

Galeria Sztuki Polskiej przy Państwowych Zbiorach Sztuki – od koncepcji do realizacji

Idea utworzenia Narodowej Galerii Sztuki pojawiła się już u zarania polskiego muzealnictwa, a najważniejszym, chociaż niejedynym jej pomysłodawcą był król Stanisław August. Przez kolejne wieki koncepcja ta powracała, w różnej skali i pod wieloma nazwami, nie doczekała się jednak pełnej realizacji¹. U progu odzyskania przez Polskę niepodległości żaden z istniejących i udostępnionych publicznie zbiorów sztuki polskiej nie był państwowy, ich organizatorzy nie dysponowali odpowiednimi środkami finansowymi ani gmachem umożliwiającym gromadzenie oraz eksponowanie reprezentatywnej kolekcji sztuki polskiej i europejskiej². Bazowano na koncepcjach darczyńców, nie wypracowując żadnej długoterminowej strategii kolekcjonerskiej. Ówczesne zbiory dawały świadectwo istnienia polskiej kultury narodowej, jednak jej obraz odbiegał od potrzeb odradzającego się państwa. W tej sytuacji powrót do idei Narodowej Galerii Sztuki wydawał się oczywisty, chociaż jej realizacja okazała się trudna i czasochłonna.

Pierwszych ocen stanu i potrzeb muzealnictwa polskiego dokonano w 1914 roku w czasie I Zjazdu Reprezentantów Muzeów Polskich w Krakowie³, ich rozwinięciem stały się zorganizowane w 1920 i 1921 roku Zjazdy Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu i Krakowie. Jednym z ich uczestników i prelegentów był Mieczysław Treter (1883–1943), historyk sztuki, wykładowca, kustosz Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, autor opublikowanej w 1917 roku monografii *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne*⁴. Jego krótki tekst poświęcony obecności sztuki współczesnej w muzeach polskich to w istocie pierwszy powojenny projekt Galerii Narodowej, czemu autor dał wyraz w podtytule

¹ Do najważniejszych należały Galeria Artystów i Rzeczy Polskich w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu (1881), Galeria Współczesna Muzeum Narodowego w Krakowie (1879–1883), kolekcja gromadzona przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zob. m.in. Aldona Tołysz, *Piękny pomnik narodowy. Z dziejów kształtowania się muzeum artystycznego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* [w:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, Małgorzata Wawrzak, Toruń 2020, s. 157–186 [tam dalsza bibliografia]. Więcej na temat zbiorów artystycznych na ziemiach polskich przed 1918 zob. Tomasz F. de Rosset, „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń 2021.

² Do wyjątków należał przejęty z rąk niemieckich gmach Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu.

³ Regulamin Delegacji Muzeologów Polskich (1914), zob. Bogusław Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914–1951 / Museum on the path towards selforganization. The Museum Association in Poland 1914–1951*, Aneks 1: Statuty Związku Muzeów w Polsce, Warszawa 2000, s. 136. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria B, t. 102.

⁴ Mieczysław Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917. Reedycja w 2019 w Serii „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”. Na temat działalności Mieczysława Tretera zob. Diana Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego*, Kraków 2019; Małgorzata Wawrzak, *Mieczysław Treter (1883–1943) – prekursor muzeologii polskiej*, „Muzealnictwo” 2019, t. 60, s. 273–284.

referatu wygłoszonego w 1920 roku⁵. „W obecnych warunkach – pisał – trudno tedy znaleźć w jakimkolwiek muzeum polskim odpowiednie materiały do zaznajomienia się ze sztuką doby współczesnej, tak obcą, jako też polską”⁶. Autor postulował uzupełnianie istniejących kolekcji sztuki we Lwowie, Krakowie, Poznaniu i Warszawie, przy jednoczesnym utworzeniu Galerii Sztuki Współczesnej, na wzór zbiorów niemieckich (Berlin, Monachium), francuskich (Paryż) czy rosyjskich (Moskwa). Sztuka współczesna miała pozwolić na pogłębienie wiedzy o sztuce rodzimej, ale również propagować informacje o niej w kraju i na świecie: „założenie w Polsce Galerii Sztuki Współczesnej uważam za ogromnej wagi postulat całego kraju, zwłaszcza samej stolicy, Warszawy. Przede wszystkim – i na to cały kładę nacisk – ze względów społecznych, ekonomicznych oraz prestige’owo-państwowych”⁷. Instytucja taka gromadzić miała twórczość artystyczną „od śmierci Matejki po dzień dzisiejszy”, z uwzględnieniem wszystkich dziedzin sztuki współczesnej: malarstwa sztalugowego, dekoracyjnego, architektury, rzeźby, grafiki, teatru, sztuk stosowanych, a także dokumentację rozwoju tych dziedzin. W Galerii prezentowano by ekspozycję stałą i wystawy czasowe, jednak gmach nie byłby priorytetem, ponieważ, zdaniem autora „lepszy tymczasowy i niezupełnie odpowiedni, aniżeli żaden”⁸. Treter wskazywał, że najlepszym sposobem na pozyskanie zbiorów są zakupy rządowe oraz depozyty kolekcjonerów prywatnych: „[j]eśli powstanie Galerii tej zawiązek, choćby zrazu nawet dość skromny, w kilkunastu, czy kilku tylko salach, będzie to niejako ta protoplasma, z której w niedługim czasie potężny rozwinie się organizm. [...] O ile zdobylibyśmy się w przyszłości na utworzenie w tej galerii działu sztuki obcej – nie tylko drogą kupna, ale i wymiany – zyskalibyśmy na drodze porównawczego zestawienia świadomość cech rodzimych i poczucie wartości obiektywnej sztuki naszej, wobec światowej”⁹.

Nie wydaje się, aby koncepcja Tretera trafiła wówczas na podatny grunt. Wprawdzie w 1921 roku opracowano projekt Państwowej Rady Muzealnej jako organu doradczego w kształtowaniu polityki muzealnej państwa (a rok później powołano Centralną oraz Okręgowe Rady Muzealne i utworzono Dyрекcję Państwowych Zbiorów, która zarządzać miała majątkiem publicznym, głównie zbiorami sztuki), rządzącym zabrakło jednak wyobraźni, by w sposób planowy gromadzić sztukę współczesną. Co więcej, Ministerstwo Kultury i Sztuki zostało rozwiązane w 1922 roku, a jego zadania realizować miały departamenty działające w ramach Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP)¹⁰. Po niespełna dwóch

⁵ Mieczysław Treter, *Muzea polskie wobec sztuki współczesnej (projekt Polskiej Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie)* [w:] *Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, red. Feliks Kopera, Wojciech Stanisław Turczyński, Warszawa 1924, s. 25–34. W 1919 Treter przygotował „szkic projektu organizacji muzeów w Polsce”, jednak wobec braku materiału źródłowego trudno ocenić, jakie miejsce zajmowała w nim galeria sztuki polskiej, zob. idem, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, „Wiadomości Archeologiczne” 1922, t. 7, s. 3–33.

⁶ M. Treter, *Muzea polskie...*, op. cit., s. 26.

⁷ Ibidem, s. 29.

⁸ Ibidem, s. 34.

⁹ Ibidem, s. 33.

¹⁰ Do zadań powołanego w 1918 MKiS, zgodnie z art. 2. Dekretu o utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury, (Dz.U. z 1918 r. nr 19, poz. 52), należało zawiadywanie i opieka nad sztuką, literaturą piękną, zabytkami, muzeami sztuki, teatrami i wykształceniem estetycznym narodu, zob. Maria Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3/4 (19/20), s. 135; *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918–1998*, przedmowa Andrzej Siciński, wybór Andrzej Siciński, Adam Grzegorz Dąbrowski, Jerzy Gmurek, Warszawa 1998, s. 23; Dariusz Marciniak, *Ministerstwo Sztuki i Kultury Rzeczypospolitej Polskiej w latach*

latach od wygłoszenia wspomnianego wyżej referatu Treter opublikował krótkie opracowanie dotyczące organizacji zbiorów państwowych, w którym przeniósł punkt ciężkości ze sztuki współczesnej na zbiory polskie: „[w]szak od naszej tylko dobrej woli zależy, aby np. w Zamku Królewskim w Warszawie stworzyć *sui generis* wielkie Muzeum Polskie – »Muzeum« w tym najszlachetniejszym, zupełnie nowoczesnym tego słowa znaczeniu – które by na świat cały głosiło chwałę naszego państwa i naszej artystycznej kultury!”¹¹. To pierwsze z całego szeregu ustępstw, którym podlegała w kolejnych latach koncepcja galerii opracowywana w ramach działalności kierowanej przez niego do 1924 roku Dyrekcji Państwowych Zbiorów (il. 1).

Dyrekcja powstała w 1922 roku jako jednostka podlegająca Ministerstwu Robót Publicznych. W zarysie jej działalności można przeczytać, że utworzono ją „w związku z rozpoczynającą się wówczas reewakuacją i rewindykacją dzieł sztuki i pamiątek narodowych z Rosji oraz restauracją i urządzeniem wnętrz gmachów reprezentacyjnych”¹². Już wówczas w zbiorach znajdowały się dzieła współczesne: „Inwentarz Dyrekcji Zbiorów Państwowych posiada, poza urządzeniem Zamku [Królewskiego w Warszawie] i Łazienek, około 6000 obiektów zabytkowych w Warszawie i na Wawelu. W tym jako podstawa galerii polskiej sztuki współczesnej około 400 przedmiotów”¹³. Zarządzanie gmachami i rewindykacja zbiorów na mocy traktatu ryskiego (1921)¹⁴ nie wykluczały gromadzenia własnej kolekcji, ani opracowanej i forsowanej przez Tretera koncepcji autonomicznego insty-



il. 1 | fig. 1

Mieczysław Treter,
historyk sztuki,
docent Uniwersytetu
Warszawskiego,
członek PAU
| art historian, University
of Warsaw associate
professor, member
of the Polish Academy
of Arts and Sciences

fot. | photo © Narodowe
Archiwum Cyfrowe

1918–1922, „Rocznik Łódzki” 2015, t. 63, s. 91–105. „Reorganizację” ministerstwa rozważano w kręgach rządowych od 1920, co było źródłem frustracji kolejnych ministrów i jedną z przyczyn braku długofalowych programów wsparcia sztuki i instytucji kultury.

¹¹ M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych...*, op. cit., s. 6.

¹² Notatka, ok. 1924, Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki, mps, Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (dalej: AAN, MWRiOP), sygn. 2/14/0/8/7071, k. 4.

¹³ Ibidem. Na temat działalności Państwowych Zbiorów Sztuki zob. Wanda Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, 1–2 (49–50), s. 193–220; eadem, *Państwowe Zbiory Sztuki w Zamku Królewskim w Warszawie [w:] 200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy. Materiały sesji naukowej, Zamek Królewski w Warszawie, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Andrzej Rottermund, Andrzej Sołtan, Marek Wrede, Warszawa 2006, s. 139–160.

