

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 5 (152) maj

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 5 (152) maj

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Walne Zebranie 31 maja

Konferencja

Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections During the Iron Curtain Era – Wrocław 22-23 maja

Konwersatoria

Artykuły

Monika Szczygieł-Gajewska, *Wystawy prac Franciszki Themerson w Londynie*

Piotr Majewski, *Druga Rzeczypolita wobec muzeów (zarys problematyki)*

Magdalena Laskowska, *Katalogi farb i przyborów do malowania „z pierwszego głównego na Galicyą uniwersalnego składu fabrycznego Romana Drobnera w Krakowie” źródłem wiedzy o warsztacie młodopolskiego artysty*

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Fundacja Atelier, ul. Foksal 11

31 maja 2025, godz. 11

Możliwość uczestnictwa w Walnym Zebraniu online

Porządek obrad

1. Powitanie członków PISnSS i wybór przewodniczącego zebrania
2. Wręczenie Panu Krzysztofowi Zygmuntowi Cieszkowskiemu – członkowi honorowemu PISnSS, odznaki „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, przyznanej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
3. Przyjęcie porządku obrad
4. Przedstawienie sprawozdania Zarządu PISnSS za rok 2024
5. Sprawozdanie Komisji Rewizyjnej PISnSS
6. Powołanie Komisji Skrutacyjnej
7. Głosowanie nad udzieleniem Zarządowi absolutorium
8. Program na 2026 – projekty, finansowanie, konferencje, czasopisma, plan wydawniczy
9. Głosowanie nad wnioskami o nadanie godności Członka honorowego PISnSS.
10. Wolne wnioski
11. Zamknięcie Walnego Zebrania

Department of Modern and Contemporary Art (IHS UW, Poland) invites you to an international conference

MEXICAN ART GOES GLOBAL

TRACING ARTISTIC CONNECTIONS
DURING THE IRON CURTAIN ERA



Conference Details:

Date May 22-23, 2025
Location Ossolineum



Co-organizers:



National
Ossolineum
Institute



POLISH
INSTITUTE
OF WORLD
ART
STUDIES



México
Embajada de México en Polonia



22.05.25

10.00–10.30 opening of the conference by the Ambassador of Mexico, Juan Sandoval Mendiola in the presence of the university authorities; Speeches by Professor Jerzy Malinowski (Polish Institute of World Art Studies) and Dr. Łukasz Kamiński, Director of the Ossolineum

10.30–11.30 Prof. Anna Markowska (Uniwersytet Wrocławski), *Why Did a Wistful Polish Artist Turn to Revolutionary Mexican Prints?* [keynote speech]

I Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP)

11.30–11.50 Katarina Lopatkina, PhD (Finland, Finnish Labour Museum Werstas, Tampere), *Diego Rivera and Soviet Comrades: from Beloved Hero to Pariah and Back*

11.50–12.10 Guillermina Guadarrama Peña (CENIDIAP-INBAL, Ciudad de México), *Frente Nacional de Artes Plásticas (National Front of Plastic Arts), a collective in resistance* **online**

12.10–12.30 Fabiola Martínez Rodríguez, PhD (Saint Louis University Madrid), *Proletarians, Peasants and Revolutionaries: the Enduring Legacies of FNAP's Touring Exhibition of Mexican Art*

12.30 – 14.00 discussion followed by a lunch break

II Mexican Art Exhibitions in Eastern Europe in the 1950s

14.00–14.20 Magdalena Nowak, PhD, Hanna Doroszk (National Museum in Warsaw), *The People as the Source of Power! Mexican Art in the Contemporary Art Collection of the National Museum in Warsaw*

14.20–14.40 Katarzyna Szydłowska-Schiller (National Museum in Warsaw), *How Revolutionary Graphic Art from Mexico Found Its Way to the National Museum in Stalinist Warsaw?*

14.40–15.00 Rado Ištók, PhD Candidate (National Gallery, Prague), *Mexican Art in Czechoslovakia During the Cold War*

15.00–15.30 Discussion followed by a coffee break

15.30–15.50 Irina Cărbăș, PhD (National University of Arts in Bucharest), *Mexican Art in Cold War Europe during the 1950s*

15.50–16.10 Laura Rosengarten, PhD Candidate (Leipzig University), *Mexican Art and the GDR in Late Stalinism*

16.10–16.30 prof. Matthew Rampley (Masaryk University, Brno), *Mexico in Brno: Querying the Case Study Paradigm* [keynote speech]

16.30 discussion

23.05.25**III Mexican Art in Asia during the Cold War Period**

10.00–10.20 Marisol Villela Balderrama, PhD (Northwestern State University of Louisiana), *Go East: The World Peace Council and Mexican Art in Eastern Europe and Asia* **online**

10.20–10.40 Jinyoung Anna Jin, PhD (Stony Brook University, New York), *Beyond Borders: Lee Qoede's Post-Defection Journey in Mural Art and Transnational Influence*

10.40–11.10 Discussion followed by a coffee break

IV Mexican Art in Eastern Europe in the 1970s and 1980s

11.10–11.30 Rada Georgieva, PhD candidate (Courtauld Institute of Art, London), *Symbolic Gifts, Global Strategies: Mexican Art in Bulgaria's Cold War Diplomacy*

11.30–11.50 Dorota Jarecka, PhD (Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences, Warsaw), *The Cult of Death and the Cult of Life. Mexican Presence in Warsaw in 1976*

11.50–12.10 Jorge Sanguino, PhD candidate (University of Cologne), *Contemporary Mexican Art After the Wall: the Broken Link with Eastern Europe*

12.10–13.10 Prof. Agata Jakubowska (Uniwersytet Warszawski) 'The Art of Mexican Women' in State-Socialist Poland. U.S. Feminism versus Global Socialism [keynote speech]

13.10 – 14.40 discussion followed by a lunch break

V Cultural transfers

14.40–15.10 Katarzyna Cytlak, PhD (University Nicolaus Copernicus, Toruń), *Mestizo consciousness: Marcos Kurtycz's bicultural Polish-Mexican identity*

15.10–15.30 Małgorzata Reinhard-Chlanda, PhD *Diana Dyjak Montes de Oca – Manifestation of Presence at the Crossroads of Cultures*

VI Mexican Literature and Art in the Context of the Cold War

15.30–15.50 Lukas Pawelek, PhD (University of South Carolina Beaufort), *From Literature to Walls: Nostalgia, Rebellion, and Memory in Mexican and Polish Urban Art*

15.50–16.10 Jonas Hernegger (independent researcher, Germany), *Magically Global. Mexico in a Painterly Correspondence with Central and Eastern Europe*

16.10–16.30 Anielka Mroczek (independent researcher, Lublin), *Elena Poniatowska, Ana Mendieta and the Cold War*

16.30 discussion



Pracownia Kultury i Sztuki Azji i Afryki prowadzona przez Wydział Orientalistyczny UW
oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zaprasza na

Konwersatorium

Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki

semestr letni 2024/2025

6 maja 2025 r., godz. 17:00

NARODOWA BROŃ INDONEZJI – KRISY. TYPY I SYMBOLIKA RĘKOJEŚCI

dr Krzysztof Morawski

(Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)



WYKŁAD ONLINE



meet.google.com/tmu-octz-krq

fot. Eugeniusz Helbert



Pracownia Kultury i Sztuki Azji i Afryki prowadzona przez Wydział Orientalistyczny UW
oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zaprasza na

Konwersatorium

Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki

semestr letni 2024/2025

20 maja 2025 r., godz. 17:00

CERAMIKA ARTYSTYCZNA UZBEKISTANU. TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ

Karolina Krzywicka

(Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

Google Meet:

meet.google.com/trk-kfwm-gni



PIĘKNO SZTUKA ARCHITEKTURA KRAJOBRAZ

SPOTKANIE W ZWIĄZKU Z 40 ROCZNICĄ ŚMIERCI

**PROFESORA
CZESŁAWA WITOLDA KRASSOWSKIEGO**

13 MAJA 2025 ROKU O GODZINIE 18

W SALI LUSTRZANEJ OW SARP WARSZAWA ULICA FOKSAL 2

WPROWADZENIE PRZEDSTAWI Jeremi T. Królikowski

KOMENTARZ WYGŁOSI Krzysztof Ozimek

po spotkaniu promocja publikacji Jeremiego T. Królikowskiego

Fenomenologiczna koncepcja Genius Loci Norberga Schulza w zastosowaniu do architektury
krajobrazu

zapraszają

ODDZIAŁ WARSZAWSKI SARP

KOŁO KRYTYKI

SEKCJA ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU

oraz

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne
Katedra Języków i Kultur Afryki Wydz. Orient. UW
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW

zapraszają na
Seminarium Afrykanistyczne

Współczesna sztuka afrykańska – tendencje, ośrodki, artyści

spotkanie z dr **Agnieszką Kluczewską-Wójcik**
poprowadzi dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł, prof. UW

15.05.2025 (czwartek), g. 17:00

online: <http://meet.google.com/rrx-ukeh-cxt>



Instytut Etnologii
i Antropologii Kulturowej
Uniwersytetu Warszawskiego



POLSKIE
TOWARZYSTWO
AFRYKANISTYCZNE



KATEDRA
JĘZYKÓW
I KULTUR
AFRYKI



Seminarium Afrykanistyczne jest kontynuacją spotkań naukowych, które pod tą samą nazwą od 2010 roku odbywały się w Katedrze Języków i Kultur Afryki.

Monika Szczygieł-Gajewska (Londyn, PISnSS)

Wystawy prac Franciszki Themerson w Londynie

Od 21 lutego 2025 roku londyńska galeria Ben Uri gości interesującą wystawę pt. „Stories from life” (Historie z życia), poświęconą twórczości Franciszki Themerson. Ekspozycja obejmuje ponad pięćdziesiąt dzieł, w tym obrazy, rysunki oraz publikacje powstałe na przestrzeni czterdziestu lat. Z okazji wystawy wydano katalog z krótkim tekstem Jasi Reichardt, historyczki sztuki i siostrzenicy Themersonów.

Ben Uri Gallery, sala I: Okres międzywojenny

Ekspozycję otwiera fotografia artystki z czasów młodości oraz dwie plansze informacyjne dotyczące jej życia i twórczości. Franciszka Themerson (z domu Weinles) urodziła się 28 czerwca w Warszawie. Od najmłodszych lat wychowywała się w środowisku artystycznym – jej ojciec Jakub Weinles był malarzem, a matka Łucja Kaufman pianistką. Ukończyła szkołę muzyczną im. Fryderyka Chopina, a następnie w 1924 roku rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (później przemianowanej na Akademię). Początkowo kształciła się w pracowni Miłosza Kotarbińskiego, po czym przeniosła się do atelier Tadeusza Pruszkowskiego, twórcy Łoży Wolnomalarskiej, do której należała. Dzięki temu rozwinęła zamiłowanie do eksperymentów z różnymi narzędziami oraz do pracy w plenerze. Będąc na studiach, pracowała jako ilustratorka książek dla dzieci, ale jej marzeniem był wyjazd do Paryża, by studiować historię sztuki. W 1931 roku poślubiła Stefana Themersona, fotografa i pisarza, z którym przez kolejne lata pracowała, głównie przy tworzeniu filmów eksperymentalnych.

Wczesne prace Themerson, wykonane przed II wojną światową, można oglądać w głównej sali na parterze galerii. Wśród nich znajdują się trzy obrazy olejne z czasów studenckich, z których dwa zaprezentowano po raz pierwszy. Płótna te wyraźnie różnią się od późniejszej twórczości artystki pod względem tematyki, stylu oraz używanej palety barwnej. Były one dla niej

niezwykle ważne, ponieważ zostały zabrane do Paryża, gdzie przetrwały wojnę, a następnie, prawdopodobnie około 1947 roku, przewieziono je do Londynu.

