierzchniej. Natomiast wydaje się, że w wypadku warstwy szlacheckiej w Polsce od XVI do końca XVIII wieku dominowały inne formy budowania prestiżu, mające swe uzasadnienie w ideologii sarmatyzmu. Były to przede wszystkim podejmowane na wielką skalę inwestycje w architekturze, głównie sakralnej, oraz ceremonialne widowiska, jak wystawne uczty czy pełne przepychu uroczystości pogrzebowe. Od XVI wieku obowiązywała społeczno-ekonomiczna doktryna spopularyzowana przez licznie tłumaczone teksty klasyczne, głosząca, że działalność budowlana obdarza ludzi szczególnym prestiżem i tym samym podnosi ich rangę społeczną⁴. Nawet Cosimo de' Medici uznawał, że obiekt architektury jest lepszym sposobem upamiętnienia sławy rodu niż kolekcja dzieł sztuki⁵. Im budowla była ozdobniejsza, większa i kosztowniejszymi materiałami wykończona, tym większy splendor spływał na inwestora. Dzienniki szlachty polskiej z podróży po Europie Zachodniej potwierdzają te preferencje. Imponował im ponad wszystko ogrom, bogactwo i materialna wartość dzieła architektonicznego. Odnosi się to oczywiście tylko do wyższych warstw szlachty, bo, jak pisał historyk prawa polskiego Gotfryd Lengnich: „Lubo wszystka szlachta z urodzenia są sobie równi, przeciw godności przez nich piastowane jednego nad drugim wywyższają. Senator wyższym jest od tego, który nie zasiada w senacie”⁶. Brakowało w Polsce tytułów rodowych, które w monarchiach absolutystycznych ściśle określały miejsce w hierarchii społecznej. Tytuły rodowe zastąpione były tytułaturą odnoszącą się do piastowania urzędów i godności publicznych, stanowiących o randze społecznej w hierarchii państwa. Dlatego też, podejmując próbę oceny kolekcjonerstwa szlacheckiego, pamiętać należy, że nie była to warstwa jednolita, lecz bardzo silnie wewnątrznie zróżnicowana majątkowo. Najwyżej stali wielcy właściciele ziemscy, określane jako magnaci. Następna w hierarchii była

własność średnioszlachecka, później drobnoszlachecka, aż po własność szlachty zwanej zagrodową, zbliżoną do chłopskiej.

Tworzenie kolekcji złożonej z wyjątkowej rangi dzieł sztuki nie było w tej sytuacji uznawane za najlepszą inwestycję finansową. Dobrą inwestycją, bo przynoszącą w perspektywie znaczne dochody, a wraz z nimi wzrost pozycji społecznej, była ziemia. Badacze szlacheckiego handlu ziemią i struktur majątkowych w XVI i XVII stuleciu podkreślają niezwykle dynamiczny w tym czasie wzrost znaczenia wielkiej własności ziemskiej⁷. Nie oznacza to wcale braku zainteresowania gromadzeniem dzieł sztuki. Chociaż jego zakres był znacznie bardziej ograniczony niż w Europie Zachodniej, to wydaje się, że skarbcze szlachty polskiej nie ustępowały zbiorom szlachty zachodnioeuropejskiej. Rigby and Rigby, opisując dzieje średniowiecznego kolekcjonerstwa zachodnioeuropejskiego, piszą: „A nobleman who possessed three leathern garments qualified as a rich man. A bed was a luxury. How then could one bother with such pleasant divertissements as books or antiques?”⁸. W Polsce, przynajmniej wśród bogatszych wielmożów, sytuacja wyglądała inaczej. Źródła z XV wieku wymieniają zawartości ich skarbców, wypełnionych klejnotami, kosztowną bronią i zastawami stołowymi. Zarówno w średniowiecznych, jak i w nowożytnych zbiorach szlacheckich, mniej więcej do końca wieku XVII, dominowały klejnoty, broń paradna, wyroby ze złota, srebra i kamieni szlachetnych i półszlachetnych, a także kobierce i różnego rodzaju tkaniny.

Taki też charakter miały polskie skarbcze królewskie w wieku XVI, chociaż zawsze należy pamiętać o szczególnej, symbolicznej funkcji kolekcji monarszej, wyróżniającej ją wśród innych zbiorów, kościelnych i świeckich⁹. Taką bogatą i wyróżniającą się, nawet w skali europejskiej, kolekcję stworzył król Zygmunt August (1520-1572). Zachowana do dzisiaj część – liczącej około 170 egzemplarzy – serii arrasów tzw. wawelskich (dzisiaj w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu w Krakowie), czy zbroja paradna króla wykonana w Norymberdze w pracowni Kunza Lochnera (Sztokholm, Livrustkammaren), świadczą o klasie tego zbioru. Niestety, nie zachowała się kolekcja klejnotów króla Zygmunta Augusta, która jakoby miała przewyższać poziomem artystycznym najslawniejsze kolekcje włoskie¹⁰.

Historycy kolekcjonerstwa, badający relacje między świadomie zebranych zespołem przedmiotów, eksponowanym we wnętrzach mieszkalnych, a obiektami stanowiącymi urządzenie tych wnętrz, uznają, że w większości wypadków występuje równowaga pomiędzy tymi elementami¹¹. Sądzę, że z sytuacją taką mogliśmy się spotkać w większości magnackich i szlacheckich domów. Solidnie opracowane pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku wykazują, że dzieła sztuki, mimo że dostępne wyraźnie węższemu gronu szlachty, stanowiły ważny element wyposażenia domu. Odwołuję się do nich, a nie do inwentarzy olśniewających przepychem dworów magnackich, by pokazać powszechność zjawiska gromadzenia dzieł sztuki przez szlachtę polską, przynajmniej w licznej jej warstwie średniej. Klejnoty, broń paradna, naczynia srebrne, tkaniny ozdobne oraz inne kosztowności zawsze były wymieniane w grupie

najwartościowszych obiektów dobytku szlacheckiego. Warto zwrócić uwagę, że w hierarchii tej niemal na samym końcu, wśród narzędzi gospodarczych i utensyliów kuchennych, wymieniano obrazy, co świadczy o czysto utylitarnej, a nie estetycznej, ich funkcji. I tak w ponad dwóch trzecich z dwustu analizowanych inwentarzy, występują tkaniny ozdobne i broń paradna, w blisko połowie wyroby ze srebra i klejnoty, a tylko w co w piątym inwentarzu znajdujemy wzmiankę o obrazach¹².

W sporządzonym w listopadzie 1699 roku rejestrze ruchomości po Chrystianie Kierskim, kasztelanie rogozińskim, a więc szlachcicu średniego szczebla, wymienionych jest na przykład 236 sreber stołowych, 87 klejnotów, w tym diamenty oprawne w złoto, rubiny w złocie, oprawne perły oraz zegary¹³.

W inwentarzach szlacheckich szczególnie bogato prezentowane są ubiory, najróżniejszego rodzaju tkaniny i kobierce oraz broń paradna, a wśród niej niezwykle cenione szable, których części, okucia lub okładziny rękojeści wykonane były ze złota¹⁴.

Opisy w rejestrach ruchomości należących do szlachty podają często informacje o miejscu pochodzenia dzieł sztuki. Wynika z nich, że pochodziły one przeważnie z zagranicy (na przykład srebra głównie z Augsburga, tkaniny z Francji, Włoch lub ze Wschodu, meble i zegary z Francji). Pamiętając o demonstracyjnej niechęci do cudzoziemszczyzny tej warstwy społecznej, należy zauważyć, że świadczy to o pragmatycznym oddzieleniu przez szlachtę polską ideologii od praktyki dnia codziennego.

Myślę, że w sytuacji, kiedy osiem procent społeczeństwa Rzeczypospolitej Obojga Narodów stanowiła warstwa szlachecka, śmiało można mówić o powszechności zjawiska gromadzenia przez nią dzieł sztuki zdobniczej. A wnioskując z zapisów w inwentarzach majątkowych mieszczan, należałoby też brać pod uwagę artystyczne zbiory zamożniejszych mieszkańców miast polskich, szczególnie Gdańska, Krakowa i Poznania¹⁵.

Zjawisko powszechnego gromadzenia obiektów sztuki zdobniczej stawia pytanie o charakter i typ tego zbieractwa, głównie dlatego, że w dziejach kolekcjonerstwa europejskiego za okres tworzenia zbiorów sztuki zdobniczej, dekoracyjnej czy użytkowej przyjmuje się dopiero wiek XIX¹⁶. A więc czy były to, a przynajmniej niektóre z nich, kolekcje dzieł sztuki gromadzone z przeświadczeniem o ich wyjątkowych walorach i z myślą o ich eksponowaniu?

Próby skonfrontowania naszej wiedzy o powszechności zjawiska i o rodzajach obiektów zbieranych przez polską szlachtę i bogate mieszczaństwo z innymi zjawiskami społecznymi, takimi jak praktyki religijne, stosunki rodzinne, wyobrażenia o dobrobycie i prestiżu, pomoc mogą też w odpowiedzi na pytanie, na ile praktyka kolekcjonerska służyła podtrzymaniu politycznego i społecznego systemu dawnej Rzeczypospolitej.