¹⁴ Zob. m.in. Andrzej Jakubowski, *Restytucja i repatriacja polskich zabytków i dzieł sztuki z Rosji Radzieckiej po 1921 r. Artykuł XI traktatu ryskiego [w:] Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. Piotr Jamski, Ewa Manikowska, Warszawa 2010, s. 93–125.

tutu administracyjno-naukowego, podległego bezpośrednio MWRiOP (1923)¹⁵. Teoretycznie po zakończeniu planowanej na dwa lata rewindykacji to właśnie własna kolekcja mogła nadać nowego charakteru Dyrekcji Państwowych Zbiorów. Z pewnością taką perspektywę przyjął Treter, symbolicznie nawiązując do koncepcji królewskiej: „[p]oza tymi bogatymi zbiorami dzieł sztuki, których zadaniem było zdobić wnętrza komnat królewskich, skomponowanych przez St. Augusta przy pomocy oddanych mu artystów, jako harmonijne utwory sztuki przestrzennego zespołu, poza stworzonymi już wyraźnie działami muzealnymi (odlewy, miniatury, gemmy, numizmaty, medale, ryciny, okazy przyrodnicze i archeologiczne), miało jeszcze powstać w Zamku oryginalnie przez króla zaprojektowane »Muzeum Współczesne« (Musée Moderne); myślał o nim król nawet w ostatnich latach swego panowania, ale pięknego tego zamiaru swojego nie zdołał już urzeczywistnić”¹⁶. W sprawozdaniu z działalności z 1923 roku Treter nie wyszczególnił działań związanych z utworzeniem galerii sztuki, ograniczając się do zdawkowego stwierdzenia o opracowaniu „szeregu projektów ogólnej organizacji Zbiorów Państwowych”¹⁷. W tym czasie do zbiorów nabywano pojedyncze dzieła sztuki, brak jednak informacji o tym, czy ich wybór był efektem opracowanej na potrzeby galerii strategii kolekcjonerskiej, trudno również ustalić, w jakim stopniu decydował o tym Treter¹⁸. W pierwszych latach działalności Dyrekcji wydawało się, że proponowana przez niego koncepcja galerii współczesnej jest możliwa do realizacji. Narastające trudności związane z nieuregulowaną sytuacją administracyjną i lokalową doprowadziły ostatecznie do rezygnacji Tretera z piastowanego stanowiska, ale samego projektu nie zarzucono¹⁹.

¹⁵ Zob. m.in. Projekty uregulowania agend dotyczących państwowej polityki muzealnej i zawiadywania zbiorami państwowymi, statuty organizacyjne Zbiorów Państwowych Rzeczypospolitej Polskiej, regulamin dla Dyrekcji Zbiorów Państwowych, mps, rkps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/8/7071, k. 10–152, zwł. k. 95–98.

¹⁶ Mieczysław Treter, *Zbiory państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze*, Warszawa 1924, s. 9.

¹⁷ Sprawozdanie z czynności Dyrektora Zbiorów Państwowych i jego personelu Pomocniczego, 24.II.1923, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/8/7071, k. 168–170.

¹⁸ Na problemy związane ze zbiorami wskazywano szczególnie po rezygnacji Tretera ze stanowiska: „Zakup wreszcie dzieł do zbiorów państwowych jest po prostu marnotrawieniem grosza państwowego; obok kilku obiektów istotnej wartości, które można by policzyć na palcach, zakupuje się stopy całe przedmiotów bez wszelkiej poważniejszej wartości i wypełnia nimi następnie szafy. Za te właśnie zasługi, wykazane w ciągu swej pięcioletniej działalności, starszy referent muzeów [Kazimierz Brokl – AT] został właśnie ostatnio awansowany na stanowisko dyrektora zbiorów państwowych. W tym celu »utrącono« uprzednio dotychczasowego kierownika tej dyrekcji, ogólnie znanego ze swej energii dr. Mieczysława Tretera. Nie umiał, niestety, nauczyć się pokory i uległości, a przy tym miał śmieszna ambicję pożytecznej pracy”, zob. *Ponury stan muzealnictwa polskiego. Wygodna śpiączka departamentu sztuki. Jak się marnują pieniądze publiczne*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 23, s. 3.

¹⁹ Do czasu wyboru nowego dyrektora pełniącym obowiązki został Kazimierz Brokl. W ocenie Diany Wasilewskiej przyczyną rezygnacji Tretera „były bezskuteczne próby walki o autonomię urzędu i możliwość zespolenia wszelkich spraw muzealnych w jednym dziale Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego” oraz „niemożność zrealizowania zgłoszonych postulatów”, zob. D. Wasilewska, *Mieczysław Treter...*, op. cit., s. 12, 300. Potwierdzają to słowa samego zainteresowanego, który już w 1923 pisał: „Od roku z górą cały szereg moich projektów, dążących do uregulowania agend Zarządu Gmachów Reprezentacyjnych, a w szczególności Dyrekcji Zbiorów Państwowych, związanej tak z Ministerstwem Robót Publicznych, jak i ewentualnie z Min. Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego był rozważany przez najrozmaitsze czynniki, ogłosiłem nawet na ten temat drukowaną pracę (»Organizacja Zbiorów Państwowych Rzplitej. Polskiej«, z uwzględnieniem ustawodawstwa zagranicznego, gdzie rzecz tę dawno i doskonale unormowano), wyniku jednak konkretnego żadnego nie otrzymałem” i nieco dalej: „Nie mogąc brać odpowiedzialności ani za ogólny stan i sposób zawiadywania zbiorami państwowymi, ani za racjonalny i normalny tok czynności w moim zakresie (zresztą dotąd nieustalonym), winienem złożyć swe obowiązki i podać się do dymisji”, zob. Mieczysław Treter, list, 30.06.1923, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/8/7091, k. 108, 109. Po rezygnacji, w 1926 Treter stanął na czele Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), zob. Katarzyna Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestolecie*

W latach 1925–1927 następcą Tretera został Wojciech Stanisław Turczyński²⁰, który starał się kontynuować politykę realizowaną przez poprzednika, szczególnie w zakresie rewindykacji zbiorów z Rosji, co było procesem żmudnym i długotrwałym²¹. Jednocześnie przystąpiono do wyodrębniania galerii ze zbiorów Dyrekcji. Pierwsza wzmianka o dziale sztuki polskiej pojawia się w 1925 roku w szkicu odpowiedzi na ankietę dotyczącą organizacji i działalności Zbiorów Państwowych. Zgodnie z nią Państwowa Galeria Sztuki Polskiej przynależna była do I działu kolekcji znajdującej się na Zamku Królewskim w Warszawie, a jej zbiory udostępniano codziennie w godzinach od 10 do 15²². Trudno natrafić na inne relacje na jej temat, zapewne dlatego, że początkowo był to raczej zbiór pozostający w cieniu kolekcji zgromadzonej w reprezentacyjnych wnętrzach Zamku Królewskiego. Otwarta w 1926 roku wystawa mająca obrazować działalność Dyrekcji Zbiorów Państwowych przyniosła efekt odwrotny od zamierzonego, bowiem jak pisało: „[z]amiast przemyślanych i urządzonych sal zastaliśmy zwykły, najpospolitszy skład obrazów i to skład, jakiego by dziś nie urządził już żaden handlarz obrazów”²³. Na podstawie zachowanych dokumentów i publikacji wiadomo, że w 1925 roku w zbiorach znajdowały się m.in. obrazy Wacława Borowskiego, Olgi Boznańskiej, Józefa Brandta, Antoniego Brodowskiego, Józefa Czajkowskiego, Stanisława Czajkowskiego, Juliana Fałata, Eugeniusza Gepperta, Artura Grottgera, Stanisława Kamockiego, Romana Kramsztyka, Konrada Krzyżanowskiego, Aleksandra Lessera, Leopolda Loefflera, Jacka Malczewskiego, Jana Matejki, Józefa Mehoffera, Piotra Michałowskiego, Stanisława Noakowskiego, Aleksandra Orłowskiego, Józefa Peszki, Andrzeja Pronaszkę, Tadeusza Pruszkowskiego, Władysława Skoczylasa, Ludomira Ślendrańskiego, Władysława Ślewińskiego, Zofii Stryjeńskiej, Karola Tichego, Wojciecha Weissę, Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego. Wśród nielicznych rzeźb znalazły się prace Henryka Kuny, Konstantego Laszczki, Ludwika Pugeta, Wacława Szymanowskiego²⁴ (il. 2).

W 1927 roku podjęto szereg działań mających zmienić wizerunek Dyrekcji Zbiorów Państwowych, do najważniejszych należało włączenie się w akcję sprowadzenia zbiorów Muzeum Rapperswilskiego do kraju, otwarcie Biblioteki Sztuki²⁵ oraz organizacja czasowej ekspozycji

międzywojennym [w:] Sztuka i władza. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w dniach 30 XI–2 XII 1998 roku w Warszawie, red. Dariusz Konstantynow, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 143–155.

²⁰ Wojciech Stanisław Turczyński (1887–1960) – w latach 1909–1912 pracownik naukowy gabinetu zbiorów sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, do 1919 asystent, następnie pracownik Wydziału Sztuki MWRiOP, dyrektor Zbiorów Państwowych.

²¹ Jego symbolicznym zamknięciem była *Wystawa rewindykacyjna zbiorów państwowych* zorganizowana w 1929 staraniem MWRiOP w kamienicy Baryczków: „Dwuletni termin, ustalony przez traktat ryski dla ukończenia prac Komisji wspomnianej, został przekroczony już przeszło trzykrotnie, a przecież otwarta obecnie w kamienicy Baryczków wystawa zamyka jedynie wyniki rewindykacji w dziedzinie muzealno-zabytkowej pokazem ostatnich partii, przybyłych latem 1928 roku”, zob. Witold Suchodolski, *Zarys rewindykacji polskiego mienia muzealnego z Rosji na podstawie traktatu ryskiego* [w:] *Wystawa rewindykacyjna zbiorów państwowych. Wybór dzieł sztuki i pamiątek narodowych odzyskanych z Rosji na podstawie traktatu pokojowego w Rydze*, Warszawa 1929, s. 9.

²² Zbiory Państwowe Rzeczypospolitej Polskiej, załącznik do nr 1022/25, rkps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/8/7071, k. 202–205.

²³ Józef Czajkowski, *Polityka sztuki w Polsce. Z powodu otwarcia wystawy Zbiorów Państwowych na Zamku Królewskim*, „Warszawianka” 1926, nr 87, s. 3. Autor wyraźnie odwoływał się w swoim tekście do rezygnacji Tretera, który w przeciwieństwie do swego następcy, posiadał „właściwe kompetencje i siłę charakteru”.

²⁴ Zob. *Katalog Galerii Sztuki Polskiej*, Warszawa 1932.

²⁵ Utworzenie Biblioteki Sztuki było jednym z celów statutowych Ministerstwa Kultury i Sztuki kierowanego przez Zenona Przesmyckiego, po likwidacji ministerstwa przeszła ona pod zarząd Dyrekcji Zbiorów Państwowych



il. 2 | fig. 2

Jacek Malczewski,
Śmierć | *Death*, 1902,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

zbiorów własnych w należącej do Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TOnZP) kamienicy Baryczków. To ostatnie wydarzenie miało szczególne znaczenie dla dziejów przyszłej Galerii Sztuki Polskiej²⁶. Patronat nad wystawą *Sztuka polska w Zbiorach Państwowych* (XXIV wystawa TOnZP) objęła małżonka prezydenta Michalina Mościcka oraz ówczesny

i od 1924 znajdowała się w Pałacu pod Błachą. Jej udostępnienie nastąpiło w 1927, zob. Leopold Binental, *Biblioteka Sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 46, s. 740; *Otwarcie Biblioteki Sztuki*, „Polska Zbrojna” 1927, nr 69, s. 7.