Na ścianie po lewej stronie umieszczono dwa szkice do obrazu „Taniec”, który znajduje się obok. Dzieło przedstawia trzy tańczące pary w ciemnym wnętrzu, tworzące diagonalną kompozycję. Kolorystyka obrazu utrzymana jest w ciemnych, ciepłych tonacjach brązów, beżów i szarości, przełamanych akcentami przygaszonej czerwieni i zabrudzonego oranżu. Rustykalne wnętrze, utrzymane w brunatno-zielonych odcieniach, oświetla lampa naftowa, zwieńczona jasnym kloszem w formie dysku. Jej blask pada na twarze i sylwety, podkreślając jasną suknię kobiety, jej kapelusz i czerwoną sukienkę wirującej w tańcu dziewczynki na pierwszym planie. Za nimi, w głębi, widać dwie inne pary, których lakonicznie figury określa jaśniejsza plama koloru. Twarze mężczyzn, utrzymane w cieplejszych tonacjach, kontrastują z ziemistym wizerunkiem kobiety opartej na torsie partnera, po prawej stronie.

Na ścianie obok zaprezentowano dziewięć z jedenastu malarskich szkiców wnętrza „Schnackenburg”, wykonanych tuszem na kremowym papierze. Artystka stworzyła je w 1931 roku, w czasach studenckich, kiedy odwiedziła Schnackenburg, małe miasteczko nad Łabą w Dolnej Saksonii. W szkicach dominują: barokowa kozetka, podwójne schody prowadzące na wyższy poziom oraz stół z krzesłami i okno. Niewielkie obrazki, oprawione w identyczne białe ramki, na tle monotonnej, szarej ściany galerii tworzą swoiste akordy malarskiej muzyki. Ciemne zamazyste smugi i linie – czasami proste, innym razem zwinięte, by podkreślić obłóć elementów – zdawkowo opisują przedmioty w kolejnych wariacjach tego samego wnętrza.

Ten niemal fizycznie odczuwalny rytm studiów Schnackenburga przełamuje obraz umieszczony na przeciwległej do wejścia ścianie. Przedstawia on wnętrze pracowni krawieckiej w przygaszonej, zielonkawej palecie, z akcentami czerwieni i różu. Na pierwszym planie widnieje zielony fotel przy okrągłym mahoniowym stoliku nakrytym szarawą serwetką. Na nim stoi różowy hiacynt w donicy, którego intensywny kolor dominuje w kompozycji. Po lewej stronie manekin odziany w szarą halkę, a na drugim

planie, w rozproszonym świetle, widoczne są dwie pracujące kobiety. Po prawej siedząca, skulona, pochylona nad szyciem, odziana jest w sukienkę korespondującą z barwą stolika; dalej, po lewej, druga, stojąca, pochylona nad stołem do prasowania. Jej szczupła, jakby „zwinięta” sylweta, została wydobyta z tła szeroką smugą jaśniejszej farby, reprezentującej koszulę. Obie postacie są niewyraźne, zatopione w gęstej malarskiej materii, oddającej przymgłoną, zakurzoną atmosferę pracowni. Akompaniują im rozmazane przedmioty zarysowane w głębi pomieszczenia, kreując senną, letargiczną, jakby zawieszoną w czasie rzeczywistość.

Na kolejnej ścianie, po prawej stronie, zaprezentowano serię plenerowych rysunków tuszem z 1933 roku. Ich grube, zamazyste linie określają budynki, drzewa i ludzi. Prace te doskonale harmonizują z omówioną serią „Schnackenburg” po przeciwległej stronie galerii.

Za nimi znajduje się trzeci przedwojenny obraz „Interior” (Wnętrze) z 1930 roku. Płótno o ciemnej, ciepłej kolorystyce, ukazuje pomieszczenie, prawdopodobnie restaurację, z trzema siedzącymi przy stole postaciami. Po lewej stronie, na stołku, siedzi chłopiec podparty na łokciu. Ubrany jest w ciemną bluzkę z długim rękawem i pasujące spodnie, strój ten uwypukla szarawą twarz i jego rude włosy. Chłopiec jest nadąsany, lekko odwrócony od mężczyzny, którego sylweta góruje w tle po prawej stronie. Szczupła męska twarz uchwycona została w momencie wygłaszania monologu, prawdopodobnie reprimendy dawanej znużonemu dziecku. Naprzeciwko dziecka, na krześle po lewej stronie stolika, przedstawiono kobietę o krótkich rudych włosach i szpiczastej brodzie. Ubrana jest w sukienkę bez rękawów, której kolor zlewa się z obrusem. Analogicznie do dziecka opiera łokcie na stole, wyrażając znużenie. Intensywny strumień światła w głębi pomieszczenia i za sylwetą kobiety tworzy ciepłą, czerwionawą poświatę, stanowiąc dysonans z namalowanymi w zimnych, przygaszonych odcieniach zieleni postaciami z pierwszego planu.

Kolejne cztery kompozycje rysunkowe z 1933 roku, umieszczone przy wejściu do galerii, to studia plenerowe ulic oraz drzew targanych wiatrem m.in. „Trees and stormy sky” (Drzewa i nadchodząca burza), „Trees in the park” (Drzewa w parku), „Windy landscape” (Wietrzny krajobraz) czy „Trees

in the street” (Ulica z drzewami). Wszystkie powstały w 1933 roku. Ekspozycję wczesnych prac uzupełnia sześć czarno-białych, lawowanych studiów kocicy Anastazji i jej potomstwa z 1935 roku, które zaprezentowano w gablotach.

Wykonane w okresie międzywojennym obiekty, zaprezentowane w głównej sali Ben Uri Museum and Gallery, po zakończeniu wystawy zostaną przekazane do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Ben Uri Gallery, sala II: Twórczość, Londyn w czasie wojny i sztuka powojenna

Późniejsze prace artystki zaprezentowano w dwóch niewielkich salach poniżej parteru budynku. Towarzyszą im również publikacje i archiwalia związane z życiem, twórczością i działalnością wystawienniczą Themersonów.

W 1938 roku artystka wraz z mężem przeprowadziła się do Paryża, a kiedy we wrześniu 1939 roku wybuchła wojna, oboje zgłosili się na ochotników do polskiej armii. Stefan został przydzielony do pułku stacjonującego w zachodniej Francji, natomiast Franciszka zaczęła pracować jako kartograf i ilustrator w Ministerstwie Informacji i Komunikacji przy Polskim Rządzie na Uchodźstwie. W czerwcu 1940 roku na skutek bombardowań siedzibę rządu przeniesiono do Angers. W tym czasie rozwiązano jednostkę Stefana, lecz Franciszka nie mogła go odnaleźć w tłumie napływających ludzi i zrezygnowana, wsiadła na statek płynący do Bayonne. Kiedy dotarła do Anglii, uniwersytecka federacja kobiet zorganizowała jej lokum w londyńskiej dzielnicy Chelsea. Rozłąka z mężem, niepewność, co do jego losu oraz ograniczona komunikacja z rodziną osadzoną w warszawskim getcie sprawiły, że porzuciła malarstwo. W tym czasie, w 1941 roku, wykonała cykl stu czterdziestu rysunków piórkiem i gwaszy zatytułowanych „Niewysłane listy” (Unposted letters) (il. 1-3).

W październiku 1940 roku dzięki pomocy przyjaciół odnalazła męża w hostelu prowadzonym przez Czerwony Krzyż w Voiron we Francji. Rozpoczęła starania, by sprowadzić go do Anglii i w rezultacie, w sierpniu 1942 roku,



il. 1. Franciszka Themerson, Rysunki z cyklu „Unposted letters”, 1941,
z wystawy w Tate Britain



il. 2. Franciszka Themerson, Rysunki z cyklu „Unposted letters”, 1941,
z wystawy w Tate Britain



il. 3. Franciszka Themerson, Prace z cyklu „Unposted letters”, 1941,
z wystawy w Tate Britain

Stefan Themerson przedostał się przez Portugalię do Wielkiej Brytanii i dołączył do żony. W 1938 roku Themersonowie otworzyli drukarnię *Gaberbocchus Press*. Franciszka projektowała większość okładek do publikowanych przez wydawnictwo książek oraz była autorką niektórych ilustracji.

Po przyjeździe Stefana powróciła do malarstwa, kontynuując przedwojenne sceny we wnętrzach. W tym czasie jej paleta uległa znacznej redukcji. Stosowała jasne, pastelowe kolory i wprowadziła do kompozycji nowe abstrakcyjne i dekoracyjne elementy, które rozwijała w późniejszych dziełach. Do wykonywania obrazów używała palców, ostrych narzędzi i końcówek pędzli, uzyskując efekt impastów.

Na ekspozycji można zobaczyć niektóre przykłady prac z tego okresu, określanego jako *przejściowy*, m.in. kompozycję „Encounter within walls” (Spotkanie w murach) z 1944 roku. Obraz utrzymany jest w przygaszonej, szarawej gamie kolorystycznej z akcentami stonowanego błękitu, różu, żółci i czerwieni, tworzących geometryczne wzory tła. W centrum znajdują się dwie trzymające za ręce postacie o ptasich głowach. Odziane są w długie, szare koszule, wyróżniające się na subtelnej, barwnej powierzchni tła. Ich

monumentalne, dominujące tułowia kontrastują z drobnymi ptasimi główkami, co nadaje kompozycji groteskowego charakteru.

Dwa lata później Themerson stworzyła inny obraz „Harlequin in the Boat” (Arlekin w łódce), który na wystawie zaprezentowano wraz ze szkicem. Stanowi on przykład abstrakcji geometrycznej. Namalowany jest w pastelowej kolorystyce błękitów, beżów i różnych odcieni szarości, wzbogaconych akcentami ochry, żółceni, brązów i czerwieni. Kompozycja podzielona została na barwne, geometryczne płaszczyzny. Po lewej stronie, jakby zza kurtyny, wylania się fragment wzoru arlekina w kremowej odsłonie, a po prawej, na beżowym tle, widnieje smukła postać z maleńką owadzią głową. Jej tułów, umieszczony na małej łódce, konstruuje figury o mocniejszych, ciepłych tonach, tworząc sylwetę o kształcie przypominającym połowę skrzypiec.

Pod koniec lat trzydziestych artystka eksperymentowała także z kubizmem, czego wyrazem jest zaprezentowana na pilarze przy schodach kompozycja: „Said the cat to the bird” (Rzekł kot do ptaszka) z 1948 roku. Obraz podzielono na dwie części. Po prawej stronie, na ciepłych żółtawo-pomarańczowych płaszczyznach, przełamanych akcentami zieleni, linią określono sylwetę dekoracyjnego kota w stylu Picassa. Po lewej, na zimnym błękitno-szaro-fioletowym tle, w podobnej konwencji ukazano ptaka o tułowie ryby. Jest to jedna z nielicznych prac oferujących dość intensywną i bogatą gamę kolorystyczną, dzięki czemu sprawia wrażenie radosnej i pełnej optymizmu.

Niektóre późniejsze obrazy łączą w sobie elementy abstrakcji geometrycznej i organicznej. Przykładem może być kompozycja „Painted construction I” z cyklu *Vence* z 1961 roku. Ta niewielkich rozmiarów praca utrzymana jest w szaro-rdzawej kolorystyce. Ukazuje ona pofałdowaną, trójwymiarową formę, przypominającą uszkodzoną maskę gazową, która została nałożona na płaskie, jasnoszare podłoże, przypominające zniszczoną, pokrytą miniaturowymi rysunkami dziecka, betonową płytę. Z obrazem tym koresponduje inna zaprezentowana na wystawie praca pt. „Spacecape I” z tego samego roku, która stanowi niejako jej rewers. Na rdzawoczerwonym tle, umieszczono szarawą formę przypominającą skamielinę o kształcie

półksiężycu. Przylega do niego kwadratowa plakieta z wyrytym symbolem, a obok, w pewnej odległości, znajduje się jakby odcięty od niej fragment, zawieszony w pustej przestrzeni. Obie kompozycje są niezwykle intrygujące. Ich dwuznaczna wymowa balansuje między postapokaliptycznymi wizjami a subtelną metaforą upływu czasu, nakłaniając do refleksji nad kruchością i trwałością ludzkiej egzystencji.