Konsekwencją powszechności zjawiska było zapewne stworzenie systemu dystrybucji i materialnej wyceny „pożądanych” przez te warstwy społeczne

luksusowych przedmiotów. Czy istniał więc rozwinięty rynek sztuki? Na jedno i drugie pytanie na obecnym etapie badań nie sposób konkretnie odpowiedzieć.

Trudno jest znaleźć w tej wczesnej fazie kolekcjonerstwa polskiego cechy tak istotnej dla oceny poziomu kolekcjonerstwa włoskiego czy francuskiego w XV i XVI wieku, jaką było zainteresowanie zbieraniem relikwii antycznych: rzeźby, ceramiki, monet, medali czy kamei. Co prawda źródła pisane potwierdzają, że królowa Bona Sforza (1494-1557) posiadała kolekcję waz starożytnych, lecz brak jest bliższych szczegółów dotyczących tego zbioru¹⁷.

Rzadkością w rezydencjach szlacheckich są też tak typowe dla Europy Zachodniej w XVI i XVII wieku, *Kunst-und Wunderkammern*. Wiemy jedynie, że *Wunderkammer* urządził w swym warszawskim pałacu marszałek nadworny koronny Adam Kazanowski (ok. 1599-1649)¹⁸, wiemy też, że obok galerii portretów rodzinnych, kolekcji numizmatycznej, zbrojowni i biblioteki *Kunst-und Wunderkammer* urządził prawdopodobnie w swej rodowej rezydencji w Nieświeżu jeden z najbogatszych magnatów w Rzeczypospolitej Mikołaj Krzysztof Radziwiłł zwany Sierotką (1549-1616)¹⁹ Wiadomo, że w swej rezydencji w Lubczu urządził gabinet w tym typie jego syn Aleksander Ludwik Radziwiłł (1594-1654). Zawartość tego gabinetu znamy dzięki zachowanemu inwentarzowi z 1641 roku²⁰. Aleksander Ludwik Radziwiłł należał do najbliższego otoczenia królewicza Władysława i wraz z nim odbył dwuletnią podróż po Europie Zachodniej. Nie pozostało to zapewne bez wpływu na kolekcjonerskie zamiłowania magnata, tym bardziej, że sam syn króla Zygmunta III Wazy (1566-1632), książę Władysław (1595-1648), posiadał w swym pałacu w Warszawie znany nam Gabinet Sztuki „sportretowany” w 1626 roku. Inni członkowie rodziny Radziwiłłów – Krzysztof II Radziwiłł (1585-1640) i jego syn Janusz (1612-1655), posiadali *Kunstkamerę* w swojej rezydencji w Birżach²¹. Gabinet Sztuki miał też w początkach XVII wieku na Zamku w Szczecinie książę pomorski Filip II (1573-1618). W wypadku księcia Władysława, Aleksandra Ludwika Radziwiłła i księcia pomorskiego Filipa II były to Gabinety Sztuki, w których co prawda *naturalia* i *artificialia* wystawiane były obok siebie, to jednak nie było w nich różnego rodzaju osobliwości i „monstrów”, tak typowych dla *Wunderkammer*²².

Kiedy na przełomie XVI i XVII wieku w Europie Zachodniej zaczynają powstawać znakomite zbiory malarstwa, w Polsce kolekcje szlacheckie i mieszczańskie zachowują nadal swój tradycyjny charakter. Inwentarze pałaców i dworów szlacheckich oraz domów mieszczańskich wymieniają, jak wspomniano, najczęściej klejnoty, srebra, broń paradną i tkaniny. Malarstwo pojawia się sporadycznie i w żaden sposób nie można traktować informacji o kilku czy kilkunastu obrazach jako dowodu na istnienie kolekcji tworzonej pod kątem estetycznych walorów obrazów. Jeżeli pojawiają się one w inwentarzach z tego czasu, czyli z końca XVI lub z pierwszej połowy XVII wieku, są to portrety rodzinne, portrety osób panujących oraz obrazy o tematyce religijnej. Wiązało się to z szeroko prowadzoną propagandą kontrreformacji. Obok licznych wizerunków Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem oraz obrazów ze scenami z życia Marii i Chrystusa

pojawiają się tematy z życia świętych, co jest odpowiedzią na zarzuty protestantów nieuznających kultu świętych. Stąd liczne wizerunki apostołów, ewangelistów, ojców kościoła oraz świętych: Anny, Katarzyny, Marii Magdaleny, Hieronima oraz świętych „lokalnych”, na przykład Floriana czy Rocha.

Pojawia się też tematyka mitologiczna. Spotkała się ona w pierwszej połowie XVII wieku z ostrą reakcją ideologów kontrreformacji. Szeroko znane są losy kolekcji obrazów marszałka dworu króla Zygmunta III Wazy Mikołaja Wolskiego (1553-1630), który kazał zniszczyć obrazy pobudzające do rozpusty i grzechu²³. Z kolei, działający na początku XVII wieku dominikanin Fabian Birkowski (1566-1636) atakował tematykę mitologiczną w sztuce, pisząc między innymi: „a przecież tę truciznę oczną wszędzie widać, pełno tych obrazów plugawych po łożnicach, po salach, po stołowych izbach, po ogrodach i fontannach, nade drzwiami, po sklenicach samych i czarach”²⁴. Najdalej w potępieniu tego typu malarstwa poszedł biskup Jan Dymitr Solikowski (1539-1603), który w latach 80. XVI wieku żądał nie tylko palenia niestosownych według niego obrazów, ale również malarzy „wraz z nimi”²⁵. O nikłym zainteresowaniu szlachty polskiej malarstwem świadczy niemal zupełny brak wzmianek o oglądanych obrazach w ich dziennikach z podróży po krajach zachodniej Europy.

Na podstawie źródeł pisanych, skromnej ikonografii i jeszcze skromniejszych pozostałości dawnych polskich kolekcji malarstwa możemy zaryzykować twierdzenie, że niedostatki malarstwa w domach średniej warstwy szlacheckiej i w domach mieszczan rekompensowały znacznie bogatsze kolekcje królewskie i magnackie. W Europie Zachodniej na szerszą skalę rozpoczęto kolekcjonować obrazy dopiero u schyłku renesansu, a wcześniejsze przypadki należy traktować raczej za przejaw praktyk mecenasowskich, a nie kolekcjonerskich. Dlatego też początki kolekcjonerstwa malarstwa w Polsce zbiegają się z grubsza ze zjawiskiem niemal obsesyjnego zbieractwa obrazów, datującego się na XVII stulecie.

Wiek XVII i pierwsza połowa XVIII to okres rozkwitu wielkich patronatów artystycznych i naukowych magnaterii polskiej. Obok imponujących fundacji architektonicznych, posiadali oni niejednokrotnie interesujące kolekcje sztuki, w tym malarstwa szkół europejskich. Wśród nich wybijają się postacie takie, jak: marszałek Adam Kazanowski (ok. 1599-1649), wojewoda poznański Krzysztof (1609-1655) i marszałek nadworny koronny Łukasz (1612-1662) Opalińscy, wojewoda płocki Jan Dobrogost Krasieński (1639-1717), marszałek wielki koronny Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642-1702), wojewoda kijowski Franciszek Salezy Potocki (1700-1772), Elżbieta Sieniawska z Lubomirskich (1669-1729), hetman wielki koronny Wacław Rzewuski (1706-1779), marszałek wielki koronny Franciszek Bieliński (1683-1766), kanclerz wielki koronny Lew Sapieha, hetman wielki litewski Michał Kazimierz Pac, wojewoda wileński Kazimierz Michał Radziwiłł, by wymienić jedynie kilkunastu z całej plejady znakomitych patronów sztuki.

Badacze kolekcjonerstwa obrazów mistrzów europejskich w dawnej Polsce starają się odtworzyć sieć kontaktów polskich kolekcjonerów z najważniejszymi

ośrodkami i artystami europejskimi. Z badań tych wynika, że w okresie od połowy XVI do końca XVIII wieku w zbiorach polskich znajdowały się dzieła najwybitniejszych malarzy europejskich, takich, jak: Rubens, Rembrandt, Dürer, Rafael, Tycjan, Veronese, Ribera, Van Dyck czy Jan Brueghel Aksamitny²⁶.

Jednym z podstawowych pytań stawianych w badaniach zjawiska kolekcjonerstwa jest pytanie o przestrzeń, w której gromadzono kosztowności i dzieła sztuki, oraz o sposoby ich eksponowania. O ważności tych pytań świadczą liczne publikacje na ten temat, pojawiające się od końca XVI wieku²⁷. W rezydencjach szlacheckich w Polsce albo wydzielano osobne pomieszczenia w ramach samego zamku, pałacu i dworu, albo też wznoszono oddzielne budynki przeznaczone na przechowywanie rzeczy szczególnie cennych. Opisy inwentarzowe wymieniają pomieszczenia określane jako „skarbcce”, „skarbnice”, „sklepy” lub po prostu jako „kunstkamery”. Dość często w ramach rezydencji szlacheckiej wznoszono oddzielny budynek zwany skarbcem. W nim przechowywano klejnoty, paradną broń, wyroby ze szlachetnych metali i kamieni, cenne księgi oraz inne kosztowności. Kilka takich budynków się zachowało, wiele znamy z przekazów ikonograficznych, jak na przykład skarbiec w majątku Horostycie w powiecie włodawskim, w Nohorodowiczach w powiecie słonimskim czy w Adamowej w tymże powiecie²⁸. Nie raz tym celom służył też, istniejący niemal w każdym majątku, osobny budynek zwany lamusem. Dzieła sztuki, takie jak obrazy, rzeźby czy tkaniny, służyły przede wszystkim do dekoracji poszczególnych pomieszczeń o charakterze paradnym, takich jak klatki schodowe, antykamery i sale zgromadzeń dworskich, lub pokoi o charakterze prywatnym, głównie sypialni. Tak rozmieszczone były zbiory w zamkach królewskich w Krakowie i w Warszawie, tak też prezentowano dzieła sztuki w rezydencjach magnackich, takich jak Wiśnicz, Podhorce czy Nieśwież.