²⁶ W prasie i dokumentach pojawiają się różne nazwy galerii, dla porządku w tekście dla określenia kolekcji tworzonej w ramach Zbiorów Państwowych posługuję się terminem „Galeria Sztuki Polskiej”.

minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Gustaw Dobrucki²⁷. Pisał we wstępie do katalogu Turczyński: „[w] ogromie pracy nad zorganizowaniem bytu narodowego, winno znaleźć się również miejsce, czas i środki na zespolenie i zobrazowanie wielkiej artystycznej spuścizny wieków minionych i na systematyczne gromadzenie w jedną całość dzieł twórców współczesnych. Początek tego dzieła jest już faktem dokonanym. W ciągu ostatnich dziesięciu lat, przeważnie na skutek konieczności popierania przez rząd żyjących artystów plastyków – drogą zakupów ich dzieł, zgromadzono między innymi szereg wybitnych utworów współczesnych: rzeźby, malarstwa i grafiki. [...] W ten sposób w zbiorach państwowych powstał dział, będący zawiązkiem przyszłej Państwowej Galerii Sztuki Polskiej”²⁸. Wystawa spotkała się z dużym uznaniem, nie tylko ze względu na umiejętną i przemyślaną aranżację, ale również z uwagi na zgromadzone zbiory, nieznane szerszej publiczności²⁹. Na ekspozycji pojawiły się prace średniego i młodszego pokolenia, m.in. Eugeniusza Arcta, Bolesława Cybisa, Zdzisława Czermańskiego, Tytusa Czyżewskiego, Henryka Grunwalda, Gizeli Hufnagłowej (Arctowej), Bronisława Jamontta, Edwarda Kokoszki, Felicjana Kowarskiego, Henryka Lewensztadta, Rafała Malczewskiego, braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów, Zygmunta Waliszewskiego, Wacława Wąsowicza. Uzupełniono również kolekcję o obrazy autorstwa Michaliny Krzyżanowskiej, Józefa Pankiewicza, Fryderyka Pautscha, Zbigniewa Pronaszki, Tadeusza Pruszkowskiego, Kazimierza Sichulskiego, Jana Stanisławskiego. Do kolekcji rzeźby zakupiono m.in. prace Xawerego Dunikowskiego, Stefana Karnego, Franciszka Strynkiewicza, Jana Szczepkowskiego, Edwarda Wittiga i Augusta Zamoyskiego³⁰. Do zbiorów nabywano zazwyczaj pojedyncze prace, w kolejnych latach uzupełniając kolekcję o nowsze dzieła danego artysty.

Kolekcjonowanie sztuki współczesnej przez Dyрекcję Państwowych Zbiorów motywowane było względami prestiżowymi. W stolicy odradzającego się państwa niemal do końca lat dwudziestych XX wieku nie istniała żadna kolekcja publiczna, która mogłaby prezentować najnowsze osiągnięcia sztuki polskiej. Otwarta w 1922 roku Galeria Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego stanowiła raczej świadectwo zapobiegliwości kolekcjonerów donatorów niż starań ówczesnej dyrekcji³¹, a pojedyncze zakupy nie mogły tego stanu zmienić. Nie było to też celem samego muzeum. Jak pisał Juliusz Starzyński³² „główna misja Muzeum

²⁷ W Komitecie honorowym zasiadał m.in. Mieczysław Treter, wówczas już Dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, organizacją i wykonaniem wystawy zajmowali się Wojciech Stanisław Turczyński i Kazimierz Brokl z ramienia Dyrekcji Zbiorów Państwowych i Władysław Kłyszewski z TOnZP.

²⁸ Wojciech St. Turczyński, *Sztuka polska w zbiorach państwowych. Katalog XXIV wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości* [...], Warszawa 1927, s. 8. Kończąc, autor wyraził nadzieję, że „idea utworzenia w Warszawie Państwowej Galerii Sztuki Polskiej, niebawem przestanie być mrzonką i przeobrazi się w czyn, który niewątpliwie znajdzie gorące poparcie zarówno czynników rządowych, jak i kulturalnych sfer społecznych”, zob. ibidem, s. 9.

²⁹ „B. ministerium sztuki i kultury powzięło inicjatywę dziś dalej prowadzoną przez departament sztuki MWRiOP, gromadzenia najwybitniejszych prac w zakresie plastyki, zarówno współcześnie żyjących artystów, jak i całego wieku XIX-go. Powstał tą drogą poważny dziś już zespół wybitnych utworów malarstwa i rzeźby polskiej, stanowiący właśnie przedmiot obecnej wystawy Towarzystwa”, zob. *Wiadomości bieżące [Nowa wystawa w kamienicy Baryczków]*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 123, s. 2; zob. też: Wacław Husarski, *Sztuka polska w zbiorach państwowych (wystawa w kamienicy Baryczków)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 23, s. 460.

³⁰ Zob. *Katalog Galerii Sztuki Polskiej*, op. cit.

³¹ Do zbiorów należały m.in. dzieła z kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego, Ignacego Baranowskiego, Leona Franciszka Goldberg-Górskiego czy Franciszka i Józefy Krzyształowiczów.

³² Juliusz Starzyński (1906–1974) – historyk sztuki, dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki, w latach 1937–1939 pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, organizator i dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, a następnie Instytutu Sztuki PAN.



il. 3 | fig. 3

Alfred Lauterbach,
dyrektor Państwowych
Zbiorów Sztuki
| director of the State
Art Collections

fot. | photo © Narodowe
Archiwum Cyfrowe

il. 4 | fig. 4

Rynek Starego
Miasta w Warszawie –
kamienica Baryczków
| Old Town Market
Square in Warsaw –
Baryczka house

fot. | photo © Narodowe
Archiwum Cyfrowe

Narodowego leży bez wątpienia na polu szerzenia wiedzy o sztuce przeszłości oraz pogłębiania tą drogą wrażliwości estetycznej i świadomości kulturalnej ogółu³³. Z kolei zbiory Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych doskonale dokumentowały twórczość końca XIX wieku, ale w żadnym stopniu nie reprezentowały nowszych kierunków, pomimo prowadzonej działalności wystawienniczej. Konieczne stało się zatem wypracowanie takiego modelu mecenatu państwowego, który pozwoliłby na wypełnienie tej luki. Służyć temu miała utworzona w 1927 roku Komisja Zakupów Zbiorów Państwowych, a także dyskutowane w kręgach rządowych mechanizmy wsparcia finansowego działalności artystycznej. Jej efektem stał się Fundusz Kultury Narodowej, który poprzez zakupy mógł regularnie wzbogacać kolekcję państwową. O szansie, jaką dawały te rozwiązania z pewnością wiedział Turczyński, jednak do utworzenia galerii doprowadził Alfred Lauterbach, radca ministerialny w Departamencie Sztuki MWRiOP,³⁴ który jako pracownik Wydziału Sztuki wielokrotnie uczestniczył w komisjach Dyrekcji Zbiorów Państwowych i doskonale znał specyfikę oraz trudności, z jakimi się ona borykała (il. 3).

Państwowa Galeria Sztuki Polskiej była dla Lauterbacha jednym z najważniejszych wyzwań stojących przed Zbiorami Państwowymi. Nowy dyrektor starał się łączyć działalność wystawienniczą, promowaną przez Turczyńskiego, z próbą uregulowania sytuacji prawnej kierowanej przez siebie instytucji i dążeniem do podniesienia poziomu realizowanych przez nią projektów, co z kolei było znakiem rozpoznawczym Tretera. W 1930 roku powołano podległe MWRiOP Państwowe Zbiory Sztuki (PZS), które zastąpiły Dyrekcję Zbiorów Państwowych, zachowując analogiczny zakres działania³⁵. Rozpoczęto pracę nad regulaminem

³³ Juliusz Starzyński, *Galeria malarstwa polskiego*, „Kultura” [dodatek do „Expressu Porannego”] 1931, nr 3, s. 2.

³⁴ Jan Alfred Lauterbach (1884–1943) – historyk sztuki, urzędnik Wydziału III zabytków i muzeów w MKiS, a następnie pracownik MWRiOP, członek Komisji Zakupów Zbiorów Państwowych, w latach 1928–1937 Dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, „należy obecnie [1938] do najwybitniejszych znawców sztuki w Polsce współczesnej”, zob. Mateusz Mieses, *Polacy-chrześcijanie pochodzenia żydowskiego*, Warszawa 1938, t. 2, s. 77; Jan Lauterbach, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/6/3925. Zarówno w dokumentach oficjalnych, jak i we własnych publikacjach Lauterbach posługiwał się wyłącznie drugim imieniem.

³⁵ Rozporządzenie Rady Ministrów z dn. 7 lutego 1930 o Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki (M. P. 1930, 46.74). Pod skrzydłami PZS w dalszym ciągu pozostawały gmachy państwowe, zob. *Przewodnik po Zamku Kr. w Warszawie*, Warszawa 1930.



zakupów do zbiorów państwowych³⁶, jednocześnie Departament Kultury i Sztuki przy MWRiOP w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych podjął decyzję o powołaniu Instytutu Propagandy Sztuki (IPS), którego zadania uzupełniały, a w pewnym stopniu były również zbieżne z aspiracjami Państwowych Zbiorów Sztuki³⁷. Tymczasową siedzibą IPS stała się kamienica Baryczków, co pozwoliło borykającemu się z trudnościami finansowymi Towarzystwu Opieki nad Zabytkami Przeszłości zachować zagrożony sprzedażą budynek oraz kontynuować, już pod auspicjami nowej instytucji, działalność wystawienniczą, z której przez lata słynęła staromiejska kamienica³⁸. W kolejnym roku instytut przeniósł się do pawilonu wystawowego przy placu Saskim, a zajmowane przez niego pomieszczenia, niejako naturalnie, zajął PZS (il. 4).

Podobnie jak w przypadku IPS, wybór kamienicy Baryczków był rozwiązaniem tymczasowym. Lauterbach jeszcze w 1929 roku w liście do MWRiOP pisał: „[n]adzieja na uzyskanie w Zamku Kr. w Warszawie odpowiedniego lokalu na pomieszczenie galerii obrazów i rzeźb okazuje się coraz bardziej iluzoryczną”, wskazując jednocześnie, że posiadanie państwowego muzeum sztuki lub chociażby galerii sztuki narodowej stanowi konieczność i świadectwo prestiżu państwa³⁹. W jego ocenie kolekcja licząca ok. 400 obrazów i rzeźb współczesnych powinna być ekspozowana i systematycznie rozwijana na podobieństwo analogicznych zbiorów w Paryżu i Berlinie. Lauterbach postulował także budowę własnego gmachu galerii, ewentualnie pawilonu wystawowego przy parku Skaryszewskim lub dzierżawę jednego z pawilonów wznoszonego przy Alejach Jerozolimskich gmachu Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska. „Z powyższych trzech możliwości uważam ostatnią za najkorzystniejszą, pod warunkiem, że Muzeum Narodowe zgodzi się na przeprowadzenie komasacji dzieł sztuki polskiej, co należy uważać za naczelny postulat muzeologiczny, gdyż zgromadzenie w jednym pawilonie, pod zarządem państwowym sztuki polskiej ze zbiorów państwowych Muzeum narodowego i ewent. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, stworzyłoby poważną i reprezentacyjną galerię sztuki polskiej”⁴⁰. Podobnych argumentów Lauterbach użył w niedatowanym memoriale: „[k]olekcje te wzajemnie się uzupełniają, lecz żadna z nich nie stanowi całości bez luk. Połączenie tych

³⁶ Wywiad z prof. Wład. Skoczylasem Dyrektorem Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie WRiOP [14.07.1930], „Czas” 1930, nr 160, s. 4.