W latach 50. Franciszka Themerson rozwinęła styl określany jako Bi-Abstract, w którym łączyła figuratywność z elementami abstrakcji. Jednym z przykładów kontynuacji tego nurtu jest płótno „New Presence” z 1968 roku. Kompozycja utrzymana jest w tonacjach szarości i bieli. Po prawej stronie, blisko osi symetrii obrazu, widnieje biologiczna forma przypominająca zaczątek płodu, zawieszona w pustej przestrzeni. Otaczają ją faliste, białe plamy, obwiedzione czarnym konturem, które mogą kojarzyć się z zarysami uchylonych ust.

Obok tego obrazu zaprezentowano „Multiple Image” z tego samego roku, wykonany w analogicznej konwencji. Na szarym tle subtelnie nakreślono profile twarzy z otwartymi oczami, wzbogacone plamami bieli, błękitu i oranżu. Przenikające się linie i kolory nadają kompozycji dynamiczny, ale zarazem introspektywny charakter, sugerując refleksję nad ludzką tożsamością i wielością perspektyw. Obie kompozycje, choć różnią się detalami, wyrażają podobne zainteresowanie artystki kondycją ludzkiego bytu, a ich symbolika pozostawia przestrzeń do różnych interpretacji. Preludium do tych prac malarskich stanowią wcześniejsze rysunki wykonane ołówkiem i tuszem na kremowym papierze: „Embrance” z 1962, „Upset” i „Two figures with Outstretched” z 1961 roku z serii *Traces* oraz „Attraction” z 1964 roku. Utrzymane w podobnym stylu, cechują się oszczędną linią i subtelną ekspresją, ukazując różne aspekty emocjonalnych i fizycznych relacji między postaciami.

Uzupełnieniem ekspozycji są zaprezentowane w gablotach katalogi z minionych wystaw, między innymi z ekspozycji w Gallery One z 1959 roku, Drian Gallery z 1963 roku oraz Whitechapel Art Gallery z 1975 roku, a także z kilku wystaw pośmiertnych. Na przyległej ścianie można zapoznać się

również z publikacjami oraz trzytomową edycją archiwaliów Franciszki i Stefana Themersonów.

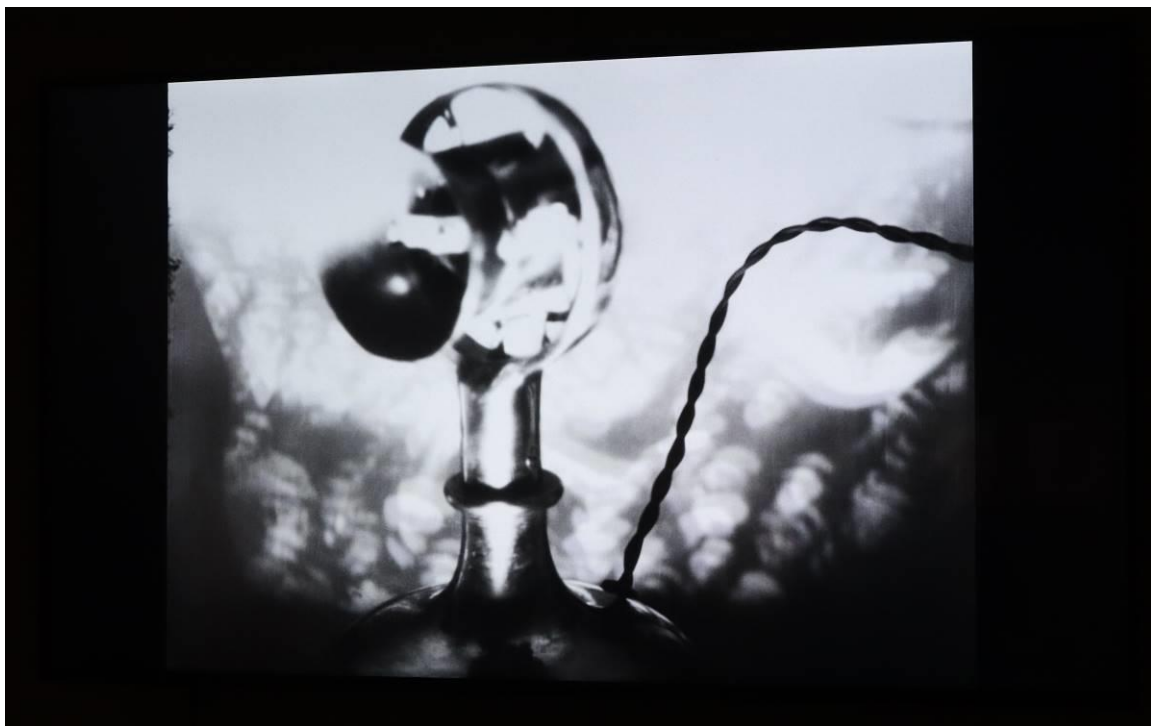
Tate Britain, sala 14, Impresje filmowe, niewysłane listy i dojrzały styl

Wystawa Franciszki Themerson w Ben Uri poprzedzona była ekspozycją w prestiżowej galerii Tate w Londynie. Tytuł wystawy *Walking Backwards* trwającej od czerwca ubiegłego roku został zapożyczony od prezentowanego tam filmu „Przygoda człowieka poczwiwego” z 1937 roku. Ekspozycja mieści się w sali 14 głównego budynku Tate Britain i powstała we współpracy ze spadkobiercami artystki i Polskim Instytutem Kultury w Londynie. Kuratorami wystawy są dr Hilary Floe, Saskia Flower i Michał Goldshmidt.

Na wystawie zaprezentowano kolekcję rysunków i prac malarskich, a także dwa filmy powstałe w latach 1930-1950, łączące czarny humor z elementami tragedii. Pierwszy z nich pt. „Europa” z 1930 roku, którego tytuł nawiązuje do poematu Anatola Sterna, to impresja filmowa na temat rodzącego się w Europie faszyzmu (il. 4-5). Wykonany został eksperymentalną techniką, łączy nielinearną narrację z surrealistycznymi obrazami. Jest uznany za jedno z czołowych dzieł współczesnego filmu awangardowego. Został skonfiskowany przed wojną przez nazistów i uznany za zaginiony. W 2019 roku odnaleziono go w Berlinie, po czym zwrócono spadkobiercom Themersonów.

Drugi film z 1937 roku zatytułowany „Przygoda człowieka poczwiwego” (il. 6-7) stanowi afirmację nowych perspektyw patrzenia na świat, albowiem w czasach, kiedy w Europie budził się faszyzm, Themersonowie kwestionowali postawy konformistyczne, wierząc głęboko w wolność jednostki.

Na wystawie pokazano również dwadzieścia osiem rysunków ze wspomnianego cyklu „Unposted letters”, wykonanych w latach 1940-1942, dokumentujących życie w Londynie ogarniętym wojną (il. 1-3). Prace ukazują różne sceny: puste ulice, samotnie wędrującą artystkę, ludzi



il. 4. Franciszka i Stefan Themersonowie, kadr z filmu „Europa”, 1931-1932, z wystawy w Tate Britain



il. 5. Franciszka i Stefan Themersonowie, kadr z filmu „Europa”, 1931-1932, z wystawy w Tate Britain



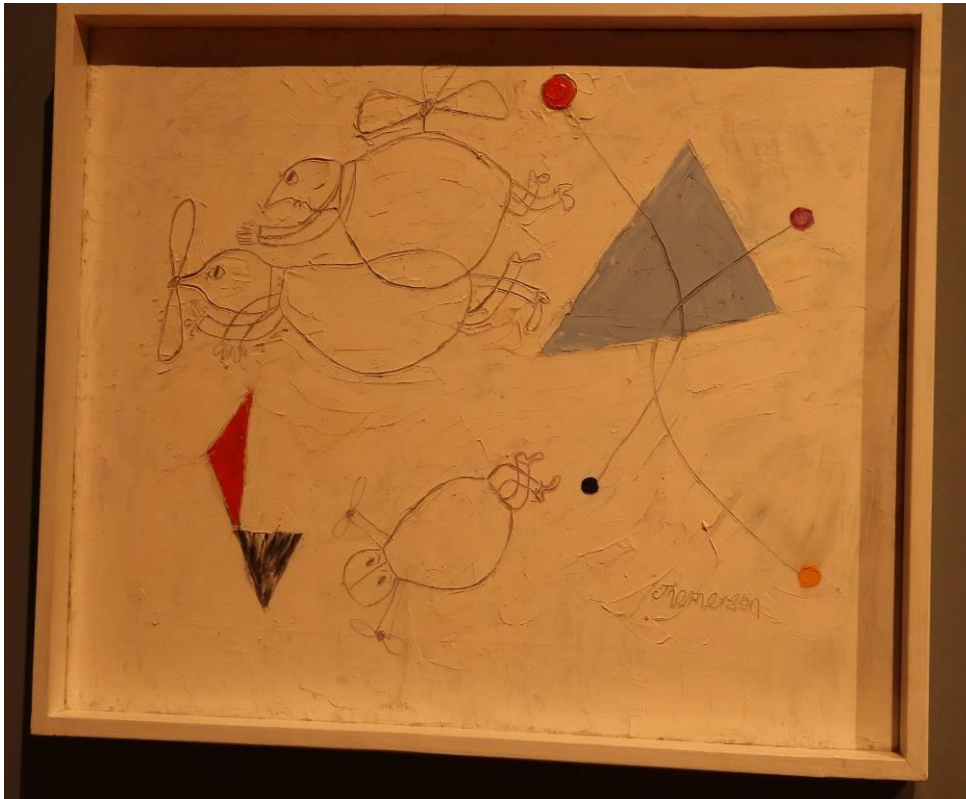
il. 6. Franciszka i Stefan Themersonowie, kadr z filmu „Przygoda człowieka pocziwego”, z wystawy w Tate Britain



il. 7. Franciszka i Stefan Themersonowie, kadr z filmu „Przygoda człowieka pocziwego”, z wystawy w Tate Britain

stłoczonych w metrze, szukających schronienia, czy spadające bomby. Uzupełnieniem są przykłady niewysłanych listów i notatek umieszczonych w gablotach.

Na ekspozycji znajdują się trzy płótna reprezentujące różne etapy wypracowanego przez Franciszkę stylu Bi-Abstract. Niektóre zabarwione humorem, jak „Two Pious Persons Making their Way to Heaven, one propellered, one helicoptered, with a little angel below” (*Dwie pobożne osoby zmierzające do nieba, jedna ze śmigłem, druga z helikopterem i aniołkiem poniżej*) z 1951 roku (il. 8), w którym artystka prezentuje postawy ważnych osobistości, prowadzących rozmowy w taki sposób, aby unikać sedna sprawy. W późniejszych obrazach, między innymi w płótnie „Alors on ne sait pas” (*Więc nie wiemy*) z 1954 roku pojawił się pesymizm i niepokój spowodowany niepewnością dalszego losu (il. 9). Prace te wykazują dojrzały styl malarski, będący próbą przetworzenia wojennej traumy i odnalezienia formy uosabiającej życie. Dominująca w nich linia redukuje rolę koloru, nadając mu drugorzędne znaczenie. W późniejszej twórczości artystki pojawiają się świetliste lub przełamane biele, a tematyka koncentruje się na kondycji ludzkiego bytu, ukazując jego tragikomiczny aspekt. Przedstawiane postaci lub twarze zdają się wyrastać z siebie lub rozpływać, podążając za nieskończeniem płodnym, naturalnym cyklem istnienia. Doskonałym przykładem jest obraz „Comme la vie est lente et comme l’espérance est violente” (*Jak powolne jest życie i jak brutalna nadzieja*) z 1959 roku (il. 10). W dziełach z tego okresu dostrzec można liczne analogie do późnych prac Jankiela Adlera, zarówno w formie, stylistyce, jak i kolorystyce obrazów. Themerson, podobnie jak Adler, zdaje się balansować między tragizmem a ironią, eksplorując złożoność ludzkiej egzystencji i trudne pytania o tożsamość, przynależność i sens życia.



il. 8. Franciszka Themerson, Two Pious Persons Making their Way to Heaven, on propellered, one helicoptered, with a little angel below, 1951