Pierwszy poważny przełom w sposobie eksponowania dzieł sztuki nastąpił w Europie w pierwszych dekadach XVII wieku²⁹. W przestrzeni pałacu dwa rodzaje pomieszczeń zaadaptowane zostały do celów prezentowania niemal wyłącznie dzieł sztuki. Pierwszym było pomieszczenie zwane gabinetem, tworzące znany szeroko z XVII-wiecznej ikonografii gabinet kolekcjonera obrazów³⁰, drugim – korytarze i szerokie przejścia zwane galeriami³¹. W Polsce, sądząc z obrazu przypisywanego Etienne'owi de la Hyre (ok 1583-1643), przedstawiającego gabinet sztuki królewicza Władysława, oraz z zachowanych projektów wnętrz pałacowych Giovanniego Battisty Gisleniego (1600-1672), ten rodzaj pomieszczeń pojawić się musiał w pierwszych dekadach XVII wieku³².

Mniej więcej od początku XVIII wieku linia rozwoju polskiego kolekcjonerstwa pokrywa się niemal dokładnie z zachodnioeuropejską linią przemian opisywanego modelu dziejów kolekcjonerstwa. Polska arystokracja z arystokracją europejską przede wszystkim dzieli niezwykle entuzjizm dla sztuki antycznej. Przejawia się to w podejmowaniu aktywnych podróży do Włoch³³, w trakcie których arystokraci nie tylko poznają dzieła sztuki antycznej, ale jak Stanisław Kostka Potocki (1755-1821), podejmują tam prace wykopaliskowe, a

przede wszystkim tworzą pierwsze w Polsce kolekcje sztuki antycznej³⁴. Najokazalsza była kolekcja waz greckich, gemm, numizmatów i rzeźb rzymskich króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732-1798). Wazy greckie i rzeźba były przedmiotem pasji kolekcjonerskiej księżnej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736-1816), właścicielki rezydencji w Łańcucie i podwarszawskiego Wilanowa. Jej zięć, wspomniany Stanisław Kostka Potocki, stworzył okazałą kolekcję waz greckich, które zbierał wiele lat i uzupełniał znalezionymi w trakcie prowadzonych przez siebie prac wykopaliskowych. Interesujące kolekcje relikwów antycznych posiadały Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa (1753-1821) w Arkadii i Izabella z Flemingów Czartoryska (1746-1835) w podwarszawskich Powązkach, a później w Puławach. W pałacach w Dowspudzie i w Warszawie kolekcję fragmentów rzymskich sarkofagów, urn oraz rzeźby dekoracyjnej i architektonicznej miał generał Michał Ludwik Pac (1778-1835). Podobne w charakterze kolekcje mieli Anna z Tyszkiewiczów Potocka (1779-1867) w swych posiadłościach warszawskich oraz Artur Potocki (1787-1832) w Krakowie. Na wyróżnienie zasługują też kolekcje antyczne Stanisława Poniatowskiego (1754-1833), bratanka króla Stanisława Augusta. Zebrał on kolekcję rzeźb antycznych, którą zapewne umieścił w swym pałacu w Warszawie. Był też właścicielem słynnej w Europie kolekcji gemm. Wszyscy wymienieni wyżej arystokraci prócz kolekcji antyków posiadali bogate i interesujące zbiory sztuki europejskiej, a ich działalność mecenasowska i kolekcjonerska miała ogromny wpływ na kształtowanie się sztuki neoklasycyzmu w Polsce. Na plan pierwszy wybijają się zbiory malarstwa europejskiego Czartoryskich. Adam Kazimierz i jego żona Izabella z Flemingów na przełomie XVIII i XIX wieku stworzyli w swej rezydencji w Puławach wybitną kolekcję malarstwa europejskiego, w której między innymi znalazły się *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, *Krajobraz z dobrym Samarytaninem* Rembrandta (oba w zbiorach Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie) oraz *Portret młodzieńca* Rafaela (zaginął w czasie II wojny światowej)³⁵.

Księżna marszałkowa Izabella z Czartoryskich Lubomirska w ciągu swojego długiego życia zebrała pokaźną kolekcję sztuki europejskiej, którą rozlokowała w swoich licznych rezydencjach, ale przede wszystkim w Łańcucie³⁶. Kolekcja obrazów szkół europejskich liczyła około 2000 obrazów, wśród których przeważały dzieła malarzy współczesnych, takich jak Fragonard, Watteau, David, Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann czy Józef Grassi. Jednym z najwartościowszych dzieł w jej zbiorach był posąg *Książę Henryk Lubomirski jako Amor* dłuta Antonia Canovy (Muzeum Zamkowe w Łańcucie). Jej zięć, Stanisław Kostka Potocki, miał prócz kolekcji antycznej bogatą kolekcję malarstwa europejskiego, rzeźby, rysunków, a także sztuki chińskiej. W pałacu w Wilanowie pod Warszawą urządził galerię malarstwa europejskiego XVII i XVIII wieku i otworzył ją dla publiczności w 1805 roku. Wśród obrazów znalazł się jego portret konny malowany w 1781 roku przez Jacques'a Louis'a Davida (Muzeum Pałac w Wilanowie)³⁷.

Interesującą kolekcję malarstwa i rzeźby, która była wynikiem podróży do Włoch w latach 1789-1791 stworzył brat króla Stanisława Augusta, prymas Michał

Poniatowski (1736-1794)³⁸. Niestety, już po kilku latach uległa ona całkowitemu rozproszeniu. Bogaty zbiór rysunków i grafiki posiadał w swojej rezydencji w Lidzbarku Warmińskim czołowy pisarz polskiego Oświecenia biskup warmiński Ignacy Krasicki (1735-1801)³⁹.

Jednak znaczenie szczególne dla dziejów naszego kolekcjonerstwa miała działalność ostatniego polskiego monarchy Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732-1798)⁴⁰.

Król był człowiekiem wszechstronnie wykształconym, a dzięki licznym podróżom zagranicznym znajdującym współczesne prądy filozoficzne i artystyczne. Przedsięwzięcia swoje wzorował, tak na polu architektury i sztuk pięknych, jak i w dziedzinie kolekcjonerstwa sztuki, na znakomitych dworach europejskich, głównie Francji i Anglii. Nie bez znaczenia pozostawał też ścisły związek z dworem w Petersburgu. Ponaddwuletni tam pobyt musiał oszołomić młodego Poniatowskiego siłą wyrazu stosowanych przez tamtejszy dwór środków artystycznych, które służyły podkreśleniu autorytetu władzy i propagowaniu ważnych idei politycznych. Przyszły król Rzeczypospolitej poznał w Petersburgu funkcjonowanie mecenatu monarszego, a że przebywał tam na co dzień, odebrał lekcję, jakiej nie mógł odebrać na innych europejskich dworach monarszych. Głębokie ślady w formowaniu wrażliwości estetycznej przyszłego monarchy pozostawić też musiała szeroka i odnosząca sukcesy działalność kolekcjonerska dworu rosyjskiego w połowie XVIII wieku, który stał się najaktywniejszym w tym zakresie ośrodkiem w Europie (między innymi zakup kolekcji Brühla w 1769 roku czy Walpole'a w 1779).

W kulturalnej polityce króla Stanisława Augusta bardzo ważną rolę spełniać miała kolekcja obrazów starych mistrzów. Marcello Bacciarelli (1731-1818), przez wiele lat dyrektor generalny budowli królewskich, już w pierwszych latach panowania króla zaproponował mu zasady dokonywania do niej zakupów: „Ponieważ dowiedziałem się, iż Wasza Królewska Mość pragnie utworzyć gabinet pięknych obrazów, Wasza Królewska Mość pozwoli mi przedstawić mój pomysł. Te [obrazy], które powinny Waszą Królewską Mość zadowolić, mogą się tam znaleźć tylko przy wielkich wydatkach, po długim czasie i nie bez wielkich starań, aby nie pozwolić się nabrać. By uniknąć pierwszego, należy sprawę utrzymać w tajemnicy, bo gdy publika się dowie, iż Wasza Królewska Mość chce kupić obrazy, będzie je sprzedawał drogo, wiedząc, iż kupującym jest władca.(...) Jeśli chodzi o przeznaczoną na to sumę, to moim zdaniem, należy podzielić ją na dwie części, 3 na obrazy, a 1 na stworzenie gabinetu rycin. Jestem przekonany, że w ciągu dziesięciu lat, bez większych wydatków, Wasza Królewska Mość będzie miał małą galerię z dobrym wyborem obrazów i ładną kolekcję rycin”⁴¹. Mimo tego król zasypywany był ofertami. Był on, za pomocą swych pośredników, obecny na najważniejszych rynkach handlujących obrazami dawnych mistrzów, a więc w Rzymie, Florencji, Wenecji, Bolonii, Neapolu, w Hamburgu, Berlinie, Dreźnie, Lipsku, Amsterdamie, Paryżu i Londynie⁴². W królewskiej bibliotece znajdowały się książki, albumy i wydawnictwa rycin dotyczące największych europejskich kolekcji malarstwa.