³⁷ Obie instytucje prowadziły działalność wystawienniczą, szybko okazało się jednak, że potencjał organizacyjny IPS znacznie przewyższa możliwości PZS. Powstanie IPS budziło w większości przychylnie komentarze, chociaż pojawiały się również głosy sceptyczne: „Nie trzeba żadnego Instytutu Propagandy Sztuki. Baryczki należało zachować dla celu, dla którego zostały stworzone. Większą natomiast należało położyć kontrolę nad zakupami, które czyni p. Lauterbach dla Zamku warszawskiego”, zob. Varsoviensis, *O rzetelną kulturę i prawdziwą sztukę*, „Dziennik Poznański” 1930, nr 172, s. 6; zob. też: Joanna Sosnowska, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, Warszawa 1992.

³⁸ „Instytucja ta, mająca na celu scentralizowanie akcji propagandy sztuki i postawienie akcji tej na odpowiednio wysokim poziomie, powstała dzięki staraniom komitetu organizacyjnego, składającego się z dyr. prof. Skoczylasa, p. Jerzego Warchałowskiego i red. Stanisława Wojnickiego, w wyniku konferencji prowadzonych w rokueszłym z najwybitniejszymi artystami polskimi przez b. dyr. dep. sztuki, prof. Jastrzębowskię”, zob. *Wiadomości bieżące [Instytut Propagandy Sztuki]*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 166, s. 2; K.W., *Instytut Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 284, s. 9. Na konieczność powstania instytutu wskazano m.in. w memoriale Polskiego Klubu Artystycznego z 1928, zob. Joanna Sosnowska, *Instytut Propagandy Sztuki 1930–1939 [w:] Sztuka lat trzydziestych. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988 r.*, Warszawa 1991, s. 235–236; zob. też: M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce...*, op. cit., s. 185–189.

³⁹ Argumenty te są zbieżne z podnoszonymi przez Tretera w 1922, zob. Alfred Lauterbach, W sprawie lokalu na pomieszczenie państwowej galerii sztuki polskiej, 1.02.1929, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/0/8/7058, k. 219–221.

⁴⁰ Ibidem, k. 220.

trzech kolekcji w jedną całość, w jednym gmachu i pod jednym zarządem, dałoby znakomity wynik – powstałaby od razu wielka galeria sztuki polskiej”⁴¹. Zgodnie z tą koncepcją MWRiOP powinno współfinansować budowę jednego z czterech pawilonów wznoszonego wówczas gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie, z przeznaczeniem na galerię sztuki polskiej, w zamian za przekazanie w depozyt zbiorów przez Muzeum Narodowe oraz Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Nie tracąc swych zbiorów, pierwsza z instytucji otrzymałaby tym samym istotne wsparcie finansowe, druga – miejsce na organizację wystaw, zajmowane przez posiadaną kolekcję, zaś PZS mogłyby zarządzać Galerią Państwową. „Innych możliwości nie widzę, gdyż budowa własnego gmachu przez Państwo byłaby znacznie kosztowniejszą, wymagałaby znalezienia odpowiedniego placu, a w konsekwencji czyniłaby cały projekt nierealnym, wybudowanie zaś pawilonu, o którym mowa, przez samo miasto, bez udziału Państwa, byłoby niekorzystne dla dalszych celów polityki muzealnej”⁴². Zanim doszło do realizacji opisanej przez Lauterbacha koncepcji zdecydowano się tymczasowo na urządzenie stałej ekspozycji na Rynku Starego Miasta.

Inauguracja galerii nastąpiła w 1932 roku, na wernisaż przybył prezydent Mościcki oraz przedstawiciele administracji państwowej i świata artystycznego, przygotowano również niewielki katalog obejmujący wszystkie obiekty z kolekcji. Opisując pokrótce dzieje zbioru, wskazano na zasadniczą zmianę jego profilu: „[p]olonica oraz sztuka retrospektywna ustąpiły niemal całkowicie dziełom sztuki współczesnej, a większość tego działu zgromadzono w ostatnich czterech–pięciu latach. Zmiana polityki zakupów wywołana była nie tylko chęcią popierania przez Państwo twórczości współczesnej, [...] Państwu przypada tu rola uzupełniająca tworzenia galerii sztuki współczesnej, na wzór galerii Luksemburskiej w Paryżu oraz podobnych w Berlinie, Rzymie i innych stolicach. Taki też charakter posiadać ma Państwowa Galeria Sztuki Polskiej. Niewielki dział retrospektywny, stanowi tylko podstawę i pomost do sztuki współczesnej”⁴³. W tym czasie kolekcja obejmowała łącznie 417 obiektów, w tym 42 rzeźby (wystawiono 34 szt.) oraz 375 obrazów i rysunków (wystawiono 258 szt.). „Im bardziej zbliżamy się do chwili dzisiejszej – pisała Stefania Porhorska-Okołów w swojej recenzji – tym dobór dzieł danego malarza staje się bardziej charakterystyczny. Fałata, Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, Kossaka Juliusza poznajemy na pierwszy rzut oka. Nie brak i artystów najmłodszych. [...] W dziale rzeźby prawie wyłącznie artyści współcześni. Grafika reprezentowana bogato i różnorodnie”⁴⁴. Z kolei Konrad Winkler wyraźnie podkreślał, że „[o] ile główna misja Muzeum Narodowego leży bez wątpienia na polu szerzenia i kultywowania wiedzy o sztuce przeszłości i świadomości kulturalnej ogółu – o tyle Państwowe Zbiory Sztuki stale i umiejętnie – powinny w przyszłości stać się podwaliną wielkiego muzeum sztuki współczesnej, które to muzeum byłoby odzwierciedleniem polskiej twórczości artystycznej już w dobie odrodzonej państwowości”⁴⁵ (il. 5).

⁴¹ Alfred Lauterbach, Memoriał. W sprawie państwowej galerii sztuki, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/8/7058, k. 17–18. Tekst jest niedatowany, na podstawie zawartych w nim informacji można jednak przypuszczać, że pochodzi z lat 1930–1932.

⁴² Ibidem, k. 18.

⁴³ Katalog Galerii Sztuki Polskiej, op. cit., s. 5–6.

⁴⁴ Stefania Porhorska-Okołów, *Sztuka współczesna góruje nad retrospektywą. Galeria Sztuki Polskiej w kamienicy Baryczków*, „Kurier Czerwony” 1932, nr 62, s. 3.

⁴⁵ K. [Konrad] Winkler, *Galeria Sztuki Polskiej w kamienicy Baryczków na Starym Mieście II*, „Polska Zbrojna” 1932, nr 137, s. 7.



il. 5 | fig. 5

Otwarcie Galerii Sztuki Polskiej w kamienicy Baryczków przy Rynku Starego Miasta w Warszawie. Widoczni m.in. Ignacy Mościcki, prezydent RP, Janusz Jędrzejewicz, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, Bronisław Żongolowicz, wiceminister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, Władysław Jaroszewicz, wojewoda warszawski, pułkownik Jan Głogowski, szef Gabinetu Wojskowego Prezydenta RP, Władysław Zawistowski, naczelnik Wydziału Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego | The opening of the Gallery of Polish Art in the Baryczka house on the Old Market Square in Warsaw. Visible are the President of Poland Ignacy Mościcki, Minister of Religious Faiths and Public Education Janusz Jędrzejewicz, Vice-Minister of Religious Faiths and Public Education Bronisław Żongolowicz, Warsaw Voivode Władysław Jaroszewicz, head of the President's Military Cabinet Colonel Jan Głogowski, and head of the Department of Art of the Ministry of Religious Faiths and Public Education Władysław Zawistowski. 1932

fot. | photo © Narodowe Archiwum Cyfrowe

Władysław Skoczylas w swojej recenzji zwracał przede wszystkim uwagę na strategię gromadzenia dzieł nabywanych najczęściej bezpośrednio od artystów. „Z powyższych względów charakter całości Galerii Sztuki Polskiej, w zestawieniu z analogicznymi zbiorami Muzeum Narodowego i Zbiorów Tow. Zachęty posiada cechy wybitnej współczesności. Jest to dzisiaj największy i pod względem jakościowym najlepszy komplet sztuki współczesnej żywej sztuki polskiej”⁴⁶. Ta wartość, wielokrotnie podkreślana w obszernym opisie i analizie zbiorów galerii zestawiona została z postulatami stawianymi przez artystę i niedawnego dyrektora Departamentu Sztuki MWRiOP (1930–1931). Skoczylas wskazywał m.in. na konieczność przekrojowego reprezentowania sztuki współczesnej

⁴⁶ Władysław Skoczylas, *Państwowa Galeria Sztuki Polskiej w kamienicy Baryczków*, „Gazeta Polska” 1932, nr 76, s. 7.

pochodzącej z minionego trzydziestolecia oraz nawiązania współpracy z Muzeum Narodowym. „W ten sposób – jak pisał – ustaliwszy pewien okres dzielący obydwie zbiory można by przystąpić do należytego ich kompletowania i w przyszłości, kiedy może nastąpi jedynie rozsądne załatwienie konkurujących dziś instytucji, to jest ich komasacja stworzą one doskonałą całość”⁴⁷. Nie był on jedynym, który dostrzegł w połączeniu obu zbiorów szansę na rozwój kolekcji sztuki współczesnej, z dużym prawdopodobieństwem znał również koncepcję Lauterbacha i w swoim tekście wyraził dla niej poparcie.

W pierwszym roku funkcjonowania (1932/1933) galerię zwiedziło niemal 7000 osób, co w porównaniu z 25 000 odwiedzających Łazienki Królewskie nie było złym wynikiem⁴⁸. W 1934 roku było to 9565 osób, w latach 1936–1937 zwiedzających było mniej, wystawę „Galeria Sztuki Polskiej” obejrzało 5647 osób, w tym 122 wycieczki⁴⁹. Pewne wyobrażenie o rozmieszczeniu prac w roku otwarcia galerii daje spis pomieszczeń z listą numerów inwentarzowych poszczególnych prac. Mieściły się one w sieni, na klatce schodowej, w przejściach i pomieszczeniach na pierwszym, drugim i trzecim piętrze⁵⁰. Spisy nabytków z lat 1932–1935 obejmują ponad 80 obrazów, dziewięć rzeźb i ponad 100 prac graficznych⁵¹. W późniejszych latach informacje na temat galerii były sporadyczne i w żadnej mierze nie odzwierciedlały podejmowanych przez Lauterbacha starań o nadanie jej odpowiedniej rangi. W ograniczonym stopniu ilustrują je dokumenty zachowane w zbiorach Archiwum Akt Nowych i Muzeum Narodowego w Warszawie⁵². Ze względu na zdekompilowanie zespołu można tylko domniemywać, że Lauterbach starał się zainteresować swoją koncepcją MWRiOP, co udało się pod koniec 1934 roku. W korespondencji dotyczącej zasad scalenia zbiorów⁵³ stwierdzono, że „[n]ad połączonymi zbiorami, a w szczególności gabinetem graficznym, gabinetem numizmatycznym i galerią malarstwa czuwa dyrektor Muzeum Narodowego, który w sprawach zakupów oraz wystawienia i urządzenia zbiorów uzgadnia program działania z dyrektorem

⁴⁷ Ibidem. Obszerne recenzje z otwarcia ukazały się także na łamach innych czasopism, zob. W.H. [Wacław Husarski], *Galeria Sztuki Polskiej w kamienicy Baryczków*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 16, s. 253; Jan Kleczyński, *Państwowa Galeria Sztuki Polskiej*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 120, s. 16.

⁴⁸ Galeria otwarta była codziennie z wyjątkiem wtorków w godzinach od 10 do 15.

⁴⁹ Pismo TOnZP, nr 51/37, 16.04.1937, Zbiory Specjalne Biblioteki IS PAN (dalej: IS PAN), 1132-II 15, teka 2, k. 1, 2 nłb.