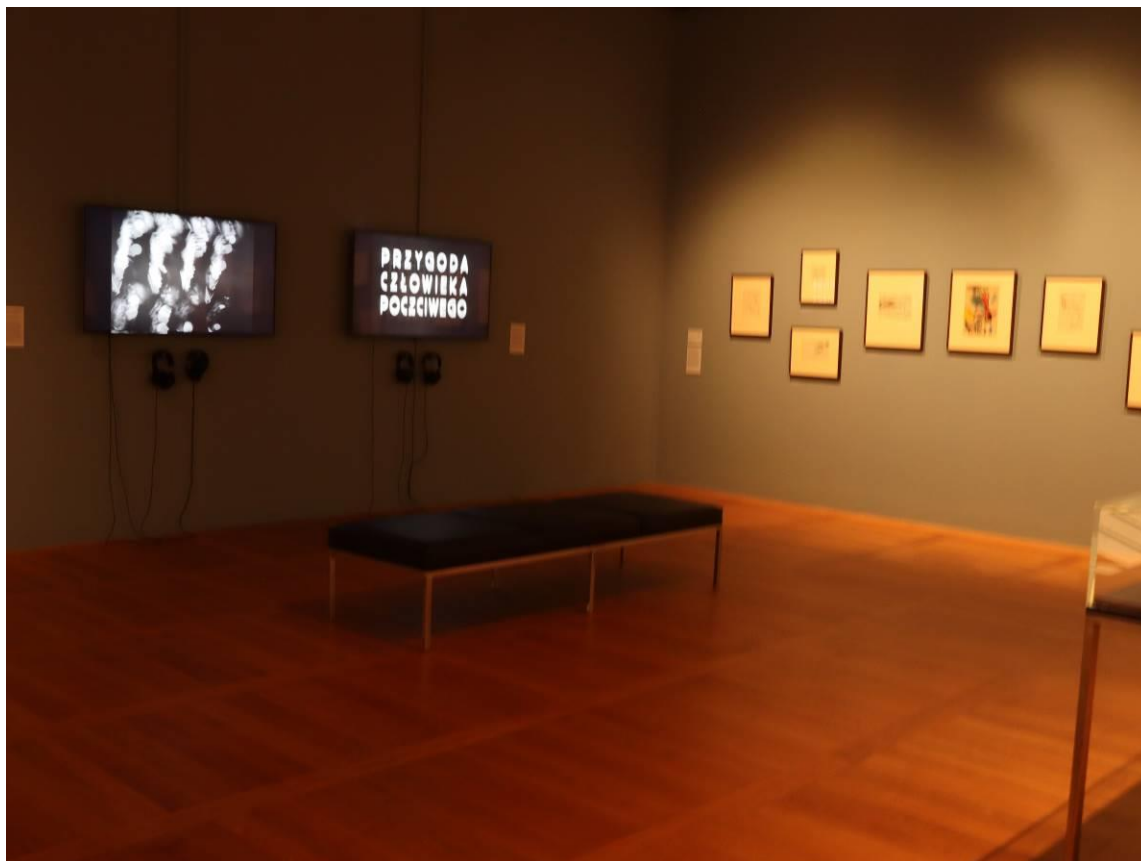
il. 9. Franciszka Themerson, Alors on ne se pas, 1954



il. 10. Franciszka Themerson, *Comme la Vie est lente et comme l'Esperance est violente*, 1959

nieskończenie płodnym, naturalnym cyklem istnienia. Doskonałym przykładem jest wspomniany obraz „Comme la vie est lente et comme l'espérance est violente” (*Jak powolne jest życie i jak brutalna nadzieja*) z 1959 roku.

Artystka zmarła w Londynie 29 czerwca 1988 roku, w tym samym roku, co jej mąż. Po śmierci ich spuścizną artystyczną opiekuje się siostrzenica Franciszki, Jasia Reichardt, która w 1995 roku skatalogowała zbiory, prawie w całości zdeponowane w Bibliotece Narodowej. Poza tym dzieła Themersonów można oglądać w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a także w Tate Britain Gallery, Tate Modern i British Museum w Londynie. W Polsce dzieła Themersonów znajdują się Muzeum Mazowieckim w Płocku.



il. 11. Franciszka Themerson, Ekspozycja w Tate Britain



il. 12. Franciszka Themerson, Ekspozycja w Tate Britain

Wystawę Franciszki Themerson w Tate można oglądać do 30 marca, natomiast ekspozycja w Ben Uri Museum and Gallery potrwa do 23 maja

2025 roku. To wyjątkowa okazja, by odkryć wczesną twórczość artystki oraz prześledzić jej twórczą ewolucję – od pierwszych eksperymentów po dojrzałe dzieła, które przyniosły jej międzynarodowe uznanie. Obie wystawy stanowią nie tylko podróż przez różnorodne etapy twórczości Themerson, ale także refleksję nad wyjątkowym spojrzeniem artystki na kondycję ludzką, tożsamość i świat po doświadczeniach wojennych (il. 11-12).

Bibliografia:

- Duncan Dennis, *The puckish Figures of Franciszka Themerson* [w:] "Apollo The International ART Magazine", 2 July 2024 <https://www.apollo-magazine.com/franciszka-themerson-stefan-tate-britain/> (odsłona 12.03.2025).
- (m.k), *An exhibition of works by the Polish-born British artist Franciszka Themerson is on at Tate Britain in London*. Portal Polskiego Radia, 06.06.2024 [w:] <https://www.polskieradio.pl/395/7791/artykul/3387919,franciszka-themerson%E2%80%99s-art-at-tate-britain> (odsłona 12.03.2025).
- <https://contemporarylynx.co.uk/event/franciszka-themerson-walking-backwards> (odsłona 13.05.2025).
- Reichardt Jasia, *Franciszka Themerson, Stories from the life*, katalog wystawy, Ben Uri Gallery and Museum, London 2025.
- Rozwora Patrycja, *Kitchen conversation about Franciszka Themerson* [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=llGfx6PyXEE> (odsłona 12.03.2025).
- Wadley Nick, *Franciszka Themerson* [w:] <https://www.gvart.co.uk/franciszka-themerson> (odsłona 16.03.2025).
- Franciszka Themerson, *Stories from the life* [w:] <https://benuri.org/exhibitions/93/overview/> (odsłona 12.05.2025).
- Franciszka Themerson: *Stories from the Life* Ben Uri Gallery, London (21 February – 23 May 2025) *Early paintings and drawings from Warsaw and London* [w:] https://benuri.org/usr/documents/press/download_url/38/ben-uri-themerson-press-release_7.11.24. (odsłona 14.03.2025).
- Franciszka Themerson: *Stories from the Life - Early Paintings and Drawings from Warsaw and London* [w:] <https://eventsforlondon.co.uk/event/franciszka-themerson-stories-from-the-life-early-paintings-and-drawings-from-warsaw-and-london/2025-05-09/> (odsłona 09.05.2025).
- The Adventure of a Good Citizen, *Stefan and Franciszka Themerson 1937* [w:] https://www.luxonline.org.uk/artists/stefan_and_franciszka_themerson/the_adventure_of_a_good_citizen.html (odsłona 12.03.2025).
- <https://instytutpolski.pl/london/2024/05/14/franciszka-themerson-walking-backwards/> (odsłona 15.03.2025).
- <https://www.tate.org.uk/search?type=display&q=FRANCISZKA+THEMERSON> (odsłona 14.03.2025).
- <https://benuri.org/exhibitions/93-franciszka-themerson-stories-from-the-life-early-drawings-and-paintings-from-warsaw-and-london/works/> (odsłona 11.03.2025).
- <https://artuk.org/discover/artists/themerson-franciszka-19071988> (odsłona 12.03.2025).

Piotr Majewski (UKSW, PISnSS, IPN)

Druga Rzeczypospolita wobec muzeów (zarys problematyki)

Badania nad polskimi muzeami w XX w. rozwijają się ostatnimi czasy intensywnie. Na dostrzeżenie zasługuje chociażby monografia pokonferencyjna *Polskie muzealnictwo w okresie międzywojennym* (red. A. Degler, Wrocław 2024) oraz realizowany na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu projekt „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939”. Tematyka ta podejmowana była również przez autora, m.in. w ramach prac konwersatorium „Muzea polskie w XX w.” (PISnSS).

Szacuje się, że na terytorium Polski w granicach z 1772 r. działało do 1918 r. około 500 muzeów¹; dominowały wśród nich statystycznie muzea lokalne, powstające dzięki organizacjom społecznym, polskiej inteligencji, zaangażowanej również w tworzenie czytelni, organizowanie kursów, gromadzenie kolekcji historycznych pamiątek².

Prawno-organizacyjne podstawy działalności muzeów

Projekt pierwszej „Tymczasowej Ustawy Muzealnej” powstał pod auspicjami Rady Regencyjnej Królestwa Polskiego w kwietniu 1918 r. Definiował on muzea jako „celowo gromadzone” kolekcje oraz zbiory „z zakresu przyrody lub kultury”, mające charakter instytucji „dobra publicznego”, utrzymywanych przez „państwo, miasta, gminy, władze duchowne, stowarzyszenia lub osoby prywatne”³.

¹ T. F. de Rosset, *Muzeum na ziemiach Rzeczypospolitej wobec pamięci*, w: *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. T. F. de Rosset i in., Toruń 2020, s. 48-49.

² M. Wawrzak, *Muzea ziemi swojej: (re)prezentacja prowincji*, w: *Studia o muzealnej pamięci*, s. 297, 301.

³ *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918-1998*, oprac. A. Siciński i in., Warszawa 1998, s. 19-20.

Projekt ten nie wszedł w życie, a status prawny muzeów określiły: dekret Rady Regencyjnej z 31 października 1918 r. „o opiece nad zabytkami sztuki i kultury”, który stanowił, iż za zabytki uznane być mogą „kolekcje przedmiotów”, przechowywanych m.in. w muzeach⁴, oraz rozporządzenie Prezydenta RP z 6 marca 1928 r. „o opiece nad zabytkami”, które zdefiniowało zabytek jako „przedmiot tak nieruchomy, jak ruchomy, charakterystyczny dla pewnej epoki, posiadający wartość artystyczną, kulturalną, historyczną, archeologiczną lub paleontologiczną”, w tym „kolekcje” przechowywane w muzeach⁵.

Dopiero ustawa z 28 marca 1933 r. „o opiece nad muzeami publicznymi”, mieszcząca się w formule *lex specialis*, zautonomizowała muzea w systemie prawnej ochrony dziedzictwa, definiując je jako „zbiory z zakresu sztuki, kultury i przyrody [...] zorganizowane pod kątem widzenia wartości naukowej, artystycznej lub pamiątkowej”, będące własnością: „Państwa [rozumianego wówczas jako administracja rządowa], samorządów oraz innych instytucji i korporacji publiczno-prawnych, stowarzyszeń i osób prywatnych, o ile te zbiory są udostępnione dla publiczności”. Nadzór nad muzeami powierzono Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wyjąwszy podległe Ministrowi Spraw Wojskowych muzea wojskowe⁶.

Uregulowania prawne rangi ustawowej były formą precyzowania polityki państwa wobec muzeów. W jednym z rządowych dokumentów już w 1920 r. pisano, iż rolą państwa nie jest „rządzić w dziedzinie sztuki, nadawać kierunki, narzucać kanony. Ingerencja państwa konieczna jest w sensie najtroskliwszej opieki nad wytwarzaniem atmosfery sprzyjającej kiełkowaniu talentów twórczych”⁷. Już w pierwszych latach niepodległości określono priorytety tej „ingerencji”, w szczególności: zwiększanie własności państwa w zbiorach muzealnych (poprzez zakupy, upaństwowianie wybranych zbiorów), budowa nowych gmachów muzealnych, kształcenie pracowników muzeów.

⁴ „Dziennik Praw Państwa Polskiego” z 1918, nr 16, poz. 36, za: *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, s. 30-34.

⁵ „Dziennik Ustaw” z 1928, nr 29, poz. 265.

⁶ „Dziennik Ustaw” z 1933, nr 32, poz. 279.

⁷ Sprawozdanie z działalności Ministerstwa Sztuki i Kultury, 1920, za: *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, s. 46.

Jeden z uczestników ówczesnych debat, Jan Czekanowski, stwierdził, iż „przy odpowiednim wysiłku systematycznej pracy Państwo Polskie po 50 latach posiadać będzie dobrze zorganizowane muzea”⁸.