Poczesne miejsce zajmowały wydawnictwa poświęcone znanym w Europie galeriom malarstwa, jak florenckiej galerii Medyceuszów, Galerii Elektorskiej w Düsseldorfie, Galerii Fryderyka II w Sanssouci czy Galerii Królewskiej w Dreźnie. Były też w królewskim księgozbiore wielotomowe luksusowe, często ilustrowane, edycje opisujące współczesne kolekcje rzeźby antycznej, przede wszystkim w muzeach rzymskich: kapitolińskim oraz watykańskim Museo Pio-Clementino⁴³.

Stan zawartości królewskiej galerii obrazów w momencie abdykacji monarchii opisany jest w inwentarzu obrazów spisany w 1795 roku. Liczyła ona 2289 obrazów oraz kilkaset miniatur, oprawnych w ramy pasteli i gwaszy. Niestety, po śmierci króla znaczna część kolekcji uległa rozprzedaniu i rozproszeniu. Dzisiaj jesteśmy w stanie zidentyfikować zaledwie około 400 obrazów z wymienionej wyżej liczby. To na ich podstawie oraz skąpych opisów zawartych w katalogu z 1795 roku, wzbogaconych opisami galerii dokonanyymi przez koneserów odwiedzających ją przed 1795 rokiem, możemy próbować ocenić rangę królewskich zbiorów malarstwa⁴⁴.

Po analizie zawartości królewskiej kolekcji obrazów starych mistrzów, zarówno pod kątem rodzajów szkół malarskich, jak i doboru tematyki, powiedzieć możemy, że jest ona typowym przykładem kolekcji XVIII-wiecznego *Man of Taste*. Większość obrazów pochodziła z XVII i XVIII wieku. Wśród nich są dzieła wybitnych francuskich malarzy, takich, jak: Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Greuze, Hubert Robert, Nicolas de Largillière, Jean-Marc Nattier i Pierre Hubert Subleyras. Katalog wymienia też wiele obrazów malowanych przez słynnych Flamandów, takich, jak: Adriaen Brouwer, David Teniers mł, Jan Brueghel, Peter Paul Rubens, Van Dyck, Jacob Jordaens. Znaczną część kolekcji stanowiły obrazy malarzy holenderskich (ok. 500 prac), takich, jak: Albert Cuyp, Jean-Baptiste Goltzius, Willem van Honthorst, Ferdynand Bol, Govaert Flinck, Jan Steen, Gabriel Metsu i Adriaen van Ostade. Oddzielną grupę stanowiły dzieła Rembrandta, w tym trzy arcydzieła: *Jeździec polski*, *Dziewczyna w ramie obrazu* i *Uczony przy pulpicie*. Obrazy szkoły niemieckiej ograniczały się do wieku XVIII, głównie artystów drezdeńskich, takich jak Johann Samuel Mock i Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Mało było obrazów szkoły angielskiej, mimo że król podkreślał często swoje zainteresowanie angielską sztuką. Do najlepszych zaliczyć możemy duże płótno malowane przez Benjamina Westa *Romeo i Julia* oraz portret Jerzego III autorstwa Thomasa Gainsborough. Obrazy, które się zachowały, świadczą, że większość atrybucji zawartych w katalogu galerii z 1795 roku okazuje się prawidłowa lub bardzo prawdopodobna.

Z respektem podejść więc należy do atrybucji tej części kolekcji, która obejmuje obrazy mistrzów włoskich. Katalog wymienia bowiem dzieła mistrzów uznanych za najwybitniejszych, jak Giorgione, Leonardo, Rafael, Tycjan, Veronese. Uwagę zwracają też obrazy przypisywane Correggio, Guide Reni, Annibale Carracci. Niestety, większości z tych atrybucji nie sposób jest dzisiaj skonfrontować z oryginałami, albowiem obrazy te nie zostały jeszcze odnalezione i zidentyfikowane.

Oddzielnym rozdziałem królewskiej aktywności artystycznej było pozyskiwanie do zbiorów obrazów malarzy działających współcześnie, takich, jak: Anton Rafael Mengs, Pompeo Batoni, Angelica Kauffmann czy Jean Pillement i Bernardo Bellotto. Działalność tę traktować należy jednak bardziej jako działalność mecenasowską niż kolekcjonerską.

Na podobnej zasadzie jak kolekcja malarstwa starych mistrzów powstawała królewska kolekcja rysunków. Stanisławowi Augustowi udało się stworzyć zbiór rysunków najważniejszych szkół europejskich. Nie była ona jednak na tak wysokim poziomie jak kolekcja obrazów. Badacze królewskiej kolekcji rysunków uważają, że wiele z nich miało błędne atrybucje, że wiele było kopii i prac słabych pod względem poziomu artystycznego. Na pewno przyczyną tego było oddalenie Warszawy od centrów antykwarycznych i ograniczone kompetencje w tym względzie królewskich agentów. Mimo tego, w obliczanym na około 1800 (do dzisiaj zachowało się 726) rysunków zbiorze, znalazło się wiele dzieł wybitnych. Wśród rysunków mistrzów włoskich znalazły się dzieła takich artystów, jak: Giorgio Vasari, Francesco Salviati (zw. De Rossi), Alessandro Allori czy Giovanni Battista Pittoni. Kilka wybitnych rysunków jest też wśród dzieł szkół niderlandzkich, między innymi takich twórców jak Peter Paul Rubens i Jacob Jordaens oraz Rembrandt. Znakomite prace znajdowały się również w obfitej kolekcji rysunków szkoły francuskiej, liczącej ponad 100 dzieł, których autorami byli między innymi: Jean-Baptiste Oudry, François Boucher, Blaise Nicolas Le Sueur i Jean Honoré Fragonard. Liczna grupę (ponad 60) stanowiły też rysunki niemieckie⁴⁵.

Odmienne oblicze, podobnie jak w wypadku malarstwa, miała liczna grupa rysunków artystów współczesnych, pracujących na dworze Stanisława Augusta, jak i królewski zbiór rysunków architektonicznych i dekoracyjnych. Wiązały się one ściśle z mecenatem artystycznym i budowlanym króla.

Inny charakter miały także pozostałe części królewskiej kolekcji, a mianowicie zbiór rycin i zbiór rzeźby. Stanowiły one przede wszystkim zaplecze dla artystycznego dworu króla. Stanisław August tak pisał do swojego przyjaciela i wieloletniego „kustosza” jego zbiorów Augusta Moszyńskiego (1731-1786): „Moje ryciny i me medale nie są w porównaniu do innych rzeczy niczym innym jak rozrywką (...) ale mam także na myśli ich stronę użyteczną i chciałbym, aby stały się one użyteczne dla innych także po mojej śmierci⁴⁶.”

Dzięki Moszyńskiemu, a później jego następcy Marcellemu Bacciarellemu (1731-1818), pod koniec panowania króla zbiór graficzny liczył blisko 70 000 obiektów. Były to jednak w znacznej części ryciny powstałe w XVIII wieku i służyć miały przede wszystkim jako materiał pomocniczy dla artystów dworu Stanisława Augusta, dostarczając im wzorów i inspiracji. Znalazło to odbicie także w podziale zbioru według kryterium tematu, a nie, jak w dużych kolekcjach europejskich, według szkół artystycznych, w których ramach eksponowano rytowników. Zbiór rycin i rysunków znalazł się w szerokich ramach *bibliotheca regia*, czyli instytucji dworskiej łączącej księgozbiór, zbiory naukowe i artystyczne, takie jak rękopisy,

mapy, instrumenty naukowe, zbiór numizmatyczny, zbiory kamieni szlachetnych, półszlachetnych i minerałów, kolekcję gemm, niewielkich wymiarów rzeźbę w marmurze, brązie i kości słoniowej oraz inne „starożytności”, a także zbiór przyrodniczy. Organizacyjnie był to więc jeszcze relikwyt tradycyjnej dworskiej kunstkamery, utrzymywanej na dworach królów europejskich bardziej siłą tradycji niż w związku z racjonalnymi potrzebami oświeceniowego kolekcjonerstwa.

O zmianie modelu kolekcjonowania, jak i sposobu ekspozycji zbiorów świadczą między innymi próby wydzielenia przez Stanisława Augusta dwóch najbardziej spektakularnych galerii: galerii malarstwa i galerii rzeźby.

Znalezienie koncepcji dla właściwej prezentacji zbiorów królewskich, na co wskazują zachowane rysunki architektów królewskich i ślady w korespondencji między Stanisławem Augustem a Marcello Bacciarellim, było jednym z ważniejszych problemów artystycznych i ideowych, jakie przyszło rozwiązać królowi.