⁵⁰ Państwowa Galeria Sztuki Polskiej otwarta dnia 12 marca 1932, rkps, Zbiory Specjalne Biblioteki IS PAN, sygn. 1132-II 15, teka 2, k. 14.

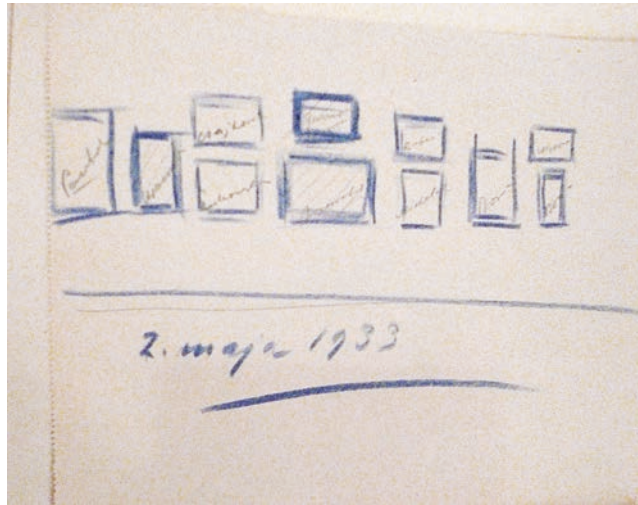
⁵¹ Spis dzieł zakupionych do Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki w roku 1932–1933; Wykaz dzieł sztuki zakupionych przez Dyрекcję państwowych Zbiorów Sztuki [1933, 1934, 1935]; Zakupy Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki w 1935/6, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/0/7058, k. 212–217a; zob. też: AAN, WRiOP, sygn. 14/0/7001, k. 397–462.

⁵² Nie jest to kompletny zespół – oprócz wzmiankowanych już wypowiedzi Lauterbacha z lat 1929–1932, obejmuje ona dokumenty z lat 1935–1938. Zasób ten opisała Wanda Wojtyńska, koncentrując się w swoich tekstach na działalności PZS w kontekście Zamku Królewskiego, autorka uwzględniła również krótką historię Galerii Sztuki Polskiej, zob. W. Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki...*, op. cit.; eadem, *Państwowe Zbiory Sztuki w Zamku Królewskim...*, op. cit. Niniejszy tekst jest zatem pewnym uzupełnieniem przeprowadzonych badań.

⁵³ Przypuszczenie o zapoczątkowaniu dyskusji jeszcze w 1934 opieram na notatce z 8 stycznia 1935 przesłanej przez Ministra Jędrzejewicza do Prezydenta Starzyńskiego, która brzmi: „Stosownie do treści kilkakrotnych naszych rozmów w sprawie zakończenia budowy Muzeum Narodowego w Warszawie i połączenia w nim całości zbiorów państwowych i miejskich, pozwalam sobie przesłać notatkę dotyczącą też organizacyjnych przyszłego Muzeum”, [„Szanowny Panie Prezydencie”], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/0/7006, k. 407. W późniejszych pismach jako początek rozmów podawany jest rok 1935.

il. 6 | fig. 6

Rozmieszczenie obrazów w Galerii Sztuki Polskiej, szkic 2.05.1933
 | The arrangement of paintings in the Gallery of Polish Art, sketch from 02.05.1933, Zbiory Specjalne Biblioteki IS PAN, 1132-II, Galeria Sztuki Polskiej, teka 2, [k. nlb – 25] | Special Collections, Art Institute of the Polish Academy of Sciences, 1132-II, Gallery of Polish Art, folio 2, [s.p. – 25]



Państwowych Zbiorów Sztuki oraz delegatem Ministra WRiOP⁵⁴. I dalej: „W razie wypowiedzenia umowy przez Zarząd Miasta Skarb Państwa otrzymuje jako ekwiwalent sfinansowania częściowego budowy gmachu Muzeum Narodowego część gmachu określoną w umowie [o kubaturze 15 000 m³ – dopisek odręczny], odpowiadającą wpłaconej kwocie, na pomieszczenie państwowych zbiorów ewentualnie zwrot wpłaconej sumy”⁵⁵. Rozmowy nad projektem komasacji zbiorów prowadzone były bezpośrednio między prezydentem Warszawy Stefanem Starzyńskim a ówczesnym Ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Wacławem Jędrzejewiczem, z dużą pewnością można jednak stwierdzić, że z ramienia Ministerstwa wszelkie uwagi formułował Dyrektor PZS, chociaż najpewniej już wówczas rola tej instytucji jako organu zarządzającego Galerią nie była brana pod uwagę. Świadczy o tym chociażby wskazana w umowie nadrzędna rola dyrekcji Muzeum Narodowego względem skomasowanej kolekcji, co było niezgodne z intencją Lauterbacha wyrażoną w memoriale (il. 6).

Większość zachowanych projektów umów dotyczących połączenia zbiorów nie jest datowana, na czas powstania wskazuje niekiedy rok wzmiankowany w treści oraz najczęściej odręczne korekty i notatki, obrazujące kolejne ustalenia między stronami. Szkic umowy przygotowany w 1935 roku na podstawie też bazowych założeń, że w zamian za udzielenie przez Skarb Państwa (reprezentowany przez MWRiOP), rozbitej na dziesięć lat milionowej subwencji na budowę muzeum, gmina zobowiązać miała się do „odpowiedniego pomieszczenia” w nowym gmachu zbiorów państwowych na zasadzie terminowego depozytu. Czas trwania użytkowania lokalu i tym samym wypożyczenia określony został na pięćdziesiąt lat z możliwością przedłużenia umowy bez konieczności udzielania dalszych subwencji⁵⁶. W trzecim kwartale roku przesłany został projekt umowy między Ministerstwem a Gminą, zgodnie z którym porozumienie wejść miało w życie w roku budżetowym 1936/1937. Sytuacja zmieniła

⁵⁴ Sprawa Muzeum Narodowego. Tezy [Ministerstwa Oświaty], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7006, k. 399.

⁵⁵ Sprawa Muzeum Narodowego. Uwagi do też Zarządu Miasta, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7006, k. 397.

⁵⁶ Szkic umowy między Ministerstwem WRiOP a Zarządem Miejskim m.st. Warszawy w sprawie pomieszczenia państwowych zbiorów sztuki, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 32–34.

się diametralnie pod koniec 1935 roku: „[w]obec całkowitej zmiany warunków finansowych i niemożności sfinansowania budowy Muzeum Narodowego przez Skarb Państwa opracowany został nowy projekt umowy złączenia zbiorów państwowych ze zbiorami Muzeum Narodowego, mający na celu wyłącznie zapoczątkowanie racjonalnej polityki muzealnej na terenie Warszawy poprzez skomasowanie równolegle istniejących zbiorów”⁵⁷. Nowy projekt umowy, uzgodniony z dyrektorem Muzeum Narodowego Stanisławem Lorentzem⁵⁸, opracowany został pod koniec listopada 1935 roku. Różnice względem pierwszego projektu obejmowały zmianę zapisów w zakresie subwencji państwowych, które finansować miały opracowanie naukowe zbiorów, ograniczenie wpływu PZS na politykę kolekcjonerską i ekspozycję, w tym powierzchni przeznaczonej na państwową kolekcję sztuki⁵⁹. Bazując na tej umowie, ministerstwo zaproponowało kilka zmian, w tym zastąpienie sformułowania „przejęcie państwowych zbiorów” ich „zdeponowaniem”, podkreślono konieczność ubezpieczenia kolekcji (na koszt ministerstwa), określono wysokość subwencji na poczet użyczenia lokalu, do badań i kontroli nad stanem kolekcji oddelegowano przedstawiciela MWRiOP⁶⁰. Komasać trwać miała do końca 1938 roku. Prace nad tą wersją projektu umowy trwały najpewniej do początku 1936 roku, z tego czasu pochodzi uzasadnienie scalenia zbiorów, które miało zostać przekazane ministrowi zapewne już po akceptacji umowy przez władze miejskie⁶¹. Do podpisania dokumentu w tej wersji jednak nie doszło.

Kolejne przygotowane przez miasto projekty Umów Przechowania precyzowały m.in. terminy płatności i przekazania depozytu oraz nowelizacji obowiązującego od 1933 roku statutu muzeum⁶². Opracowany ok. 1936 roku projekt nowego statutu Muzeum Narodowego przewidywał utworzenie „galerii sztuki współczesnej”⁶³, szczegółowe rozwiązania dotyczące jej utworzenia normował przygotowywany regulamin, zgodnie z którym „[d]o przeprowadzenia selekcji przedmiotów, nabywanych w przyszłości przez Dyрекcję Państwowych Zbiorów Sztuki zostanie powołana Komisja, która w zasadzie wybierać będzie do umieszczenia w gmachu Muzeum Narodowego dzieła sztuki: a) należące do epoki zamkniętej, b) starszych artystów zmarłych w rok po ich zgonie oraz c) dzieła sztuki, które powstały przed 15–25 laty”⁶⁴. Państwowa kolekcja zgodne z początkowymi założeniami PZS prezentowana miała być w nowym gmachu Muzeum Narodowego, w trakcie pracy nad umową zdecydowano się jednak na prezentację

⁵⁷ Muzeum Narodowe. Umowa [notatka], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 45a.

⁵⁸ Stanisław Lorentz (1899–1991) – konserwator, muzealnik, w latach 1935–1982 dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie. Na temat jego działalności zob. m.in. „Przeszłość przyszłości...” *Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, komitet redakcyjny: Andrzej Rottermund, Dorota Folga-Januszewska, Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 1999.

⁵⁹ Umowa między Skarbem Państwa działającym przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z jednej strony a Gminą m.st. Warszawy zastąpioną przez Zarząd Miejski z drugiej strony, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 46–48.

⁶⁰ Umowa między Gminą Miasta s.t. Warszawy jako właścicielką gmachu i zbiorów pod nazwą Muzeum Narodowe w Warszawie a Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, działającym w imieniu skarbu Państwa, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 52–54.

⁶¹ Uzasadnienie [26.02.1936], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 45.

⁶² Umowa Przechowania [projekt miasta], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 55–59.

⁶³ Galeria została uwzględniona jako osobny dział dopiero w trzeciej wersji projektu, po uwagach ze strony MWRiOP, zapewne na skutek sugestii Lauterbacha, zob. Projekt Statutu Muzeum Narodowego w Warszawie, [wersja I, II i III], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7006, k. 421–438.

⁶⁴ Regulamin przejęcia państwowych zbiorów sztuki do Muzeum Narodowego w Warszawie, AAN, MWRiOP, Wydział Sztuki, sygn. 14/o/7058, k. 121–122.

zbioru w budynku przy ul. Podwale 15, gdzie urządzona miała być stała ekspozycja galerii sztuki polskiej i powszechnej (obcej)⁶⁵. Reorganizację wystaw umożliwiło oddanie do użytku dwóch pierwszych skrzydeł gmachu głównego Muzeum Narodowego w 1932 roku⁶⁶. Zgodnie z założeniami muzeum przejmowanie zbiorów dokonywane miało być na podstawie pełnego katalogu opracowanego przez PZS, w miarę możliwości w szafach i gablotach, zapewniających ekspozycję i ochronę zbiorów, podobnie jak w przypadku nowych nabytków zakładano przeprowadzenie selekcji celem wyłączenia obiektów nieprzedstawiających wartości muzealnej. Chociaż w Komisji zasiadać miało dwóch przedstawicieli PZS, rozwiązanie takie, zasadne z perspektywy Muzeum Narodowego, podawało w wątpliwość dotychczasową działalność kolekcjonerską PZS i z pewnością nie ułatwiało procesu negocjacji. Treść regulaminu nie była przedmiotem zasadniczych dyskusji i została zatwierdzona w 1938 roku z niewielkimi zmianami względem pierwotnej wersji⁶⁷. Inaczej wyglądała kwestia umowy.