Intensywność działań władz zwiększyła się niewątpliwie po uchwaleniu wspomnianej „Ustawy o opiece nad muzeami publicznymi”, której potrzebę uzasadniano m.in. faktem, iż „najzasobniejsze muzea w Polsce są muzeami komunalnymi, gdzie ingerencja władz państwowych” z braku podstaw prawnych była dotychczas „mało skuteczna”. Zakładano np. stosowanie wobec muzeów jednolitych zasad organizacyjnych w formie opracowanych na szczeblu rządowym wzorcowych dokumentów statutowych. Nadzór Ministra stanowić miał gwarancję wprowadzenia „w obecny stan chaosu właściwego systemu”⁹.

Analizując zagadnienia prawno-organizacyjne należy zwrócić jednocześnie uwagę na zaplecze biurokratyczno-urzędowe. Od połowy listopada do 5 grudnia 1918 r. muzea nadzorowało Ministerstwo Ochrony Kultury i Sztuk Pięknych, następnie przemianowane na Ministerstwo Sztuki i Kultury, które w 1922 r. włączono do wspomnianego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, w którym to Ministerstwie muzeami zajmowały się: w latach 1922-1924 Departament Kultury i Sztuki, 1924-1931 Departament Sztuki, 1931-1936 Departament Nauki i Sztuki, po 1936 zaś działający na prawach departamentu Wydział Sztuki¹⁰.

Już w pierwszych latach niepodległości zwracano uwagę, iż jest „rzeczą niemożliwą, by opieka nad jednymi muzeami spoczywała w ręku ministerium sztuki i kultury, nad innymi w ręku ministerium oświaty [MWRiOP], a jeszcze innym ministerium wojny [Ministerstwo Spraw Wojskowych]”¹¹. Powstał nawet projekt „uporządkowania agend” zajmujących się muzeami; postulowano utworzyć w Ministerstwie WRiOP: Wydział Muzeów Publicznych przy Departamencie Sztuki oraz autonomiczną, zależną bezpośrednio od

⁸ Narada w sprawach polityki muzealnej rządu, 6 VI 1921, za: *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, s. 158-161.

⁹ Archiwum Akt Nowych [AAN], Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego [MWRiOP], sygn. 6998, k. 31n.

¹⁰ J. Pollakówna, *Ministerstwo Sztuki i Kultury*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-39*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 546-550.

¹¹ M. Gumowski, *Muzealna polityka rządu* (1919), w: idem, *Sila do ujarzmienia. Teksty wybrane*, oprac. A. Tołysz, Warszawa 2021, s. 159.

*Ministra, Generalną Dyрекcyję Zbiorów Państwowych*¹²; plany te nie zostały jednak zrealizowane.

Państwowe zasoby muzealne

Uchwała Rady Ministrów z 19 lutego 1920 r. „w sprawie budynków państwowych przeznaczonych na cele reprezentacyjne” stanowiła, iż „Zamek Królewski w Warszawie z Pałacem pod Blachą, Łazienki Królewskie, Belweder, Wawel, Spała” *będą w całości lub części, o ile* „Naczelnik Państwa [później – Prezydent Rzeczypospolitej] nie zastrzeże [ich] sobie do użytkowania”, przeznaczane na pomieszczenie muzeów¹³; w kolejnych latach listę rezydencji uzupełniano.

Traktat ryski z 1921 r., zakładający m.in. zwrot dóbr kultury, określił tym samym podstawowe źródło wyposażenia gmachów reprezentacyjnych¹⁴. Stronę praktyczną powierzono powstałej w 1922 r. Dyrekcji Zbiorów Państwowych Rzeczypospolitej, która podlegała Zarządowi Gmachów Reprezentacyjnych Rzeczypospolitej w Ministerstwie Robót Publicznych. Do 1924 r. na jej czele stał Mieczysław Treter, do 1927 r. Wojciech Turczyński, następnie – do roku 1939 – Alfred Lauterbach. W grudniu 1923 r. zarząd zbiorami państwowymi przejęło Ministerstwo WRiOP, a w styczniu 1924 r. zlikwidowano Zarząd Gmachów Reprezentacyjnych, przekazując je pod nadzór Kancelarii Cywilnej Prezydenta RP¹⁵. Wydane w następstwie powyższych przekształceń organizacyjnych rozporządzenie Rady Ministrów z 7 lutego 1930 r. „o Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki” skonkretyzowało jej zadania na: inwentaryzacji i konserwacji zbiorów, ich uzupełnianiu w drodze zakupów, darów, depozytów, udostępnianiu, wydawaniu publikacji¹⁶.

¹² Za: AAN, MWRiOP, sygn. 6998, k. 3-5.

¹³ *Protokoły posiedzeń Rady Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej 1918–1923*, t. 4, red. M. Gmurczyk-Wrońska, Warszawa 2021, s. 283.

¹⁴ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, Kraków 2001, t. 1, s. 339-340.

¹⁵ M. Białonowska, *Między wizją a rzeczywistością. Funkcje muzealne Zamku Królewskiego w Warszawie w okresie międzywojennym; Polskie muzealnictwo w okresie międzywojennym* (e-book).

¹⁶ „Monitor Polski” z 1930, nr 46, poz. 74; W. Wojtyńska, *Państwowe Zbiory Sztuki w Warszawie*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego, dzieje i perspektywy*, red. A. Rottermund i in., Warszawa 2006, s. 139-160.

Niezrealizowanym wyzwaniem pozostał jednak problem uzyskania przestrzeni muzealnych dla zbiorów państwowych, które nie stanowiły wyposażenia gmachów reprezentacyjnych. Rozwiązaniem stało się zawarcie umowy z Muzeum Narodowym w Warszawie, która przewidywała, iż zbiory państwowe zostaną na 50 lat złączone ze zbiorami tego Muzeum, bez naruszania uprawnień Skarbu Państwa do nich. Założono, iż o ile nie nastąpi jej wypowiedzenie, ulegnie ona przedłużeniu na kolejne półwiecze¹⁷.

Długofalowym acz niespełnionym instrumentem zwiększania udziału państwa w zasobach kultury była również „Ustawa o znoszeniu ordynacji rodowych”, z którymi były związane instytucje „o szerszym znaczeniu dla kultury narodowej, [...] zbiory archiwalne, biblioteczne lub muzealne”. Ustawa wprowadzała wymóg zgody Rady Ministrów w wypadku dysponowania majątkiem likwidowanych ordynacji i dotyczyła następujących: Czartoryskich w Gołuchowie, Krasieńskich w Opinogórze, Dzieduszyckich w Poturzycach-Zarzeczcu, Lubomirskich w Przeworsku, Czartoryskich w Sieniawie, Zamoyskich w Zamościu, Radziwiłłów na Nieświeżu, Wielopolskich w Chrobrzu, Branickich w Rosiu, Potockich w Łańcucie, Skórzewskich w Czarniejewie, Radziwiłłów w Ołyce¹⁸.

Inwestycje budowlane

U progu niepodległości w gronach eksperckich konstatowano, iż „ideałem [jest] osobny budynek [muzeum], [który] poza salami wystawowymi i gabinetami dla specjalistów [zawiera] pomieszczenia zarządu, biblioteki z czytelnią i sali odczytowej”; ponadto – przewiduje jedną lub więcej sal „na urządzenie wystaw periodycznych, pracownię fotograficzną, konserwatorską, warsztatu dla robót stolarskich i introligatorskich, mieszkania dla służby,

¹⁷ AAN, MWRiOP, sygn. 7058, k. 116-119, umowa między MWRiOP a gminą m.st. Warszawy, 29 I 1938.

¹⁸ A. Cholewianka-Kruszyńska, *Łańcut Romanostwa i Alfreda Potockich – Rezydencja-muzeum*, w: *Muzea – rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14-16 października 2004*, red. K. Kornacki, Kozłówka 2004, s. 221-223.

ewentualnie kierownika muzeum”, u wejścia do budynku zaś „większy westybul, z pomieszczeniem na garderoby, sprzedaż biletów, katalogów”¹⁹.

O ile w 1918 r. „na palcach można [było] policzyć muzea posiadające własne, specjalnie zbudowane gmachy”²⁰, o tyle pod koniec ery niepodległości pojawiły się przykłady zrealizowanych inwestycji: Muzeum Narodowe w Krakowie²¹, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Ziemi Kujawskiej we Włocławku²², Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu²³, czy Muzeum Lubelskie w Lublinie²⁴.

Najczęściej stosowaną praktyką była jednak modernizacja i adaptacja istniejących budynków XIX-wiecznych i wcześniejszych, przeważnie nieprzystosowanych do przechowywania zbiorów muzealnych, wyjątkowo jedynie reprezentujących wartości symboliczne i będące prawnie chronionymi zabytkami²⁵.

Kształcenie pracowników

Optymalny profil zawodowy pracownika muzeum ukształtował się w połowie XIX w. i obejmował wykształcenie uniwersyteckie uzupełnione praktyką w muzeach zagranicznych, działalność naukową oraz przymioty etyczne: odpowiedzialność, bezinteresowność, uczciwość²⁶.

U progu niepodległości stwierdzano, iż „fachowych muzeologów jest bardzo mało” i wskazywano, że „rząd ma tu zadanie: wpływać na dobór ludzi, przede wszystkim dyrektorów muzealnych. Wprowadzić do każdego statutu

¹⁹ M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, wstęp P. Majewski, Warszawa 2019, s. 68-69.

²⁰ M. Gumowski, *Muzealna polityka rządu* (1919), s. 157.

²¹ Z. Żygulski jun., *Świątynia pamięci Krakowa*, red. T. Grzybkowska, Kraków 2019, s. 93.

²² B. Ciarkowski, *Dokument twórczego ducha. Architektura gmachów muzealnych w niepodległej Rzeczypospolitej*, „Muzealnictwo”, 2018, nr 59, s. 23-33.

²³ A. Kroplewska-Gajewska, *Od muzeum regionalnego do Muzeum Ziemi Pomorskiej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Toruniu*, w: *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, t. 2, red. G. Radecki, Warszawa 2024, s. 81-97.

²⁴ Archiwum Muzeum Narodowego w Lublinie, Archiwalia Wiktora Ziółkowskiego, sygn. VII, „Historia Muzeum Lubelskiego w Lublinie za okres od 1 września 1939 r. do 1 listopada 1945 r.”, k. 72; *100 lat Muzeum Lubelskiego 1906-2006. 100 najciekawszych zabytków ze zbiorów własnych*, red. G. Jakimińska, Z. Nasalski, Lublin 2006, s. 19, 25, 29.

²⁵ A. Tołysz, *Relacja między muzeum a jego siedzibą na wybranych przykładach instytucji krakowskich i warszawskich przed 1939 rokiem*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 1, s. 289.

²⁶ A. Murawska, *Zawód „muzealnik”. Spojrzenie okiem historyka*, „Museion Poloniae Maioris. Rocznik Naukowy Fundacji Muzeów Wielkopolskich”, 2015, t. II, s. 70.

muzealnego zdanie, że stanowisko dyrektora ma być powierzane tylko fachowej sile”. Aby zaś zapewnić rezerwuar takich „sił” należało tworzyć „katedry muzeologii lub wprowadzić wykłady z tego zakresu w naszych uniwersytetach²⁷. Pierwsze wykłady muzeologiczne pojawiły się z inicjatywy Feliksa Kopery w 1920 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dekadę później, w 1934 r., Eugeniusz Frankowski, dyrektor Muzeum Etnograficznego w Warszawie, zorganizował dwuletni kurs na uniwersytecie w Poznaniu, przy tamtejszej katedrze etnografii i etnologii²⁸.

Częścią rozważań o kształceniu kadry muzealnej było formatowanie modelu dyrektora, który, jak pisano, był „jego istotną duszą” i powinien cechować się takimi przymiotami, jak „znajomość rzeczy, fachu oraz poczucie piękna, zdolności artystyczne”²⁹. Eksperci o doświadczeniu zarządczym dodawali, iż „winien posiadać jeszcze jeden dar rzadki, aby umiał radzić sobie z brakiem fachowego wykształcenia, uporem, drażliwością i nadmierną oszczędnością swej władzy zwierzchniczej”³⁰.