Bibliotheca regia, czyli królewskie zbiory o charakterze naukowym, umieszczone zostały w zbudowanym w latach 1779-1782 skrzydle przy Zamku Królewskim w Warszawie.

Następny etap miał miejsce po zakończeniu prac w Zamku Królewskim w 1786 roku. Wtedy cała uwaga króla i jego artystycznego otoczenia skupiła się na upiększeniu monarszej letniej rezydencji w Łazienkach. W ciągu dziesięciu lat król stworzył w Łazienkach jeden z bardziej interesujących zespołów parkowo-pałacowych w Europie, którego ostateczny charakter określić możemy jako willa-muzeum. Bezpośrednią inspiracją były słynne rzymskie wille, jak: Villa Borghese, Villa Albani, Villa Medici czy Villa Ludovisi, w których zgromadzono najwartościowsze dzieła sztuki antycznej i nowożytnej. Król, dzięki sprawozdaniom z podróży do Rzymu Marcellego Bacciarellego, André Le Bruna i Augusta Moszyńskiego oraz wspomagającym wyobraźnię licznym sztychowanym wydawnictwom, miał dobrą znajomość charakteru wyposażenia i funkcjonowania rzymskich willi-muzeów. W poszukiwaniu koncepcji dla rozbudowujących się Łazienek nie bez znaczenia pozostawały też doświadczenia, nadających w tym czasie ton europejskiej estetyce, angielskich kolekcjonerów i estetów. W swych wytwornych rezydencjach wiejskich tworzonych w XVIII wieku wydzielali oni pomieszczenia na galerie rzeźb i galerie obrazów.

W Łazienkach najwartościowsze obrazy znaleźć się miały na ścianach obszernej Sali na parterze pałacu, zwanej Galerią Obrazów. Galerię Rzeźby lokowano natomiast w Wielkiej Oranżerii (Pomarańczarni). Architekci królewscy proponowali umieścić w galerii kopie kilku najsłynniejszych w tym czasie rzeźb antycznych: grupy Laokoona, Apolla Belwederskiego, Meleagera i Amazonki ze zbiorów watykańskich, Herkulesa i Flory ze zbiorów Farnese oraz Merkurego ze zbiorów Ludovisi.

Podstawowym dokumentem pozwalającym na odtworzenie zawartości królewskiego zbioru rzeźb był, podobnie jak w przypadku malarstwa, inwentarz sporządzony w 1795 roku. W sumie kolekcja składała się z 176 rzeźb marmurowych,

23 waz marmurowych, 57 rzeźb wykonanych w kamieniu, 2 waz kamiennych oraz 563 odlewów gipsowych.

Zbiór ten, podobnie jak opisany wcześniej zbiór grafiki, miał charakter utylitarny. Dzięki wydawnictwom, relacjom podróżników oraz informacjom zaczerpniętym z prasy król dobrze orientował się zarówno w tym, co nowego przynosiły w tym zakresie odkrycia archeologiczne, jak i w tym, co działo się na rynku starożytności. Mimo tego ani rzeźby, ani inne znaleziska antyczne nie stały się przedmiotem jego kolekcjonerstwa. A te, które posiadał, w sumie zaledwie 16 obiektów, były różnego rodzaju darami dla monarchy.

Można odczytać przynajmniej cztery myśli, które kierowały królem, kiedy przystępował do tworzenia swojego zbioru rzeźby. Po pierwsze, odpowiednio dobrane posągi, popiersia portretowe i płaskorzeźby dopełniać miały treści królewskich przesłań zawartych w architekturze budynków i wnętrzach monarszych rezydencji. Po drugie, król starał się pozyskać taki zespół rzeźb, który mógłby spełniać wymogi stawiane przez współczesnych zbiorom o charakterze muzealnym, czyli kopie najszlachetniejszych rzeźb antycznych. Po trzecie, król zamierzał zgromadzić reprezentatywny zespół odlewów gipsowych dla celów edukacyjnych projektowanej przez niego Akademii Sztuk Pięknych. Czwartym wreszcie celem ze znanstwem tworzonego zbioru było sprawienie sobie radości i estetycznej satysfakcji, co król osiągnął dzięki zgromadzeniu marmurowych i brązowych kopii słynnych antycznych i nowożytnych rzeźb w pomniejszonej skali i udekorowaniu nimi prywatnego apartamentu w Łazienkach⁴⁷.

Wprawdzie nie powstało jeszcze wówczas w Polsce żadne muzeum o charakterze publicznym, to przedstawiono królowi kilka koncepcji takich instytucji. W 1775 roku przedłożono Sejmowi memoriał zatytułowany *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, którego autorem był późniejszy marszałek wielki koronny Michał Jerzy Mniszech (1748-1806)⁴⁸.

W 1780 roku Wincenty Potocki (1740-1825), właściciel sporej kolekcji obrazów, rysunków, grafiki, rzeźby i sztuki dekoracyjnej, nosił się z zamiarem publicznego pokazywania swych zbiorów malarstwa europejskiego w pałacu w Warszawie jako *Museum Potocianum*⁴⁹. Z kolei w 1785 roku wojewoda podlaski Józef Jerzy Ossoliński opracował projekt otwartej dla publiczności galerii sztuki, powiązanej z uczelnią artystyczną. Mniej więcej w tym samym czasie Stanisław Kostka Potocki zaprojektował pierwsze w Polsce publiczne Muzeum Sztuk Pięknych. Jednak i ten projekt pozostał tylko na papierze. Wszystkie te plany wiązały się ściśle z szeroko zakrojonym programem reform państwa podejmowanych w latach 80. XVIII wieku.

Te niemal sto lat aktywnego włączania się kolekcjonerstwa polskiego w nurt kolekcjonerstwa europejskiego przerywają rozbiory, a w ich konsekwencji utrata przez Polskę niepodległości. Pod wpływem tragicznego położenia pozbawionego państwowości narodu musiał zmienić się duch polskiego kolekcjonerstwa, od którego, tak jak i od innych dziedzin życia, wymagano kierowania się przede wszystkim pobudkami patriotycznymi i narodowymi.

Ze względów patriotycznych zbiera się przede wszystkim i chroni dzieła sztuki polskiej i pamiątki związane z dziejami narodu i pozbawionego suwerenności państwa. Z tą sytuacją wiąże się wzniesienie w 1801 roku, w parku puławskim, pawilonu muzealnego, budynku wzorowanego na antycznej świątyni Westy w Tivoli. Fundatorka pierwszego polskiego muzeum, księżna Izabella z Flemingów Czartoryska (1746-1835), nazwała swój pawilon Świątynią Sybilli, a na jej frontonie umieściła napis: PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI. Mimo antycznego kształtu architektonicznego we wnętrzu budynku urządzono ekspozycję pamiątek związanych z dziejami Polski. Pośrodku na granitowym ołtarzu stała Szkatuła Królewska, zawierająca klejnoty królów polskich oraz przedstawiające ich miniatury, a także fragmenty strojów i inne przedmioty wyjęte z grobów królewskich. Za ołtarzem wyeksponowano tarcze, miecze i chorągwie ściśle związane ze zwycięskimi wojnami i bitwami, w większości zdobyte w wojnach z Turcją. W dwóch szafach w charakterze gablot umieszczono różnego rodzaju pamiątki historyczne związane przeważnie z postaciami bohaterów narodowych⁵⁰.

Haskel w swej książce *History and Its Images* (New Haven, London 1993, s. 280-281) tak charakteryzuje puławskie muzeum:

„The Temple of Sibyl, which had been conceived after the final dismemberment of Poland, was more a giant reliquary than a museum. Its contents were varied in character, but all had one feature in common: they provided tangible proof that a great Polish Kingdom had once existed. The purpose of the Temple was to display a coherent view of history in visual form.(...) Historical collections of the kind to be seen in the Gothic House at Pulawy Park were by no means rare in Europe during the early years of the nineteenth century. However, the notion of putting what were taken to be authentic objects from past epochs to the service of an ideological as was done at the Temple of Sibyl, was still unusual, although there were plenty of religious precedents. It cause, was soon to be widely followed”⁵¹.

W tym samym czasie w pobliskim Domu Gotyckim księżna Czartoryska urządziła muzeum dzieł sztuki i pamiątek historycznych związanych z dziejami Europy, i tu umieściła między innymi arcydzieło Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem*.

W warunkach utraty przez państwo polskie suwerenności nie mogły powstawać muzea o charakterze narodowym organizowane przez władze państwowe. Rolę tę w dużej mierze przejęły rezydencje polskiej arystokracji. W tych muzeach-rezydencjach, inaczej niż w tradycyjnych siedzibach szlacheckich, na plan pierwszy wysunęły się takie wartości, jak naród, nauka i sztuka, a nie wyłącznie dzieje rodu i osoba fundatora rezydencji. Taki charakter ma pałac Działyńskich w Kórniku, pałac Raczyńskich w Rogalinie, Pałac Zamoyskich zwany Błękitnym w Warszawie, pałac Tarnowskich w Dzikowie, pałac Ludwika Michała Paca w Dowspudzie, pałac Branickich w Suchej, pałac Wincentego Krasińskiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, Biblioteka i Muzeum Przeździeckich w Warszawie, Muzeum Lubomirskich we Lwowie.