W czerwcu 1936 roku „Projekt [umowy] do ostatecznego uzgodnienia” przekazany został do działu prawnego, który wskazał konieczność doprecyzowania zapisów, a także „ze względu [...] na poważne skrupowanie Państwa w swobodnym dysponowaniu mieniem wartości milionowej na okres pół wieku” uzgodnienie brzmienia umowy z Prokuratorem Generalnym⁶⁸. Jej uwagi przesłane zostały 12 listopada 1936 roku i dotyczyły niemal każdego punktu umowy. Ośmiostronicowy dokument wskazywał na nieprecyzyjne sformułowanie zapisów w zakresie czasu trwania i warunku depozytu, regulacji dla dzieł włączanych w kolejnych latach, kwestii zbiorów wyłączonych przez Muzeum, warunków udostępnienia i konserwacji kolekcji, charakteru i celu subwencji ministerialnych, regulacji finansowych w tym prawa do reprodukcji⁶⁹. Dogłębna analiza projektu umowy została zakończona słowami: „Prokuratorii Generalnej nie jest wiadome, w jakim zakresie zawarcie projektowanej umowy leży w interesie Państwa – a w jakim w interesie gminy; Prokuratoria Generalna w uwagach tych poddała jedynie rozważeniu Ministerstwa pewne myśli co do meritum umowy – pozostawiając decyzję w tych kwestiach całkowicie Ministerstwu”⁷⁰. Uwag tych nie uwzględniono w ostatecznym projekcie umowy.

Dla zrozumienia dalszych losów galerii kluczowe jest pytanie o to, w czym interesie w tym czasie leżała finalizacja umowy. Zaledwie dwa dni przed przekazaniem analizy Prokuratorii Generalnej swoje wątpliwości odnośnie do komasacji zbiorów wyraził jej pomysłodawca i propagator, Alfred Lauterbach. W piśmie datowanym na 10 listopada 1936 roku stwierdzał: „[p]ołączenie Galerii Sztuki Polskiej (kamienica Baryczków) z odpowiednim działem Muzeum

⁶⁵ Z treści umowy wykreślono informację o przejmowaniu „do gmachu [...] przy Al. 3 Maja 13/15”, zob. ibidem, k. 120.

⁶⁶ Na temat dziejów gmachu zob. Piotr Kibort, *Na Skarpie. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie – historia projektowania i budowy w latach 1919–1938* [w:] *Marzenie i rzeczywistość. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Piotr Kibort, publikacja towarzysząca wystawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2016, Warszawa 2016, s. 34–75.

⁶⁷ Regulamin przejścia państwowych zbiorów sztuki do Muzeum Narodowego w Warszawie, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 128–129.

⁶⁸ Uwagi Wydziału I Praw do nr IV Szt.m.dz.1476/36, 16.07.1936, mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 68.

⁶⁹ Prokuratoria Generalna analizując umowę, wskazywała na ewentualne problemy wynikające z niedookreślonych zapisów, np. „[...] czy zobowiązanie nie wycofywania zbiorów przed upływem czasu trwania umowy, a zatem wyzbycie się przez Państwo na okres najmniej 50 lat możliwości dysponowania zbiorami państwowymi nie będzie dla Państwa niegodnym [...] np. w razie gdyby Państwo zamierzało w przyszłości powołać do życia Państwowe Muzeum czy galerię sztuki itp.”, zob. ibidem, k. 84.

⁷⁰ Na pismo z dnia 21.09.1936 r. nr IV Szt. 180-2/36, [12.11.1936], mps, AAN, WRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 90.

Narodowego w Warszawie jest równoznaczne z faktycznym, choć nie prawnym, przekreśleniem całego siedemnastoletniego dorobku Państwa na tym polu⁷¹. Nie chodziło zatem o sam fakt połączenia zbiorów, ale o przekazanie nad nim zwierzchności instytucji miejskiej oraz, co chyba najważniejsze, utratę niezależności instytucjonalnej. Zarządzana przez Państwowe Zbiory Sztuki Galeria Sztuki Polskiej miała, w zamierzeniu Tretera i Lauterbacha, stanowić w przyszłości niezależną i prestiżową instytucję tej miary co Muzeum Luksemburskie. Nowe warunki komasacji przekreślały tę szansę, grożąc jednocześnie całkowitym podporządkowaniem państwowej kolekcji narracji prowadzonej przez miejskie muzeum. I chociaż państwo w dalszym ciągu miało powiększać przekazane zbiory poprzez zakupy, a w komisji zasiadać miał przedstawiciel PZS, to nie ulegało wątpliwości, że sztuka współczesna, mająca dla Muzeum Narodowego charakter drugoplanowy, w tej instytucji swego statusu nie zmieni. Ten argument w piśmie Lauterbacha się jednak nie pojawił. Autor zwracał uwagę na faworyzowanie warszawskiego muzeum kosztem analogicznych instytucji w Krakowie, Lwowie i Poznaniu, zasadność przekazania sztuki dawnej do gmachów reprezentacyjnych, a zbiorów graficznych i numizmatycznych do istniejących już kolekcji w Gabinetach Rycin Uniwersytetu Piłsudskiego (Warszawskiego) i Mennicy Państwowej. Z pewnością połączenia zbiorów w uzgodnionej formie nie chciał Lauterbach, ale dla Ministerstwa i Muzeum Narodowego rozwiązanie takie było opłacalne. Pierwsze przekazując galerię, której prowadzenie wykraczało poza kompetencje ministerialne, porządkowało kwestie administracyjne, drugie zyskiwało niebagatelny zbiór sztuki polskiej powstałej na przełomie XIX i XX stulecia konieczny dla uzupełnienia własnej, istniejącej w ramach Muzeum, galerii sztuki polskiej, przejmując jednocześnie relatywnie niewielką kolekcję sztuki współczesnej. Takie działanie wpisywało się w realizowaną przez Stanisława Lorentza strategię rozwijania zbiorów Muzeum Narodowego. Decyzję o komasacji przypieczętowała pod koniec 1936 roku sprzedaż Zarządowi Miasta kamienicy Baryczków z przeznaczeniem na Muzeum Starej Warszawy.

Utrata dotychczasowej siedziby Galerii Sztuki Polskiej ograniczyła możliwości pertraktacji nad procedowaną umową, stawiając PZS w sytuacji bez wyjścia. Jediną instytucją, która w przypadku eksmisji mogła zapewnić odpowiednie warunki i możliwość prezentacji kolekcji było Muzeum Narodowe, umowa z Ministerstwem była niemal gotowa, a aspiracje PZS i dążenie do utworzenia w przyszłości muzeum sztuki współczesnej pozostawały poza zainteresowaniem przedstawicieli władzy. Nie można wykluczyć, że przekazanie umowy do zaopiniowania przez Prokuratorię Generalną było inicjatywą Lauterbacha, przypuszczalnie interweniował również w Ministerstwie, chociaż nie zachowały się na ten temat dokumenty. Wiadomo natomiast, że naczelnik Wydziału Sztuki Władysław Zawistowski w notatce dotyczącej zasadności komasacji zbiorów ze stycznia 1937 roku, będącej najpewniej odpowiedzią na podnoszone przez dyrektora PZS zarzuty stwierdził, że „[z]łączenie [...] państwowych zbiorów sztuki z Muzeum Narodowym pozwoli na racjonalne udostępnienie ich dla publiczności, a przede wszystkim stworzy podstawy dalszej komasacji zbiorów na terenie Warszawy”⁷². Już w styczniu Ministerstwo skierowało do władz miasta kolejny projekt umowy wraz z regulaminem⁷³. Jednocześnie podsekretarz stanu Jerzy Aleksandrowicz zwrócił się do Muzeum Narodowego z prośbą o udostępnienie pomieszczeń w budynku przy ul. Podwałe 15, który

⁷¹ Alfred Lauterbach, W sprawie komasacji zbiorów, 10.11.1936, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 130.

⁷² Władysław Zawistowski, Złączenie zbiorów Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki z Muzeum Narodowym, [1937], mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 138; 160–162.

⁷³ Pismo Szt. 184/38 z 17.01.1937, mps, Archiwum MNW (dalej: Arch. MNW), Akta organizacyjne, sygn. 314, k. 15.

po przeniesieniu zbiorów Muzeum Narodowego do nowego gmachu mógł służyć jako siedziba galerii państwowej⁷⁴. W tej sytuacji PZS nie tylko tracił rolę nadzorczą, ale również prestiżową lokalizację w nowym gmachu, o którą zabiegano od początku prowadzonych z muzeum rozmów. Umowa została zaakceptowana przez prezydenta Starzyńskiego pod koniec stycznia, zaś zgoda na przeniesienie zbiorów PZS i utworzenie w gmachu przy ul. Podwale nowego działu, nazywanego Galerią Sztuki Współczesnej nadeszła dwa miesiące później⁷⁵.

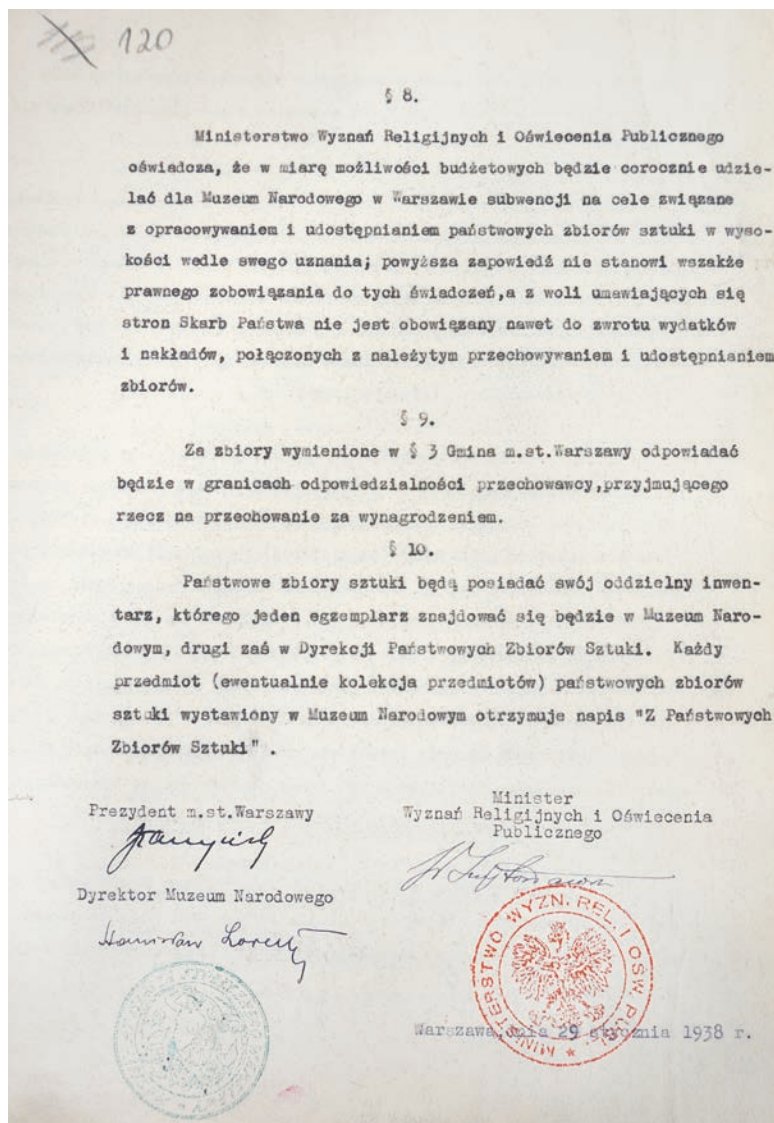
Przekazanie przez Ministerstwo w depozyt również dzieł „nieposiadających specjalnego przeznaczenia” wydawało się w tej sytuacji rozwiązaniem najlepszym, chociaż ze względu na „zapoczątkowaną Galerię Sztuki Współczesnej”, która zastąpiła dotychczasową Galerię Sztuki Polskiej, postulowano zachowanie w ramach PZS biblioteki muzealno-podręcznej oraz rozwinięcie jej zbiorów o literaturę dotyczącą sztuki współczesnej⁷⁶. Rozwiązanie takie z pewnością nie zyskało poparcia Lauterbacha, w archiwach nie zachowały się jednak żadne jego wypowiedzi na ten temat, zapewne dlatego, że w czerwcu 1937 roku Ministerstwo przydzieliło mu urlop do odwołania, w październiku przeniosło go do Wydziału Sztuki, a w maju 1939 na stanowisko radcy w Zarządzie Centralnym MWRiOP⁷⁷. Można jedynie przypuszczać, że datowana na kwiecień 1937 roku propozycja utworzenia Komisji dla przeglądu inwentarza Państwowych Zbiorów Sztuki, składającej się z przedstawiciela centrali MWRiOP, dyrektora PZS oraz jednego lub dwóch rzeczoznawców, była próbą rozwiązania narastającego konfliktu między dyrekcją PZS a Ministerstwem i Muzeum Narodowym. W uzasadnieniu powołania komisji stwierdzono, iż „[w] zależności od opinii Komisji Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki zgłosi wnioski, co do przeznaczenia dzieł sztuki o wartości muzealnej, licząc się: a) z przewidywaną komasacją zbiorów w Muzeum narodowym w Warszawie; b) z utworzeniem osobnej galerii polskiej sztuki współczesnej (ostatnie 15-lecie lub 20-lecie); c) z wyeliminowaniem zapasu obrazów i rzeźb współczesnego malarstwa polskiego, celem wymiany ich na dzieła sztuki obcej; d) z utworzeniem prowizorycznego muzeum obcej sztuki