Istotne dla podnoszenia jakości zatrudnianych w muzeach ludzi było wprowadzenie w 1936 r. instrumentu w postaci dotacji Funduszu Pracy, udzielanych za pośrednictwem Związku Muzeów w Polsce, służących sezonowemu zatrudnianiu bezrobotnych absolwentów szkół wyższych; w pierwszym roku akcji zatrudniono w ten sposób w muzeach 51 osób³¹. Do wspomnianego Związku należało w 1939 r. 110 muzeów (Główny Urząd Statystyczny uwzględniał ich w tym czasie ogółem 175)³².

²⁷ M. Gumowski, *Muzealna polityka rządu* (1919), w: M. Gumowski, *Siła do ujarzżenia*, s. 160-161.

²⁸ M. Frankowska, *Regionalne muzea ludoznawcze w Polsce* (1946), w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888-1939)*, red. A. Tołysz i in., Warszawa 2022, s. 453-457.

²⁹ B. Piłsudski, *Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego w Zakopanem: zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*, red. A. Tołysz, Warszawa 2020, s. 93-95.

³⁰ M. Treter, *Muzea współczesne*, s. 67-68, 172.

³¹ P. Grata, *Od szklanych domów do Piętnastoletniego Planu Rozbudowy Polski. Ewolucja aspiracji modernizacyjnych Rzeczypospolitej w latach 1918-1939*, w: *Człowiek twórcą historii*, red. C. Kukło, W. Walczak, t. 1: *Człowiek i praca w procesie modernizacji społecznej i gospodarczej*, Białystok 2024, s. 549.

³² A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914-1939*, „Muzealnictwo”, 2015, nr 56, s. 48-57; *Mały rocznik statystyczny Polski. Wrzesień 1939 – czerwiec 1941*, Londyn 1941, s. 147.

Konkluzje

Międzywojnie to czas wielowymiarowej modernizacji instytucji kultury polskiej, nie wyłączając muzeów. Zważywszy przede wszystkim na ograniczenia finansowe, mający charakter „wyspowy”; zważywszy na realia geopolityczne – niedokończony, przzerwany. Okres ten niewątpliwie inspiruje dalsze badania: nad historią muzealnictwa lokalnego, systemem gromadzenia danych statystycznych, finansowaniem muzeów, rekrutacją muzealnej kadry, kształtowania jej elity zawodowej; pytania badawcze ważne również w kontekście dziejów polskiego muzealnictwa w latach II wojny światowej oraz po jej zakończeniu.

Magdalena Laskowska (Muzeum Narodowe w Krakowie; PISnSS)

Katalogi farb i przyborów do malowania „z pierwszego głównego na Galicyą uniwersalnego składu fabrycznego Romana Drobnera w Krakowie” źródłem wiedzy o warsztacie młodopolskiego artysty

W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie oraz w Muzeum Krakowa zachowały się trzy egzemplarze katalogów „Magazynu uniwersalnego firmy Roman Drobner w Krakowie”: „Wielki illustrowany cennik”¹ z 1893 roku, „Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M”, wydany z początkiem 1905 roku oraz „Poradnik Handlowy. Illustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T.”², wydany po 1905 roku. Bogato ilustrowane wydawnictwa reklamowe, liczące kilkaset stron każde, to ciekawe źródło do badań nad warsztatem artysty przełomu wieków XIX i XX. Ogromna ilość i różnorodność asortymentu wymienionego w tychże poradnikach świadczy o zapotrzebowaniu na tego rodzaju produkty w młodopolskim Krakowie, jak również opowiada o samym sklepie czynnym przy Placu Szczepańskim 3 i jego przedsiębiorczym właścicielu.

Inicjatorem wydania katalogów oraz zleceniodawcą druku był właściciel uniwersalnego magazynu Roman Drobner (25.12.1843-22.09.1913), krakowski kupiec i radca miejski w latach 1902-1908, popierany przez polityczne ugrupowanie Stronnictwo Niezależnych Żydów oraz obóz demokratyczny (il. 1). Członek wielu komisji, m.in. dla spraw podniesienia przemysłu w mieście Krakowie; stowarzyszeń, w tym Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych; zaangażowany w pomoc biednym, m.in. finansował działalność stowarzyszenia ku niesieniu pomocy ubogim uczniom szkół ludowych. Z żoną Anną Hindą z Fieschlerów (ur. 1849 r.) miał

¹ Biblioteka Jagiellońska 222411 III Rara, t. XXVII, nr 195, s. 224, k. nlb. 2.

² Biblioteka MHMK III 7972 oraz II 5899. Za życzliwą pomoc w kwerendzie składam podziękowania Paniom: Annie Bednarek, Elżbiecie Lang oraz Barbarze Miszczyk z Muzeum Krakowa. O cenniku MHMK III 7972 krótka wzmianka w artykule Ewy Gaczoł, *Fotografie związane z placem Szczepańskim w zbiorach Działu Fotografii Krakowskiej Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, część I*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 33, Kraków 2015, s. 321. Tam też o Romanie Drobnerze, jego sklepie i Drobnerionie: s. 322-323.

troje dzieci: Józefa (ur. 1872), Stanisława (ur. 1882) oraz Bolesława (ur. 1883)³ (il. 2).

Zanim Roman Drobner założył swą własną firmę w kamienicy Pod Panem Jezusem przy Placu Szczepańskim 3⁴, naprzeciw Pałacu Sztuki, „obok Konserwatorium”, w roku 1868, był zatrudniony w krakowskiej Drukarni Narodowej przy ul. Kopernika. Podczas powstania styczniowego zaangażował się w działalność niepodległościową, za udział w walce został skazany na więzienie i nie mogąc powrócić do pracy w drukarni, rozpoczął praktykowanie kupieckie w sklepie w „Szarej Kamienicy” przy Rynku Głównym 6 w Krakowie, należącym do krewnego Stanisława Feintucha (Szarskiego)⁵. Po otwarciu własnej firmy w prywatnym domu w najlepszym okresie jej rozwoju Drobner zatrudniał aż trzydziestu pomocników. Sprzedawał najpierw towary korzenne, trunki oraz artykuły przemysłowe, potem rozszerzył swój asortyment o dział gospodarczy z farbami i przyborami do malowania⁶. Co znaczące – radami, jeśli chodzi o artykuły artystyczne, służył mu rzeźbiarz Franciszek Wyspiański (1836-1901), ojciec Stanisława, bliski znajomy Jana Matejki, dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych⁷ oraz Władysława Łuszczkiewicza, dyrektora tutejszego Muzeum Narodowego⁸ (il. 3).

Sklep Drobnera nie miał wielkiej konkurencji w mieście, jak podaje *Krakowska Księga Adresowa* – w roku 1907 funkcjonowały jeszcze cztery inne firmy z przyborami malarskimi: „Aleksandrowicz R. Plac Matejki 1 / Frist Henryk, Floryańska 37 / (...) / Lenert Franciszek, Sławkowska 6 / Reim i Sp., Rynek gł. 37”⁹.

³https://oshkzk.historyczny.uj.edu.pl/komisja-weglowa/-/journal_content/56_INSTANCE_CSeNa7gLEtQz/139142148/140945326

⁴ Szeroko o kamienicy, patrz: Agnieszka Zabielska, *Plac Szczepański przez wieki*, „Folia Historica Cracoviensia”, Vol. 10, s. 521-522 (<https://czasopisma.upjp2.edu.pl/foiahistoriacracoviensia/article/view/1268/1171>).

⁵ Maszynopis wklejony w katalog: Biblioteka MHMK III 7972.

⁶ Iwona Kawalla-Lulewicz, *Wokół placu Szczepańskiego – przedsiębiorstwa handlowe na przełomie XIX i XX w.*; „Krakowski Rocznik Archiwalny”, T. 25, 2019, s. 45-47.

⁷ Jan Matejko został dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w 1873 roku, kierował nią do 1893 roku.

⁸ Władysław Łuszczkiewicz pełnił funkcję dyrektora muzeum od 27 lipca 1883 roku do śmierci (23 maja 1900 roku), więcej: Diana Błońska, Andrzej Betlej, *Muzeum Narodowe w Krakowie 1879-2019*, Kraków 2019, s. 19.

⁹ *Krakowska Księga Adresowa* z 1907 roku, s. 332

(https://www.mtg-malopolska.org.pl/images/skany/ksiegaadresowa1907_djvu/ks_adresowa_krak_1907b.pdf).

„Skład Papieru R. Aleksandrowicz w Krakowie” przy Placu Matejki w Hotelu Centralnym¹⁰ prowadziła Regina Aleksandrowicz, matka słynnej Róży, kolekcjonerki dzieł artystów młodopolskich. W jej trafice można było nabyć: dzienniki, karty z widokami, papier, farby i pokosty, materiały piśmienne, zeszyty, bloki i książki handlowe¹¹. Henryk Frist przy ulicy Floriańskiej 37 poza handlem materiałami piśmienniczymi oraz ramami i listwami do oprawy dzieł sztuki sprzedawał obrazy olejne, akwarele i miedzioryty¹². Franciszek Lenert oferował farby i pokosty, a także trudnił się handlem korzennym, prowadził skład cementu i wyrobów szcztokarskich¹³. Sklep kupca Gustawa Reima: „Reim i Spółka Skład Farb i Handel Materyałów pod Czarnym Psem w Krakowie” mieścił się przy Rynku 37 i polecał towary, w tym farby, „po cenach najumiarkowańszych”¹⁴.

Wszystkie te sklepy ze względu na bliskość Akademii Sztuk Pięknych, Pałacu Sztuki czy też samego Rynku znajdowały się w centrum życia miejscowej cyganerii. Z pewnością miejscom tym pomagała również obecność kawiarni: w przypadku sklepu Drobnera – Drobnerionu¹⁵ (il. 4, 5), sklepu Aleksandrowiczów cukierni Majewskiego¹⁶, sklepu Frista – kawiarni Paon i

¹⁰ Reklama w „Liberum Veto”, R. 1, Nr 8, 20 maja 1903: „Skład Papieru R. Aleksandrowicz w Krakowie / Plac Matejki, Hotel Centralny Telefon 311 / Wszelkie przybory biurowe w wielkim wyborze / Artystyczne farby olejne krajowe i francuskie Lefranca i wszelkie przybory dla PP. Malarzy / Główny Skład pastelii olejnych Raffaelego wyrobu znanej fabryki Düsseldorfskiej dra Schoenfelda / Wielki wybór papieru listowego w kasetkach wyrobu krajowego, francuskiego, włoskiego i angielskiego”. Szeroko o najmłodszej córce Reginy Aleksandrowicz Róży oraz o firmie przez nią prowadzonej, patrz: Aleksander B. Skotnicki, *Róża Aleksandrowicz – muza malarzy krakowskich I połowy XX wieku*, Kraków 2020.

¹¹ Wpis w *Krakowskiej Księdze Adresowej* z 1907 roku, s. 106.

¹² Wpis w *Krakowskiej Księdze Adresowej* z 1907 roku, s. 335, 340.

¹³ Kazimierz Karolczak, Działalność organizacyjna „kamieniczników” krakowskich przed I wojną światową, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, Zeszyt 193, 1998, s. 69. <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8729/RND193--05--Dzialalnosc--Karolczak.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁴ Reklama w *Józefa Czecha Kalendarzu Krakowskim na rok 1904*. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej: MNK) zachowały się: koperta z logo firmy (MNK III-ew.-29568/13) oraz etykieta na fiksatywę do utrwalania rysunków i malowań akwarelowych (MNK III-ew.-29578/24). O sklepie patrz: Stanisław Garlicki, *Sklepy Krakowa na początku XX wieku*, Kraków 2008, s. 242-243 oraz wpis w *Krakowskiej Księdze Adresowej* z 1907 roku, s. 212, 332.

¹⁵ O kawiarni Drobnera „Drobnerion” w Krakowie, Plac Szczepański 3a, 1904, szeroko: Jacek Purchla, *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986, s. 152-156, także: Waldemar Komorowski, *Plac Szczepański*, „Krzysztoforzy. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 33, Kraków 2015, s. 212-213.