Nie oznaczało to wcale, że w kolekcjach tych nie było wybitnych dzieł sztuki szkół europejskich. Przykładowo apartamenty pałacu Zamoyskich w Warszawie zdobiły między innymi dzieła Annibale Carracciego, Angeliki Kauffmann i François Gérarda⁵², a w pałacu w Dzikowie Tarnowscy posiadali obraz Rembrandta *Jeździec polski*⁵³ (dzisiaj Frick Collection, Nowy Jork) i kolekcję neoklasycznej rzeźby włoskiej⁵⁴. Zdecydowaną jednak przewagę miały zbiory o charakterze rodzinnym i patriotycznym.

Z. Ostrowska-Kęmbłowska tak charakteryzuje muzeum-rezydencję: „(...) powstają one jako substytuty właściwych instytucji publicznych, gdy nie ma możliwości założenia normalnego muzeum, instytutu naukowego i in. Od tej 'normalnej' instytucji różnią się jednak. Są stworzone w mniej lub bardziej wyraźnej opozycji do władzy i to nie w obronie tylko własnych interesów, lecz narodowych i społeczno-politycznych”⁵⁵.

Z tych samych powodów muzea i biblioteki o polskim charakterze narodowym powstają poza granicami kraju. W 1870 roku grupa emigrantów założyła Polskie Muzeum Narodowe w Rapperswilu w Szwajcarii. Idea polskiego muzeum narodowego w Rapperswilu zyskała bardzo szerokie poparcie i dzięki temu instytucja ta zgromadziła niezwykle cenną kolekcję pamiątek historycznych, dzieł sztuki, książek i materiałów archiwalnych, a nawet relikwii narodowych, na przykład serce polskiego bohatera narodowego Tadeusza Kościuszki (1746-1817). Kolekcja muzealna pełniła w tym wypadku przede wszystkim rolę polityczną, stając się aktywnym środkiem mobilizującym do różnorodnych działań mających na celu odzyskanie niepodległego państwa⁵⁶. Podobna w charakterze była, posiadająca bogate zbiory muzealne, Biblioteka Polska w Paryżu założona w 1838 roku, a także Muzeum Kopernika w Rzymie otwarte w 1879 roku⁵⁷.

Oblicza się, że zaledwie jedna szóstka wszystkich przechowywanych i gromadzonych przedmiotów przez kolekcjonerów polskich w tym czasie stanowiły obrazy i rzeźby szkół europejskich. Ze względów patriotycznych zbierało się i ochraniało przede wszystkim dzieła sztuki polskiej oraz pamiątki historyczne. Dlatego też warte podkreślenia są sylwetki tych kolekcjonerów, którzy zajmowali się zbieraniem europejskich dzieł sztuki.

Na uwagę zasługuje postać Atanazego Raczyńskiego (1788-1874), który cieszył się dużym uznaniem wśród kolekcjonerów sztuki europejskiej. Stworzył on w swym pałacu w Berlinie w latach 1826-1874 interesującą kolekcję składającą się głównie z dzieł malarzy hiszpańskich, włoskich, niderlandzkich i niemieckich. Kolekcja ta przewieziona została do Polski w 1903 roku, a dzisiaj jest własnością Fundacji im. Raczyńskich (zdeponowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu)⁵⁸.

Wybitnym kolekcjonerem zarówno współczesnego malarstwa polskiego, jak i obcego był o dwa pokolenia młodszy od Atanazego, Edward Aleksander Raczyński (1847-1926). W swojej galerii przy pałacu w Rogalinie zebrał on ponad 200 obrazów, głównie malarzy francuskich, niemieckich i belgijskich (obrazy, dzisiaj własność Fundacji im. Raczyńskich, zdeponowane są w Muzeum Narodowym w Poznaniu)⁵⁹.

Z Wielkopolską związani byli jedni z najwybitniejszych kolekcjonerów polskich w XIX wieku – Izabella z Czartoryskich Działyńska (1830-1899) i jej mąż Jan Działyński (1829-1880). Kolekcja, którą zebrali w swym pałacu w Gołuchowie, zawierała wybitne przykłady europejskiego rzemiosła artystycznego od XII do XVI wieku, w tym wysokiej klasy zbiór emalii francuskich. Chlubą kolekcji były wazy greckie i biżuteria antyczna. Równie wysokiej klasy był zbiór rycin szkół europejskich. Obecnie dawna kolekcja gołuchowska, z licznymi ubytkami spowodowanymi rabunkami w czasie II wojny światowej, przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Poznaniu i Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie⁶⁰.

W Miłosławiu w Wielkopolsce oraz w Poznaniu działał aktywnie Seweryn Mielżyński (1805-1872). Z zapałem kolekcjonował on malarstwo szkół europejskich, dochodząc do 170 dobrej klasy dzieł (większość dzisiaj w Muzeum Narodowym w Poznaniu). Mielżyński posiadał też bogatą kolekcję sztuki polskiej (obrazy, ryciny, rysunki, monety i medale)⁶¹.

Wcześniej, w pierwszych dekadach XIX wieku, znaczące kolekcje malarstwa europejskiego stworzyli generałowie Aleksander Chodkiewicz (1776-1838)⁶² i wspomniany już Ludwik Michał Pac⁶³. Kolekcja Chodkiewicza, która obok malarstwa zawierała też rysunki, ryciny i medale, liczyła kilkaset obrazów. Rozprzedana została ona na aukcjach w latach 1823 i 1824 i znamy jej zawartość jedynie z katalogu aukcyjnego. Nie zachowała się też w całości kolekcja zmarłego w 1835 roku Ludwika Michała Paca, która liczyła pierwotnie około 300 obrazów.

Podobny los spotkał jedną z najlepszych i najbogatszych polskich kolekcji z pierwszej połowy XIX wieku, kolekcję malarstwa europejskiego zmarłego w 1834 roku Józefa Kajetana Ossolińskiego (ur. 1758). Liczyła ona ponad 500 płócien, w tym wiele obrazów z dawnej galerii króla Stanisława Augusta. I ta kolekcja rozprzedana została na aukcji po śmierci kolekcjonera⁶⁴.

W sumie na terenach ziem polskich w połowie wieku XIX odnotowujemy ponad 350 kolekcji dzieł sztuki. Podobnie jak w Europie Zachodniej obok dawnych kolekcji szlacheckich, kościelnych i mieszczańskich wyrastają nowe, tworzone przez przedstawicieli wielkiej burżuazji. Tworzą oni nowy typ kolekcjonera, przeważnie pozbawionego głębszej tradycji rodzinnej, którego smak artystyczny skłania go bardziej ku sztuce współczesnej niż dawnej. Punktami odniesienia są dla nich wystawy sztuki współczesnej organizowane przez renomowane publiczne galerie, takie jak w Londynie The Royal Academy of Arts, a w Warszawie sale wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Tutaj wśród nowej burżuazji przeważali cudzoziemcy oraz przemysłowcy pochodzenia żydowskiego, tacy jak Leopold Kronenberg (1812-1878), Jan Gottlieb Bloch (1836-1902), Mathias Bersohn (1823-1908). Rozwój kolekcjonerstwa i muzealnictwa polskiego w wieku XIX, ze względu na sytuację polityczną pozbawionego państwowości narodu, przebiegał inaczej niż w większości krajów zachodnich czy na terenie Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. W przypadku Niemiec i Włoch kolekcje miały podkreślać narodową

jedność, a gigantyczne gmachy muzealne wznoszone na londyńskim South Kensington, berlińskiej wyspie muzealnej, przy wiedeńskim Ringu czy moskiewskim placu przed Kremlem, stawały się pomnikami politycznych programów imperialnych mocarstw. W Polsce duch narodowy kryć się musiał w komnatach szlacheckich siedzib, w skromnych miejskich lub przykościelnych budynkach czy też szukać schronienia w salach regionalnych towarzystw i organizacji, a celem i misją kolekcji, gromadzonej przez skromną instytucję muzealną, stawało się przechowanie pamięci o utraconym państwie i mobilizowanie do walki o jego odzyskanie.

Muzealnictwo polskie straciło wtedy swą szansę nie tylko na okazałe gmachy, ale także na wyższej klasy zbiory. Działo się to wtedy, kiedy do muzeów światowych napływały bogate legaty zarówno od starych rodów arystokratycznych, jak i od rodzącej się arcybogatej burżuazji. Mało tego. Z terenów historycznej Polski z Wiśniowca wywiózł do Paryża kolekcję Karola Filipa Mniszcha (1794-1844) jego syn Andrzej (1823-1905). Podobny los spotkał zbiory Leona Sapiehy. W Paryżu też znalazła się znaczna część kolekcji gen. Ludwika Michała Paca. Z kolei Tarnowscy sprzedali do Frick Collection w Nowym Jorku obraz Rembrandta *Jeździec polski*. W Wiedniu gromadził swoją kolekcję Karol Lanckoroński (1848-1933), a w Paryżu Michał Tyszkiewicz i Andrzej Mniszech, a to tylko kilka przykładów losów polskich zbiorów artystycznych.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918 byliśmy jednym z nielicznych w Europie krajów nieposiadających muzeum państwowego. Potrzeba jego powołania powstała, kiedy, na mocy postanowień traktatu ryskiego z 1921 roku, do Polski zaczęły wracać zbiory wywiezione do Rosji w XIX wieku, a obywatele odrodzonego państwa zaczęli wyrażać wolę przekazywania swoich kolekcji do zbiorów państwowych. W rezultacie narodziły się Zbiory Państwowe, przydzielone administracyjnie do Zarządu Gmachów Państwowych, do których należały między innymi Zamek Królewski w Warszawie, Zamek na Wawelu i Łazienki Królewskie⁶⁵. Wtedy to do Zbiorów Państwowych darowano kilka dużych kolekcji prywatnych, na przykład kolekcję malarstwa Leona Pinińskiego (1857-1938) czy zbiory rodziny Krosnowskich. Największymi muzeami w Polsce były muzea miejskie, jak Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Do nich trafiały duże kolekcje dzieł sztuki, na przykład Antoniego Strzałeckiego (1844-1934), Stanisława Ursyn-Rusieckiego (1862-1944) czy Marii Róży z Kronenbergów-Taube, które wzbogaciły Muzeum Narodowe w Warszawie. Kilka większych zbiorów przywieziono do Polski, na przykład z Muzeum Polskiego w Rapperswilu i wspomnianą już kolekcję malarstwa Atanazego Raczyńskiego z Berlina.