⁷⁴ „Po przejściu bowiem na rzecz Gminy m. Warszawy kamienicy Baryczków Ministerstwo natrafia na poważne trudności w znalezieniu odpowiedniego lokalu na Galerię, a II piętro w budynku przy ul. Podwale nadawałoby się na prowizoryczne jej pomieszczenie. [...] Wskazany jest dla wspólnego dobra jak najszybsze zorganizowanie nowej Galerii Sztuki Współczesnej”, zob. Jerzy Aleksandrowicz, Lokal na Podwalu, [27.01.1937], mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 244. Gmach przy ul. Podwale użytkowany był przez Muzeum Narodowe od 1915.

⁷⁵ „[...] w zupełności doceniając motywy, wysunięte przez Pana Ministra i pragnąc umożliwić utworzenie Galerii zarówno ze względu na jej wielkie znaczenie dla artystów i szerszej publiczności, jak i dla Muzeum Narodowego, które w przyszłości będzie przejmować z Galerii Sztuki Współczesnej dzieła sztuki o charakterze muzealnym, wyrażam zgodę na udzielenie Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dla zorganizowania Galerii Sztuki Współczesnej trzynastu sal na II piętrze gmachu przy ul. Podwale 15 po opróżnieniu ich przez Muzeum Narodowe”, zob. Pismo nr 359/S.Z./38 z 31.03.1937, mps, Arch. MNW, sygn. 314, k. 15. W tym samym czasie starania o przejęcie gmachu na potrzeby Muzeum Etnograficznego podejmowało Muzeum Przemysłu i Rolnictwa we współpracy z Uniwersytetem Piłsudskiego (Warszawskim). Powołana przez prezydenta komisja zdecydowała przeznaczyć dawny gmach muzeum na siedzibę tymczasową galerii oraz stałą lokalizację Muzeum Etnograficznego, zob. też: Protokół [18.03.1938], mps, Arch. MNW, sygn. 314, k. 36–37.

⁷⁶ W październiku 1939 zbiory biblioteczne liczące ok. 8000 tomów zostały przewiezione do gmachu Muzeum Narodowego, pismo Jerzego Sienkiewicza do Zakładu Oczyszczania Miasta, 19.10.1939, Arch. MNW, Depozyty PZS.

⁷⁷ Pismo MWRiOP BP-14407/37, z 24.06.1937; Pismo MWRiOP BP-23278/37 z 1.10.1937; Pismo MWRiOP BP-11587/39 z maj 1939, odpisy, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 2/14/o/6/3925, k. 184, 185, 188. Przyczyną odsunięcia Lauterbacha od PZS były zapewne protesty wobec komasacji zbiorów. Błędna wydaje się zatem konkluzja Miesesa, że „w czerwcu 1937 został Lauterbach zwolniony ze swego stanowiska bez widocznego powodu. Wtajemniczeni twierdzą, że padł ofiarą czystki [antysemityzmu]”, zob. M. Mieses, *Polacy-chrześcijanie pochodzenia żydowskiego...*, op. cit., s. 77. Co znamienne w czerwcu 1938 Lauterbach został członkiem jednostkowym Związku Muzeów w Polsce, nie podając afiliacji MWRiOP, zob. *Protokół XIV. Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Sandomierzu w dniach 27–28 czerwca 1938 roku*, [Kraków 1938], s. 3.



il. 7 | fig. 7

Umowa pomiędzy MWRiOP występującym w imieniu i na rzecz Skarbu Państwa a gminą m.st. Warszawy, zastąpioną przez Zarząd Miejski z dn. 29 stycznia 1938, s. 4, mps, AAN MWRiOP, Wydział Sztuki, 14/O/7058, k. 120 | Contract dated 29 January 1938 between the Ministry of Religious Faiths and Public Education, acting in the name and on behalf of the State Treasury, and the Gmina of the City of Warsaw, represented by the City Council, p. 4, TS, AAN MWRiOP, Department of Art, 14/O/7058, book 120

współczesnej”⁷⁸. Pierwszy z nich miał znaczenie zasadnicze, pozostałe stanowiły ukłon w stronę PZS, ale ich realizacja z pewnością nie należała do priorytetów. W zasobach archiwalnych brak protokołów tej komisji, trudno zatem jednoznacznie ustalić, czy weryfikacja miała miejsce, a jeśli tak, jaki był jej przebieg. Nie wydaje się jednak, że decyzje komisji mogłyby wpłynąć na te już podjęte przez Ministerstwo. Kolejne wersje przygotowywanej umowy

⁷⁸ Władysław Zawistowski, Komisja dla przeglądu inwentarza Państwowych Zbiorów Sztuki, 29.04.1937, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 134-135. W tym samym dniu Zawistowski zwrócił się do ministra z prośbą o zgodę na utworzenie zbiorów sztuki współczesnej zagranicznej, nabywanej m.in. z organizowanych w kraju wystaw i poprzez wymiany, zob. Władysław Zawistowski, Galeria obcej sztuki współczesnej, 29.04.1937, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 231-233.



il. 8 | fig. 8

Kamil Witkowski,
*Martwa natura –
śledzie* | *Still
Life – Herring*, 1930,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

pochodzą z maja 1937 roku. Wprowadzane zmiany miały charakter kosmetyczny, ustalone we wcześniejszych latach warunki pozostawały bez zmian (il. 7).

Podpisanie umowy pomiędzy MWRiOP występującym w imieniu i na rzecz Skarbu Państwa z jednej strony a gminą m.st. Warszawy, zastąpioną przez Zarząd Miejski z drugiej strony nastąpiło dopiero 29 stycznia 1938 roku. Zakładała ona „złączenie” kolekcji PZS ze zbiorami Muzeum Narodowego, przy zachowaniu dotychczasowych praw własności dzieł sztuki. Czas trwania depozytu bez możliwości wycofania kolekcji wyznaczono na pięćdziesiąt lat od momentu podpisania końcowego protokołu zdawczo-odbiorczego, z możliwością prolongaty na kolejne pół wieku. Wypowiedzenie umowy możliwe było dopiero po upływie wyznaczonego terminu z dwuletnim wyprzedzeniem, a także w przypadku nieudostępniania zbiorów PZS dla publiczności przez co najmniej rok. Muzeum zobowiązywało się do eksponowania i należytego przechowywania wszystkich przekazanych dzieł, PZS deklarowało rozwijanie kolekcji, a MWRiOP udzielanie corocznych subwencji w miarę możliwości budżetowych⁷⁹. Załącznikiem do umowy był regulamin normujący proces przekazywania zbiorów, zgodnie z którym „[d]o przeprowadzenia selekcji przedmiotów nabywanych w przyszłości przez Dyрекcję Państwowych Zbiorów Sztuki zostanie powołana stała Komisja, która w zasadzie

⁷⁹ Umowa z 29.01.1938, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/o/7058, k. 117–120.

wybierać będzie do umieszczenia w gmachu Muzeum Narodowego dzieła sztuki: a) należące do epoki zamkniętej, b) starszych artystów zmarłych, w rok po ich zgonie, oraz c) dzieła sztuki, które powstały przed 15–25 laty”⁸⁰. Umowa i regulamin nie obligowały Muzeum do prezentacji kolekcji PZS w całości, umożliwiając przeniesienie dzieł artystów starszego pokolenia do Galerii Sztuki Polskiej tworzonej przez Muzeum, prace artystów młodszej generacji tworzyć miały kolekcję Galerii Sztuki Współczesnej.

Wieloletnie rozmowy między MWRiOP z Zarządem Miasta, przy udziale dyrekcji PZS i Muzeum Narodowego były ważne dla krajobrazu artystycznego Warszawy, nie wydaje się jednak, aby ich szczegóły znane były w środowisku, nie mówiąc o szerszej publiczności. Kiedy otwierano Galerię Sztuki Polskiej w kamienicy Barczyków wydawało się, że niewielka kolekcja w przeciwieństwie do zbiorów Muzeum Narodowego czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych da możliwość zapoznania się ze sztuką współczesną. Nie mogła jednak konkurować z działalnością wystawienniczą IPS, który dzięki dobrej organizacji oraz wysokim subwencjom prowadził działalność na szeroką skalę. W krótkim czasie zmianie ulegała również pozycja Muzeum Narodowego, które w 1932 roku otworzyło ekspozycje w nowym gmachu, a od 1935 roku rozpoczęło reorganizację ekspozycji i modelu funkcjonowania, dzięki doskonałej współpracy powołanego na wicedyrektora, a od 1936 roku dyrektora Stanisława Lorentza i władz miasta z prezydentem Stefanem Starzyńskim na czele. Nieliczne wzmianki na temat kolekcji PZS w prasie są wymownym sygnałem słabnącej roli tego zbioru i jej oceny przez współczesnych. W 1935 roku Wacław Husarski pisał, że zbiór ten tworzą „przypadkowe na poły kurtuazyjne nabytki z propagandowych wystaw zagranicznych urządzanych w Polsce i z tego powodu żadnego planu w ich gromadzeniu nie ma i być nie może. Dodajmy, że skutkiem braku pomieszczenia, są one dla publiczności niedostępne”⁸¹. Dłuższy opis „jednego z najmniej uczęszczanych i najmłodszego muzeum” a jednocześnie „naszego Musée du Luxembourg” autorstwa P. Wierzbickiego opublikowany został w „Kurierze Porannym” w 1936 roku. Dotyczył on przede wszystkim warunków lokalowych galerii. „Jak dziwaczne wrażenie sprawiają strome schody z wieku siedemnastego, nad którymi beczelnie wydzierają się ostre kolory doskonałego posteczannizmu Kamila Witkowskiego”⁸², pisał autor i dodawał jednocześnie, że jedynie zdeponowanie i prezentacja tej kolekcji w nowym gmachu Muzeum Narodowego pozwoliłaby na właściwe podkreślenie jej atutów. W kolejnych latach notatki prasowe są raczej sporadyczne⁸³ i nie obejmują dyskusji na temat roli państwowych zbiorów sztuki czy koncepcji utworzenia galerii narodowej (il. 8).