¹⁶ „Po zwinięciu cukierni W. Schmida, później Zygmunta Majewskiego przy rogu ul. Szewskiej i plant na ogólne żądanie Swych Gości otwieram na nowo, w drugiej połowie maja b.r. Cukiernię wraz z ogrodem w hotelu Centralnym, obok nowego Starostwa. Cukiernia zostaje zaopatrzoną w znakomite cista, cukry it.p. Kawiarnia w dobrą kawę, lody, mleka it. D. Wielka czytelnia czasopism. Polecam się łaskawej pamięci pozostając z szacunkiem Zygmunt Majewski i Ska.”, cyt. za: „Nowiny” 1904 r. (nr 109): https://www.lisak.net.pl/dawne_widoki_krakowa/?p=26208.

Jamy Michalika. Pawilon kawiarni i restauracji Wiosennej, zwany Drobnerionem z roku 1904, projektu Jana Zawiejskiego¹⁷, również przyciągał klientów poprzez wielkie reklamy na fasadzie. O oburzeniu, jakie wzbudzał ten sposób eksponowania ogromnych afiszy, pisał w 1911 roku Franciszek Klein w swej publikacji *Planty Krakowskie* następująco: „(...) Restauracya Drobnera (...) jest to gorszący przykład oszpecania plant w tak ordynarny sposób przez malowane reklamy sklepowe na ładnym zresztą murze (...)”¹⁸. Plakaty te, odnoszące się do różnych działów sklepu: przyborów sportowych, toaletowych, zabawek i farb, widoczne są na archiwalnej fotografii¹⁹ (il. 6). Działo się to dwa lata przed śmiercią założyciela firmy, sklep w 1913 roku przejęła wdowa Anna Drobnerowa, a po jej śmierci w roku 1916 syn Stanisław Drobner²⁰.

„Wielki illustrowany cennik z pierwszego głównego na Galicyą uniwersalnego składu fabrycznego Romana Drobnera w Krakowie, przy placu Szczepańskim 1. 3 obok Konwersatoryum (w domu własnym). Adres pocztowy: Roman Drobner Kraków. Adres telegraficzny: Drobner Kraków. Połączenie telefoniczne. Kraków Nakładem Romana Drobnera – W drukarni A. Koziańskiego” datować należy na rok 1893, liczy 224 strony i dzieli się na jedenaście rozdziałów, z czego tylko pierwsze cztery dotyczą przyborów malarskich. Katalog został złożony na koszt zamawiającego w Drukarni Antoniego Koziańskiego przy ulicy Karmelickiej 2 w Krakowie²¹. Firma ta, powstała w roku 1881, słynęła z wysokiego poziomu technicznego, wykonywała różnorodne druki, m.in. kalendarze²², dokumenty życia

¹⁷ Jacek Purchla, *Kraków i jego architektura na przełomie wieków*, s. 208, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, Kraków 1994, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/5d2e0ef5-c9a2-48c8-94cb-e44b533c7871/content>

¹⁸ Franciszek Klein, *Planty Krakowskie*, Kraków 1914, s. 100.

¹⁹ Zdjęcie pawilonu handlowego w zabudowaniach posesji przy placu Szczepańskim I. or. 3, fot. Franciszek Klein (PIK 8885), za: Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Mateusz Łepkowski, *Ikonaografia ulic Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformackiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, Kraków 2028, s. 192.

²⁰ Maszynopis wklejony w katalog: Biblioteka MHMK III 7972.

²¹ <https://koha.uek.krakow.pl/cgi-bin/koha/opac-authoritiesdetail.pl?authid=137479>

²² W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowały się przykłady dwóch kalendarzy na rok 1907 z ilustracją przedstawiającą Drukarnię (MNK III-ryc.-20451) oraz na rok 1908 z linorytem według projektu Henryka Szczyglińskiego (MNK III-ryc.-20453).

społecznego (np. rozkłady jazdy pociągów), cenniki i katalogi reklamowe²³ (il. 7).

Okładka cennika ozdobiona została tłoczonym napisem „Skład farb Roman Drobner Kraków” oraz rysunkiem palety z pędzlami (il. 8). Po stronie tytułowej znajduje się krótki tekst autorstwa Romana Drobnera reklamujący firmę, a następnie uwagi dotyczące funkcjonowania sklepu, m.in. kwestii wysyłek i cen (sklep świadczył usługi przesyłkowe do domów prywatnych w Krakowie, a zamiejscowo na stacje pocztowe i kolejowe; ceny w katalogu były podawane w nowej wówczas walucie austriacko-węgierskiej: koronach i halersach) (il. 9, 10).

Pierwsze cztery działy detalicznie wyliczały asortyment malarski; tablice nazw, odcieni, gramatur i wielkości poszczególnych produktów i ich cen uzupełniały rysunki. W dziale pierwszym zatytułowanym „Farby olejne artystyczne / Przybory do robót artystycznych / Sztalugi / Krzesła polne / manekiny / Podręczniki naukowe do malarstwa” wymienione zostały produkty poszczególnych firm, w większości obcych. I tak farby olejne w tubach Dra Fr. Schöenfelda i Ski sprowadzał Drobner z Düsseldorfu, podkreślał przy tym wyłączność na sprzedaż tych fabrykatów w Galicji. Z tego niemieckiego miasta sprowadzał również farby olejne dekoracyjne do podmalowywania obrazów i do szkiców fabryki H. Schmincke i Ski (Düsseldorf Grafenberg) oraz oleje, werniksy i woski. Z kolei wymieniając rodzaje artystycznych farb olejnych francuskiej firmy C. Edouard (V. Mulard, Succ[essors]) z Paryża, zaznaczał, że ceny ustalone są ściśle według cennika fabrycznego w stolicy Francji. Z Paryża pochodziły również werniksy z fabryki Soehnée Frères. Przy innych produktach, tj. farby suche i laki do robót artystycznych i litograficznych, płyty szklane matowane obustronnie, pistyle do tarcia farb, koneweczki i naczynka do palet na oleje i terpentynę, nie podawane było miejsce produkcji. Przy okazji reklamy tych rzeczy Drobner polecał tytuły podręczników do malowania olejnego: „Fr. Jaennicke, Malowanie olejne (Oelmalerei), Fr. Kröh, Technika malarstwa olejnego”²⁴.

²³ Anna Gruca, *Działalność wydawnicza drukarni krakowskich w okresie autonomii galicyjskiej*, s. 141. <https://dSPACE.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/4027/gruca.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

²⁴ Jedną z tych publikacji mógł być podręcznik: F. Jaennicke, *Handbuch der Oel-Malerei nach dem heutigen Standpunkte und in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft, Marine and Architektur*, Stuttgart 1889.

Przy wymienianiu rodzajów płótna malarskiego olejno i kredowo gruntowanego zaznaczone były ceny za metr bieżący. Różnorodność podłoży była wielka, w tabeli wymienione zostały m.in.: szkicowe białe najlepsze, szkicowe szare monachijskie, kollerowskie olejno gruntowane, lipskie olejno gruntowane, białe szorstkie, rzymskie raz gruntowane, groszkowe raz gruntowane, francuskie prawdziwie specjalne do portretów, kredowo gruntowane, obustronne olejno gruntowane, do malowania chorągwi, papier gruntowany do olejnego malowania, papier gruntowany w kolorze szarym i żółtym. Drobner zaznaczył też, że „wszelkie płótna monachijskie, rzymskie i francuskie nie wymienionej tu szerokości i jakości sprowadzam każdego czasu na żądanie”. Płócien malarskich naciągniętych na blejtrama było dostępnych w ofercie w 23 formatach. Kartony gruntowane do malowania były w 13 rozmiarach. Z innych podłoży malarskich można było nabyć deszczułki gruntowane i niegruntowane z drzewa lipowego, mahoniowego i mahoniowego polerowanego do malowania w najróżniejszych rozmiarach.

Podobną różnorodność reprezentował poddział palet, zróżnicowanych ze względu na lekkość i format oraz rozmieszczenie farb, wybór był duży, m.in. monachijskie drewniane do robót olejnych w różnych kształtach, w tym składane i z wykrojem na ramię, z drzewa gruszkowego, orzechowego, owalne i kwadratowe. Tuż obok palet wymienione były rodzaje kijów malarskich, z jednego elementu, składane z trzech i czterech części z niklowymi spojeniami, cięższe drewniane, lekkie z trzciny bambusowej. Osobną część w rozdziale zajmował wykaz sztalug, których zadaniem jest utrzymanie w stałym położeniu podobrazia, na którym malowano. U Drobnera typów ich było bardzo wiele, „ateliowe, pokojowe i stołowe” zróżnicowane były ze względu na konstrukcję i materiał oraz wielkość i przeznaczenie, i tak przeczytać i zobaczyć na rysunkach ilustrujących można następujący sprzęt: „Sztaluga pokojowa, z drzewa twardego, z kółkami do przesuwania ze spodem toczonym w formie liry / Sztaluga pokojowa, z drzewa olchowego, z kółkami do przesuwania w zwykłym formacie, orzechowo lub hebanowo bejcowana / Sztaluga ateliowa, z drzewa twardego, z kółkami do przesuwania, z regulatorem, szufladą i spindlem do przytrzymywania ram obrazowych / Sztaluga ateliowa, z drzewa średniego, z kółkami do

przesuwania w zwykłym formacie z spindlem do przytrzymywania ram obrazowych”. I dalej sztalugi polne z niklowanymi zawiasami, bejcowane, z „gustownym siedzeniem” z twardego drewna, z pasem do założenia na ramię; sztalugi małe stołowe z drzewa olchowego do wysuwania z regulatorem, z gruszkowego, z drutu niklowego z mosiężnymi podstawkami, wreszcie sztaluga salonowa japońska. Całości asortymentu malarskiego uzupełniały: parasole i stołki polne artystyczne, „lustra czarne do odbijania pejzaży (sic!)”, kasety drewniane i blaszane na farby olejne, z paletami i rajzbretem, flakonami oraz pędzle do malowania olejnego: m.in. włosowe płaskie lub okrągłe, marderowe, „Fischpinsle”, pędzle „piżmaki”.

Bardzo ciekawym akcesorium były specjalne manekiny: z drewna twardego w rozmiarach 13-32 cm, z miękkiego większe do 95 cm wysokości, z drewna miękkiego z ruchomymi członkowanymi palcami (wys. 142-173 cm), z drewna orzechowego „z kulistymi kłykciami do zwrotu z podstawą żelazną” (wys. 48-64 cm) i naturalnej wielkości wyścielane i trykotem barwy cielistej obciągnięte z podstawą żelazną i kluczowym regulatorem do nadania pozycji (figura żeńska: wys. 160, męska 177 cm; figura dziecięca do lat 6-ciu do 8-miu – wys. 85 cm, 8-iu do 10-ciu - 110 cm).

Sprzedawano również manekiny konia z drewna orzechowego „członkowanego najstaranniej wykończonego z podwójnymi kulistymi kłykciami mogącymi przybrać każdą możliwą pozycją”, z jeźdźcem lub bez. Poddział pierwszy kończy wykaz składanych namiotów malarskich o wysokości 195 cm, szerokości 180 cm i głębokości 150 cm.

W końcowych uwagach Drobner podał dostępną w sklepie literaturę przedmiotu, wymienił kilkanaście tytułów podręczników naukowych z dziedziny malarstwa, w tym m.in. „Malarstwo olejne – podręcznik Fr. Jaennicke / Technika malarstwa olejnego, podręcznik, Fr. Kröh / Akwarela podręcznik Fr. Jaennicke / Akwarela podręcznik – George’a Barret / Akwarela²⁵ – podręcznik – prof. Maxym. Schmidt / Malarstwo pastelowe – podręcznik Jul. Ritschera / Malowanie na gobelinie i terarakocie podręcznik – Fryd. Medem / Harmonia barw – Chevreul-Jaennicke”.

²⁵ Być może była to publikacja: J. Barrot, *Wykład popularny sztuki malowania farbami wodnymi*, Lwów 1855.