Niestety, częstym zjawiskiem stał się wywóz dzieł sztuki za granicę. W latach 1918-1939 sprzedano między innymi *Portret Wenecjanki* Dürera z kolekcji Wańkowiczów i *Głowę Chrystusa* Antonello da Messiny ze zbiorów rodziny Ostrowskich do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, *Stygmatyzację św. Franciszka* Cranacha z kolekcji rodziny Wiktorów do galerii Akademii Sztuk Pięknych w

Wiedniu, obraz *Zwiastowanie* Simone Martiniego ze zbiorów rodziny Przybysławskich do kolekcji Lehmana w Nowym Jorku, a dwa arcydzieła Halsa z kolekcji rodziny Grabowskich do zbiorów Thyssen-Bornemisza w Lugano⁶⁶.

W wyniku drugiej wojny światowej zarówno polskie muzealnictwo, jak i prywatne kolekcje poniosły ogromne straty. Wiele dzieł sztuki zostało spalonych, jak na przykład kolekcja Zamoyskich w pałacu Błękitnym w Warszawie (między innymi *Portret Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej z dziećmi* malowany przez François Gérarda). Wiele dzieł zaginęło bez śladu, jak *Portret młodego mężczyzny* Rafaela ze zbiorów Czartoryskich w Krakowie. Część wywieziono z Polski, jak zbiory Alfreda Potockiego z Łańcuta.

Po roku 1945 większość uratowanych kolekcji prywatnych, szczególnie pochodzących z dawnych pałaców i dworów szlacheckich, przejęło państwo, lokując je w muzeach. Do dzisiaj, mimo upływu dwudziestu lat od zmian ustrojowych w Polsce, status skonfiskowanych zbiorów prywatnych pozostaje wciąż nieuregulowany, co naraża muzea na nieustanne roszczenia byłych właścicieli.

W Polsce nie ma obecnie, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, dużych kolekcji prywatnych dawnej sztuki polskiej i europejskiej. Jest jednak spora grupa kolekcjonerów, którzy są w trakcie budowy takich kolekcji. Rozwija się rynek sztuki, niezbędny w prawidłowo funkcjonującej gospodarce rynkowej. Niestety, z powodów ograniczonych możliwości finansowych muzea jedynie sporadycznie dokonują zakupów z przydzielonego im budżetu. Większe nabytki finansowane są przez sponsorów, a podstawową formą wzbogacania kolekcji muzealnej są zapisy testamentowe lub dary indywidualnych kolekcjonerów. Głównie są to zapisy i dary od polskich kolekcjonerów zamieszkałych za granicą. W ciągu ostatnich lat najhojniejsze były dary Karoliny Lanckorońskiej (1898-2002) dla Zamku Królewskiego na Wawelu⁶⁷ i Zamku Królewskiego w Warszawie⁶⁸, Juliana Godlewskiego (1903-1982) dla Zamku Królewskiego na Wawelu, Andrzeja Ciechanowieckiego (ur. 1924) dla Zamku Królewskiego w Warszawie⁶⁹, Teresy Sahakian (1915-2007) dla Zamku Królewskiego w Warszawie oraz Tomasza Niewodniczańskiego (1933-2010) zdeponowana w 2009 roku w Zamku Królewskim w Warszawie⁷⁰.

Na uwagę zasługują kolekcje gromadzone przez Polaków zamieszkałych za granicą. Do najbogatszych należy kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson (ur. 1937) w USA. Mimo że przechowywana jest poza Polską, prezentowana jest w kraju na wystawach czasowych⁷¹.

Jednak nie kolekcje prywatne, lecz muzea i zbiory kościelne są dzisiaj prawdziwymi skarbcami dla skromnych pozostałości po kolekcjach, świadczących niegdyś o bogactwie dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. I to ich zasoby umożliwiają na przykład zorganizowanie wystawy takiej, jaką prezentujemy w Madrycie.

Przedstawiona historia polskiego kolekcjonerstwa przeczy tezie, że położona na krańcach Europy Polska nie ma zbyt wielu cech wspólnych z rozwiniętymi formami kultury zachodnioeuropejskiej.

Rację ma Thomas DaCosta Kaufmann, gdy pisze: "The culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth was as rich and as varied as were the peoples who inhabited the largest realm of Russia in seventeenth- and eighteenth-century Europe"⁷². Mimo że myśl ta koncentruje się na XVI, XVII i XVIII stuleciu, sądzę, że możemy śmiało rozciągnąć ją na wieki poprzednie. To, że formy kolekcjonerstwa polskiego podążały często za wzorcami europejskimi, nie wydaje się zjawiskiem ani peryferyjnym, ani tym bardziej prowincjonalnym. Pamiętać musimy bowiem, że taki sposób postępowania cechował większość krajów europejskich. Adaptacja zagranicznych modeli czy inspiracja nimi nie zatarły nigdy indywidualnego charakteru polskiego kolekcjonerstwa, które było zawsze bardziej wyrazem mnogości i różnorodności form życia obyczajowego i warunków politycznych, w jakich przychodziło gromadzić dzieła sztuki, niż prostym importem zachodnioeuropejskich wzorców.

* Jest to nowa, znacznie poszerzona i zmieniona wersja rozprawy zamieszczonej w: *Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien, 3 Dezember 2002 bis 2 März 2003, s. 15–31

1. R. Szymtka, *Vente du mobilier de Jean-Casimir en 1673. Wyprowadzenie mienia po Janie Kazimierzu w roku 1673*, Warszawa 1995.
2. T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
3. J. Pietrusiński, *Inventa sunt autem in erario*, [w:] *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby Sztuki Sakralnej wiek X-XVIII*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, 15 maja - 8 sierpnia 1999, s. 41-52.
4. A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 38.
5. R. Cumming, *Collecting*, [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 7, New York 1996, s. 560.
6. G. Lengnich, *Prawo pospolite Królestwa Polskiego*, Kraków 1836, s. 206.
7. A. Pośpiech, *Majątność na sprzedaż. Szlachecki handel ziemią i przemiany struktury majątkowej w powiecie kaliskim w latach 1580-1655*, Wrocław 1989.
8. D., E. Rigby, *Lock, Stock and Barrel: The Story of Collecting*, Philadelphia 1944, s. 137.
9. S. Calloway, S. Jones, *Power and Glory. Five Centuries of Taste and Collecting in the Royal Houses of Europe*, London 1991.
10. M. Knobloch, *Polska Bizuteria*, Wrocław 1980, s. 32-33; E. Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce. Czasy Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 72-90.
11. S.M. Pearce, *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London & New York 1995, s. 257-259.
12. A. Wyczański, *Szlacheckie inwentarze pośmiertne XVI w. jako źródło do dziejów kultury materialnej w Polsce*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” II, nr 1-2, Warszawa 1954, s. 691-699; A. Pośpiech, *Majątek osobisty szlachcica w świetle wielkopolskich pośmiertnych inwentarzy ruchomości z XVII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” XXIX, nr 4, Warszawa 1981, s. 461-482; A. Pośpiech, *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992; A. Pośpiech, *Martwe natury inkaustem. O pośmiertnych inwentarzach ruchomości szlachty wielkopolskiej XVII wieku*, „Studia Muzealne”, zeszyt XIX, Poznań 2000, s. 29-39.
13. Pośpiech, *Pułapka oczywistości...*, j. w., s. 78-81.
14. S. Życiński, *Złote szable w inwentarzach pozostałości szlachty koronnej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” XXXIV, nr 1, Warszawa 1986, s. 91-94.
15. F. Kotula, *Inwentarze pośmiertne dowodami pasji kolekcjonerskiej mieszczan*, „Muzealnictwo”, zeszyt 12, 1964, s. 21-26; W. Gałka, *Ze studiów nad inwentarzami mieszczan poznańskich z przełomu XVI i XVII wieku. Zbiory obrazów*, „Studia Muzealne”, zeszyt XV, Poznań 1992, s. 107-113.