⁸⁰ Regulamin przejęcia państwowych zbiorów sztuki do Muzeum, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/0/7058, k. 127–128. Pewne wyobrażenie o skali komasacji daje niedatowany wykaz, zgodnie z którym w zbiorach PZS znajdowało się niemal 58 tysięcy obiektów, w tym 1725 obrazów (w tym ok. 400 polskich), 60 miniatur, 807 grafik i rysunków, 502 rzeźby (w tym fragmenty rzeźb antycznych), ponadto zbiory numizmatyczne, biblioteka, obiekty z fundacji Krosnowskich oraz dzieła ofiarowane państwu przez Leona Pinińskiego, zob. Wykaz zbiorów, mps, AAN, MWRiOP, sygn. 14/0/7006, k. 410–411.

⁸¹ Wacław Husarski, *Wystawa reprodukcji malarstwa francuskiego*, „Czas” 1935, nr 145, s. 3. Ocena ta zasadniczo różni się od sądów formułowanych w 1932. W zachowanych listach zabytków z kolekcji PZS brak prac artystów zagranicznych. Dzieła takie faktycznie były nabywane, ale przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych oraz Ministerstwo Spraw Wojskowych, i najprawdopodobniej trafiały one jako element wystroju gmachów rządowych. Być może autor błędnie uznał, że jest to tożsame z włączeniem do kolekcji Państwowych Zbiorów Sztuki.

⁸² P. Wierzbicki, *Galeria polskiej sztuki u Barczyków. Poznajcie ojców i dziadów współczesnych naszych malarzy*, „Kurier Poranny” 1936, nr 93, s. 6.

⁸³ W 1937 poinformowano m.in. o uzupełnieniu stałej ekspozycji o nowe nabytki, Warszawa, Państwowe Zbiory Sztuki, zob. Związek Muzeów Polskich. Komunikat nr 28. lipiec 1937, s. 5.

Proces przekazywania kolekcji można prześledzić na podstawie dokumentów zachowanych w zbiorach Muzeum Narodowego, nawet mimo ich niekompletności⁸⁴. Realizowany był w dwóch etapach, pierwszy nastąpił w pierwszym kwartale, drugi w marcu 1938 roku. Zachowany protokół zdawczo-odbiorczy z marca tegoż roku obejmuje 116 obrazów, jego sygnatariuszami byli Maciej Masłowski, Jerzy Sienkiewicz, Antoni Wieczorkiewicz, Alfred Lauterbach i Stanisław Lorentz⁸⁵. Dopiero w maju informacja dotycząca przeniesienia Galerii Sztuki Polskiej do dawnego gmachu Muzeum Narodowego przy ul. Podwale 15, w związku z przejściem kamienicy Baryczków przez Muzeum Narodowe, pojawiła się na łamach prasy. „Wskutek tego – jak pisano – Galeria jest zamknięta dla zwiedzających. Otwarcie jej nastąpi po przeprowadzeniu remontu nowych pomieszczeń i rozmieszczeniu zbiorów”⁸⁶. Notatka ta w żaden sposób nie odnosi się do umowy między władzami miasta a MWRiOP, brak takich informacji również w Sprawozdaniu z Działalności Zarządu m.st. Warszawy (1936/1937).

W dwudziestoleciu międzywojennym, mimo podejmowanych prób i deklaracji, Galerii Sztuki Współczesnej na miarę Muzeum Luksemburskiego nie utworzono, oprócz wspomnianej galerii PZS otwarta została natomiast Galeria Sztuki Polskiej w Muzeum Narodowym. Jej kustoszem i autorem opublikowanego w 1938 roku katalogu został Jerzy Sienkiewicz. Z oczywistych przyczyn dzieła należące do PZS, przekazane protokolarnie w marcu 1938 roku nie zostały uwzględnione w katalogu⁸⁷. Modernizację starego gmachu przy ul. Podwale przerwał wybuch drugiej wojny światowej, tym samym próba powtórzenia w Warszawie modelu luksemburskiego, *musée de passage*⁸⁸, nie doszła do skutku, a podjęte i realizowane w dwudziestoleciu międzywojennym starania o utworzenie galerii narodowej na lata uległy zapomnieniu. W wyniku działań wojennych część dzieł z kolekcji PZS została zniszczona lub zaginęła, zachowane prace włączono do zbiorów podobnie jak tysiące innych obiektów zgromadzonych w gmachu przy al. Jerozolimskich w czasie wojny. Nieco przewrotnie Muzeum Narodowe łączy obecnie własną kolekcję ze zbiorami PZS i kolekcją Zachęty Sztuk Pięknych, która została zabezpieczona w piwnicach muzeum na początku drugiej wojny światowej. Marzenie o ekspozycji w głównym gmachu skomasowanych zbiorów sztuki polskiej zostało zrealizowane, jednak Galeria Sztuki Polskiej tworzona przez PZS na lata popadła w zapomnienie.

⁸⁴ Jeszcze przed podpisaniem umowy, we wrześniu 1937 w Muzeum Narodowym zdeponowano trzynaście obrazów Jacka Malczewskiego oraz dziesięć obrazów i teczke rysunków Jana Ciągłińskiego, kwit nr 539; kwit nr 544, mps, Arch. MNW, Depozyty PZS.

⁸⁵ Tymczasowy protokół zdawczo-odbiorczy, [25.03.1938] mps, Arch. MNW, Depozyty PZS. Przekazanie zbiorów nastąpiło 21.03.1938, protokół podpisano cztery dni później. W zbiorach archiwalnych Muzeum znajduje się również protokół zdawczo-odbiorczy obejmujący tę grupę obrazów z 25.04.1938 r. jednak bez podpisów. Nie udało się odnaleźć protokołu przekazującego pierwszą część depozytu PZS. Na marginesie warto dodać, że również w marcu 1938 do Muzeum Narodowego trafiły okazy ze zbiorów im. S. Krosnowskiego, Muzeum w Raperswile oraz jeden obraz z zapasów depozytowych. W czerwcu Muzeum pokwitowało odbiór 37 skrzyń z rzeźbami ze zbiorów Paca i fragmenty rzeźb nowożytnych, mps, Arch. MNW, Depozyty PZS.

⁸⁶ Z miasta [Z państw. galerii sztuki polskiej], „Kurier Warszawski” 1938, nr 119, s. 5. Notatkę o takiej samej treści opublikowano na łamach gazety „ABC” 1938, nr 134, s. 4.

⁸⁷ Protokół zdawczo-odbiorczy przekazania 21.03.1938 eksponatów PZS w depozyt Muzeum Narodowemu, mps, IS PAN, sygn. 1132-II 15, teka 3, k. 56.

⁸⁸ Autorem pierwszego określenia jest Tomasz F. de Rosset, drugiego J. Pedro Lorente. W obu przypadkach chodzi o relację między sztuką a instytucją, w której „przed ostateczną konsekracją każde dzieło winno przejść próbę czasu, wystawiane jedynie prowizorycznie lub całkiem ukryte w magazynach”, zob. Tomasz F. de Rosset, *Nowoczesny Muzeon Jerzego Ludwińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2011, nr 41, s. 172. Zob. też: Jesus Pedro Lorente, *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*, Farnham 2011, s. 38.

W zbiorach Muzeum Narodowego znajduje się obecnie ponad 160 obrazów i rzeźb przypisanych do dawnych zbiorów PZS⁸⁹. Ich status przez lata nie był określony, powodując realne trudności z wykorzystaniem ich na ekspozycjach stałych i czasowych przez depozytariusza, co dotyczyło większości włączonych po 1945 roku obiektów. W 1973 roku władze Muzeum zwróciły się do Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o zajęcie stanowiska w sprawie zbiorów, które zostały zdeponowane w latach 1916–1948, zarówno przez osoby prywatne, jak i przez nieistniejące już instytucje⁹⁰. Kwestia Państwowych Zbiorów Sztuki powróciła w 1987 roku za sprawą pisma Muzeum Narodowego, które ponownie zwróciło się z prośbą o uregulowanie sytuacji formalno-prawnej zdeponowanych obiektów, tym razem zyskując zainteresowanie działającego z ramienia ministerstwa Zarządu Muzeów i Ochrony Zbiorów⁹¹. Wyjaśniając stan prawny tej kolekcji, Muzeum wskazało na zmiany prowadzące nie tylko do likwidacji gmin i instytucji terytorialnych wraz z przejściem ich majątku przez Państwo (1950), ale także upaństwowienie Muzeum Narodowego (1945). „W tych warunkach przyjąć trzeba, że dzieła sztuki znajdujące się w Muzeum Narodowym stały się własnością tego Muzeum; jest ono ich jedynym dysponentem. Niewłaściwe zatem i niezgodne z prawem jest dalsze utrzymywanie, że stanowią one depozyt państwowych zbiorów sztuki, instytucji już nieistniejącej w poprzednim kształcie jako agendy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego”⁹². Wydaje się, że argumenty te trafiły do przekonania władz centralnych, kończąc, już w innej rzeczywistości, trwającą latami komasację zbiorów obu instytucji.

⁸⁹ Z kwerendy przeprowadzonej przez mnie w 2015 w dziale Zbiorów Sztuki Nowoczesnej MNW oraz kolekcji Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego wynika, że w zbiorach MNW znajduje się 118 obrazów i 45 rzeźb. Ze względu na faktograficzny charakter tekstu nie obejmuje on analizy kolekcji PZS.

⁹⁰ „Dyrekcja Muzeum Narodowego w Warszawie pragnąc unormować pod względem formalnym, ten sztuczny i nieodpowiadający rzeczywistości stan depozytów, których jest faktycznym posiadaczem, zwraca się do Obywatela Ministra z prośbą o przyznanie na własność Muzeum Narodowego wszystkich obiektów stanowiących formalnie do dnia dzisiejszego depozyty instytucji nieistniejących”, Pismo nr XXB-61/73, 7.05.1973 [kopia bez podpisu, a/a], Dział Inwentarzy MNW. Na piśmie widnieje notatka z zebrania kustoszów MNW z dn. 30.09.1979, w czasie którego dyrektor Lorentz zakomunikował o wpisaniu do inwentarza muzeum zbiorów z instytucji nieistniejących.

⁹¹ Jego treść jest tożsama z pismem z 1973, pismo [XXVIII/36/87], 26.02.1987. W odpowiedzi Zarząd Muzeów i Ochrony Zbiorów skierował pismo z prośbą o wskazanie podstaw prawnych przemawiających za przyznaniem zbiorów MNW, ograniczeń formalno-prawnych wynikających z ówczesnego statusu muzealiów oraz ustaleń dotyczących następców prawnych zdeponowanych kolekcji, Pismo ZMOZ-022-vIc-3/87. Odpowiedzią na te uwagi była niedatowana opinia radcy prawnego [podpis nieczytelny], wszystkie pisma MNW, Dział Inwentarzy MNW.

⁹² Ibidem.