16. Cumming, j. w., s. 565.
17. J. Czarniecka, *Sprawa kolekcji waz starożytnych królowej Bony*, „Studia Archeologiczne 1”, 1981, s. 23-26.
18. A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie Warszawy 1643 roku*, Warszawa 1909, s. 40-41.
19. T. Bernatowicz, *Monumenta variis Radiuillorum. Wyposażenie Zamku nieświeskiego w świetle badań archiwalnych*, cz. 1: XVI-XVII w., Poznań 1998, i rec. U. Augustyniak, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” VI/1 (11), 1999, s. 227-230.
20. J. Baranowski, *Kunstkamera w Zamku Radziwiłłów w Lubczu*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” VI, Pszczyna 1990, s. 43-54.
21. T. Sulerzyska, *Galerie obrazów i „Gabinety Sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII, 1961, nr 2, s. 87-99.
22. Z. Fafius, *Z dziejów „Gabinetu Sztuki” na Zamku w Szczecinie*, „Muzealnictwo”, nr 16, 1968, s. 7-17.
23. J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich. 1300-1800*, Warszawa 1958, s. 23.
24. Cyt. wg: W. Tomkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm-Barok*, Warszawa 1971, s. 29.
25. Cyt. j. w., s. 29.
26. M.in. Białostocki, Walicki, j. w.; J.A. Chrościcki, *Diplomazia e credito bancario. Rubens, Brueghel dei Veluti i re di Polonia*, [w:] *Rubens dalla'Italia all'Europa*, Vincenza 1992, s. 95-111; E. Mańkowska, *Kolekcjonerstwo obrazów mistrzów europejskich w dawnej Polsce*, [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, marzec-maj 1999, s. 20-32; A. Ziemia, *Obrazy dawnych mistrzów europejskich w zbiorach polskich*, j. w., s. 34-43; tenże, *Obrazy Rembrandta w Polsce*, j. w., s. 62-68; R. Szmydki, *O podróży Jana Brueghla Aksamitnego w 1604 roku oraz o jego związkach z królewiczem polskim Władysławem Zygmuntem Wazą*. *Materiały archiwalne*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” VII/1 (13), 2000, s. 267-278.
27. M.in.: R. Borghini, *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella*, Firenze 1584; H. Wotton, *The Elements of Architecture*, 1624 (Reprint Amsterdam 1970); W. Sanderson, *Graphice*, London 1658; W. Salomon, *Polygraphice, or the Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, etc.*, III, rozdz. XV, London 1672.
28. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. IV, Warszawa 1972, s. 238-242.
29. A. Rottermund, *Obraz i rama we wnętrzach europejskich rezydencji nowożytnych*, „Materiały. Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” VI, Pszczyna 1990, s. 12-42.
30. Ch. Rowell, *Display of Art*, [w:] *Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 9, New York 1996, s. 11-33; U. Härting, *Cabinet picture*, [w:] *Dictionary of Art*, j. w., t. 5, s. 351-354.
31. W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.
32. S. Mossakowski, *Galeria przy Villa Regia w Warszawie projektu G. B. Gisleniego*, „Biuletyn Historii Sztuki” LVII, nr 1-2, 1995, s. 35-52.
33. A. Rottermund, *Polski Grand Tour, czyli problem królewskiej podróży do Italii*, „Wiek Oświecenia”, 15, 1999, s. 135-148; *Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006.
34. T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750-1830)*, Wrocław 1990.
35. Z. Żygułski jun., *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 7, Kraków 1962, s. 5-265.
36. B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej. 1736-1816*, Wrocław 1976.
37. I. Voisé, T. Głowacka-Pocheć, *Galeria malarstwa Stanisława Kostki Potockiego*, Warszawa 1974.
38. A. Sołtys, *Podróż prymasa Poniatowskiego do Włoch w latach 1789-1790*, „Kronika Zamkowa”, nr 2 (40), 2000, s. 48-88; A. Sołtys, *Opat z San Michele. Grand Tour prymasa Poniatowskiego i jego kolekcje*, Warszawa 2008.
39. T. Mańkowski, *Krasicki jako kolekcjoner dzieł sztuki*, [w:] *Księga Referatów, zjazd naukowy imienia Ignacego Krasickiego we Lwowie w dniach 8-10 czerwca 1935*, red. L. Bernacki, zeszyt II, Lwów 1936, s. 408-419.
40. T. Mańkowski, *Galeria...*, j. w.; T. Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976; A. Rottermund, *Stanislaus Augustus as Patron of the Arts*, [w:] *Treasures of a Polish King*, katalog wystawy w Dulwich Picture Gallery, London, maj-lipiec 1992, s. 23-36.
41. *List Bacciarelliego do króla*, [b.d.], Biblioteka Narodowa nr 3774, cyt. według E. Manikowska, *Sztuka-Ceremoniał- Informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta* 200, Warszawa 2007, s. 179-180.
42. *O zakupach rzeźb, obrazów, książek, instrumentów naukowych przez króla Stanisława Augusta*, por. Manikowska, j. w., s. 147-196.
43. A. Rottermund, *„Nowy Rzym”. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby Stanisława Augusta*, [w:] *Katalog wystawy „Thorvaldsen w Polsce”*, Zamek Królewski w Warszawie, 17 października 1994 - 22 stycznia 1995, s. 23.
44. A. Rottermund, *Stanislaus Augustus as Patron of the Arts*, [w:] *Katalog wystawy “Treasures of the Polish King”*, Dulwich Picture Gallery, London, 13 maja - 26 lipca 1992, s. 34.
45. A. Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa [1999], s. 123-250.
46. Biblioteka Czartoryskich, Kraków, MS 676.

47. A. Rottermund, „Nowy Rzym”. *O roli...*, j. w., s. 14-23; K. Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun, „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1, Warszawa 2010, s. 120-123.
48. K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 13-15.
49. A. Rottermund, *O warszawskiej galerii obrazów Wincentego Potockiego*, „Roczniki Humanistyczne” XXXV, zeszyt 4, 1987 (Księga ku czci profesora Andrzeja Ryszkiewicza, *Entre cour et jardin, czyli pomiędzy mecenasem i artystą*), s. 151-155.
50. Żygulski jun., j. w.
51. F. Haskell, *History and Its Images. Art and Interpretation of the Past*, New Haven, London 1993, s. 280-281.
52. K. Ajewski, *Zbiory Artystyczne i galeria muzealna ordynacji zamojskiej w Warszawie*, Kozłówka 1997.
53. K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskiej w Dzikowie*, Wrocław 1957.
54. K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 1-2, Warszawa 2001.
55. Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto*, Warszawa 1979, s. 107.
56. A. Rottermund, *Przybytki nietykalne zabytków historycznych*, [w:] *Przybytki nietykalne zabytków historycznych, Zbiór tekstów ofiarowanych Januszowi Morkowskiemu*, Warszawa 2000, s. 9-18.
57. *Muzea, Biblioteki i Archiwa Polskie na Zachodzie*. Praca zbiorowa, Londyn 1991.
58. *Sammlungen Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, katalog wystawy, red. K. Kalinowski, Ch. Heilmann, Neue Pinakothek, München, październik-listopad 1992.
59. *Galeria rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, katalog wystawy, red. A. Ławniczakowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1997 - marzec 1998.
60. T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosites artistiques” ku muzeum. Zbiór artystyczny Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852-1899*, „Studia Muzealne” XIII, Poznań 1982, s. 15-73.
61. D. Cicha, *Seweryn Mielżyński i jego kolekcja*, [w:] *Katalog wystawy „Zbiory poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu”*, Poznań 1982, s. 25-37.
62. A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 35-53.
63. T.F. de Rosset, *Pyszna galeria obrazów hrabiego Paca, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”*. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXXI - Nauki Humanistyczno-Społeczne, zeszyt 338, Toruń 2000, s. 61-117.
64. Ryszkiewicz, j. w., s. 54-101.
65. W. Wojtyńska, *Organizacja zbiorów państwowych w latach 1922-1939*, maszynopis w Zamku Królewskim w Warszawie.
66. Białostocki, Walicki, j. w., s. 43-44; o polskich kolekcjach we Francji por. T.F. de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń 2003; T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919*, Toruń 2005.
67. *Donatorce w hołdzie, katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień-październik 1998.
68. D. Juszcak, H. Małachowicz, *Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1998.
69. *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji imienia Ciecchanowieckich*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, październik-grudzień 1989; *Rysunki i Akwarele*, katalog zbiorów, Fundacja Zbiorów imienia Ciecchanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie, opr. J. Guze, A. Dzieciołowski, Warszawa 1994.
70. *Imago Poloniae. Dawna Rzeczpospolita na mapach, dokumentach i starodrukach w zbiorach Tomasz Niewodniczańskiego*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, listopad-grudzień 2002, t. I-II.
71. *Opus Sacrum. Ze zbiorów Barbary Piaseckiej Johnson*, katalog wystawy, red. J. Grabski, Zamek Królewski w Warszawie, kwiecień-wrzesień 1990, Warszawa 1990; *Mistrzowie Rysunku. Dzieła z kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson*, opr. J. Guze, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 6 grudnia 2010 - 6 lutego 2011, Warszawa 2010.
72. T. DaCosta Kaufman, *Definition and Self-Definition in Polish Culture and Art. 1572-1764*, [w:] *Land of the Winged Horsemen. Art in Poland 1572-1764*, katalog wystawy, Walters Art Gallery, Baltimore, Md. 1999, s. 16.