Kolejne działy cennika dotyczyły farb i przyborów do akwareli oraz gwaszu, a także materiałów rysunkowych, tu wymienione m.in. tusze chińskie, kredki, węgle, ołówki, wiszory korkowe, z szarej bibuły, skórzane „dla PP. Architektów, Geometrów, Fotografów, Inżynierów”. Mnogość typów i rodzajów produktów również i tu była ogromna, np. farby tuszowo-akwarelowe można było zakupić w tubach i muszelkach porcelanowych albo w guziczkach i cylindrach. Kasety z tymi produktami były dostępne z wykrojem na palec i z pierścieniami do trzymania. Palety do tych technik również były w różnym wyborze: porcelanowe, owalne, czworograniaste, z „papieru machee”. Znalazły się w ofercie również i farby dla dzieci „dobrze korygujące / wolne od trucizny / w 18 głównych kolorach”. Sprzedawano również wzory do robót akwarelowych, olejnych na porcelanie i kredowych artystów obcych w wielkim wyborze „jako to: zwierzęta, ptaki, motyle, kwiaty, owoce, pejzaże, ornamenta itp.”. Wzory koni rasowych były wykonane przez malarza E. Jensena.

Uzupełnieniem warsztatu rysownika były wszelkiego rodzaju pinezki oraz rączki do kredek i węgla, pluskiewki, pantografy do zmniejszania i powiększania rysunków, rysownice. Rodzajów papierów i kalek było kilkadziesiąt, rozmaitych firm, m.in. „papier akwarelowy Whatmana angielski / gładki – średni – torchon / Royal, Imperial, Double elephant (...) Papier akwarelowy angielski / Joseph Arnold's Eynsford Paper Mills zupełnie zastępujący papier Whatmana / każdy arkusz opatrzone znakiem wodnym „Arnold Unbleached” / do akwareli Royal / do akwareli niemiecki „Eichelzweig” / papier rysunkowy Canson”. Sprzedawano też książki i bloki do szkicowania oprawne w szare płótno.

Osobny podrozdział poświęcony kredkom pastelowym i ich używaniu zilustrowany został widokiem pudełka z napisem „Meng's Pastellfarben von Müller & Hennig, Dresden” oraz rysunkiem pojedynczych kredek w wielkości naturalnej. Drobner dodał do tabeli odcieni i wielkości również dwie uwagi: „Każdy obraz pastelowy winien być oszklonym, lecz szkło (możliwe najbielsze) powinno być szczelnie osadzone na 3-5 mm od powierzchni obrazu, a ramy od tyłu powinny być opatrzone listewkami względnie klockami, by obraz nie dotykał ścian, co by mogło spowodować spleśnienie” oraz „Farby pastelowe

podług oryginalnego przepisu Rafaela Mengsa z roku 1786 / Pastele te posiadają na składzie w 51 barwach, z których każda posiada 10 odcieni więc w ogólności 510 odcieni”. Na koniec przywołana została publikacja dotycząca tej techniki: „Nauka robót pastelowych Juliusza Ritschera”.

Pozostałe rozdziały katalogu dotyczyły już innych produktów, m.in. wyrobów szczotkarskich, gumowych, sportowych, przyrządów gimnastycznych i toaletowych, artykułów gospodarczych.

„Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M. Magazyn uniwersalny firmy Drobner w Krakowie naprzeciw Pałacu Sztuki Dom własny” wydany został nakładem własnym i liczył 354 strony. Do zbiorów Muzeum Krakowa został podarowany przez wnuka Romana Drobnera, Mieczysława, w roku 1968. Powstał prawdopodobnie w roku 1904, wydany zaś został na początku roku kolejnego, o czym świadczy drukowany wpis Jacka Malczewskiego opatrzony datą „8 II 1905” (il. 11,12,13).

Na pierwszych stronach prospektu widnieje zapis o sklepie: „Zastępuje pierwszorzędne kraj. i zagraniczne domy fabryczne dla przyborów sztuki i przemysłu / Zabiega rzetelnością, skrzętnością w nowościach, starannym i wielkim wyborem towarów / Ceny netto, płatne w Krakowie / Wysyłki odwrotną pocztą za zaliczką, opakowane dokładnie i starannie / Asekuracja wysyłek na żądanie / Reklamacje odwrotne będą uwzględnione / Towary w tym cenniku nie wyszczególnione, wysyła się na zamówienie”. O praktycznym zastosowaniu powyższego zapisu świadczy list Stanisława Wyspiańskiego do mecenasu Juliana Nowaka pisany z Bad-Hall 26 lipca 1904 roku: „(...) Mieszkanie mam tu ładne, kurację rozpocząłem już na dobre. (...) telegrafowałem do Krakowa do Drobnera na plac Szczepański po pastele, bo znalazłem tu motywa godne malowania (...)”²⁶.

Na okładce omawianego katalogu widnieje kolorowa reprodukcja obrazu olejnego autorstwa Włodzimierza Tetmajera (1861-1923) *Autoportret przy sztalugach*²⁷, datowanego na około 1900 r. Wewnątrz publikacji, na stronie 89, znajduje się jeszcze reprodukcja rysunku tego artysty

²⁶ *Kalendarz życia i twórczości 1898-1907 Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1995, s. 283.

²⁷ Włodzimierz Tetmajer, *Autoportret przy sztalugach*, ok. 1900, Bronowice, Kraków; farba olejna, tektura; 48,0 x 32,0 cm; sygn. p.d.: „Wł. (?) DE (?) P. Tetmajer”, zakup od osoby prywatnej (Sabiny Borowicz, 20 listopada 1962), w zbiorach MUJ w Krakowie, nr. inw. MUJ-208-M, MUJ 211/I. Więcej patrz: Marta Marek, Piotr Hapnowicz, *Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu*, Kraków 2023, s. 208, kat. 209., il.

przedstawiająca dwóch chłopów w sukmanach i kobietę w kraciastej chuście. Tetmajer był odpowiedzialny za układ graficzny i ilustracje zamieszczone wewnątrz prospektu, przy redakcji pomagał mu również malarz Józef Karmański (1865-1904), uczeń Jana Matejki, założyciel w 1894 r. Wytwórni Farb Artystycznych Karmański²⁸.

Katalog podobnie jak ten z roku 1893 dzieli się na rozdziały prezentujące poszczególny asortyment, każdy z produktów opatrzony jest rysunkiem przedstawiającym jego wygląd w skali 1:1, opisem i tabelą zbierającą wszelkie rodzaje, np. w przypadku farb – nazwy odcieni, rodzaj opakowania, wielkość czy gramaturę. Przy czym ten cennik poświęcony został tylko i wyłącznie przyborom malarskim. Zmienił się jego układ graficzny, duży nacisk położony został na ilustracje dodatkowe: jako przerywniki zastosowane zostały reprodukcje dzieł sztuki, drobne formy drukarskie, dekoracje ornamentalne. Co istotne: rozdziały poprzedzają opatrzone zdjęciami portretowymi rekomendacje artystów zakupujących produkty w magazynie Drobnera. Układ wpisów jest alfabetyczny, rozpoczyna się od notatki Teodora Axentowicza, a kończy na opinii autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (il. 14). Większość poza wpisem Jacka Malczewskiego z 8 lutego 1905 roku, datowana jest na luty 1904.

„Teodor Axentowicz

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Z dostarczanych materiałów byłem bardzo zadowolony

Kraków 6/II 904

T. Axentowicz

Jan Bukowski

Oświadczam firmie Szan. Pana najszczerze zaufanie na zasadzie doświadczenia szeregu lat

Kraków 10.2. 904

Jan Bukowski

²⁸ Maszynopis wklejony w katalog: Biblioteka MHMK III 7972.

Stanisław Cercha

Przybory malarskie W p Drobnera mogę w zupełności polecić gdyż należą do dobrych

Stanisław Cercha

Julian Fałat

Dyrektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Za uprzejmość i staranność wykonywania poleceń z zakresu dostarczanych nam od wielu lat produktów malarskich przesyłam Panu Drobnerowi wyrazy szczerego podziękowania

Kraków 3 lut 1904 Julian Fałat

Fryderyk Lachner

Prof. Kursu malarstwa dekoracyjnego

C. K. Państw. Szkoły Przemysłowej w Krakowie

Od wielu lat pobieram od firmy Wgo P. Drobnera farby i przybory malarskie dla kursu malarstwa dekoracyjnego w tutejszej państw. Szkole przemysłowej i przyznaję, że jestem z dostarczonych mi materiałów najzupełniej zadowolony i firmę powyższą wszystkim najgoręcej polecić mogę

Prof. F. Lachner

Jacek Malczewski

Uproszony przez Firmę Drobner nie wypada mnie jak tylko polecić takową malarzom i uczniom

Jacek Malczewski

Kraków 8/2 1905

Józef Mehoffer

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Niepodobna nie uznać wielkiej staranności i sumienności z jaką Pańska firma zadość czyni wszelkim wymaganiom artystów – co często nie jest łatwe

Józef Mehoffer

Jan Stanisławski

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Byłem zawsze zadowolony z materiałów i przyborów malarskich zdobytych w sklepie P Drobnera

Kraków 10/ II 1904 Jan Stanisławski

Włodzimierz Tetmajer

Od lat szeregu kupuję przybory do malowania w składzie W Pana R. Drobnera i stwierdzić mogę że tak jakość towaru, jak i sumienna punktualność w oddaniu rzeczy zamawianych nie pozostawiają nigdy nic do życzenia – dla tego Szanownym Kolegom śmiało tę firmę polecić mogę

Włodzimierz Tetmajer w Bronowicach

Józef Unierzyski

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Oświadczam że przybory artystyczne Pana Drobnera są wyjątkowo dobre i zasługują na szersze polecenie

Kraków dnia 10 lutego 1904 r.

Józef Unierzyski

Leon Wyczółkowski

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Dostarczanie materyałów malarskich w wielkim wyborze – i ta punktualność firmy rozczula malarzy

LWyczółkowski

Kraków d. 6/2 904

Stanisław Wyspiański

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Kredki pastelowe oraz pastele olejne Raffaellego posiada firma Wgo p. Drobnera w wyborze wielkim i z uprzejmością uprzystępnia nabywcy

korzystanie z nagromadzonego materiału. Ocenic należy punktualność w przesłaniu zamówionego towaru

Stanisław Wyspiański

Kraków 14ego Lutego 1904

Większość tychże artystów związanych była z ówczesną Akademią Sztuk Pięknych i innymi szkołami artystycznymi czynnymi wówczas w Krakowie. Według zapisu w „Józefa Czecha Kalendarzu Krakowskim na rok 1904” wyliczającym skład profesorów uczelni, poza Laszczką i Cynkiem swój wpis u Drobnera pozostawili: Fałat (dyrektor szkoły), profesorowie malarstwa: Axentowicz i Wyczółkowski, profesorowie rysunków: Mehoffer i Unierzyski, profesor krajobrazów: Stanisławski oraz Wyspiański: docent malarstwa religijnego i dekoracyjnego²⁹. Wykładowcą „kursów wyższych dla kobiet im. A. Baranieckiego” przy ul. Karmelickiej 36 był Jacek Malczewski; zaś profesorem kursu malarstwa dekoracyjnego Państwowej Szkoły Przemysłowej w Krakowie był Fryderyk Lachner. Akademia współpracowała ze sklepem Drobnera nie tylko za czasów rektora Fałata (1905-1909), ale i w latach późniejszych, świadczą o tym zapisy archiwalne w dokumentach uczelni z lat 1909-1912³⁰.

Być może ten rodzaj reklamy poprzez wsparcie wybitnych artystów zainspirował Gabryela Górskiego, który poprosił o podobne wstawiennictwo dla swej firmy rok później w 1906. Donosił o tym „Architekt”, w sekcji „Rozmaitości” przeczytać było można: „(...) Że i do celów artystyczno-malarskich wyroby zwierzyńieckiej fabryki z najlepszym skutkiem użyte być

²⁹ „Akademia sztuk pięknych (...) rozpada się na trzy oddziały fachowe. Skład Dyrekcyi: Dyrektor: Fałat Julian, kawaler austr. Orderu żel. Korony, członek Akademii sztuk pięknych w Berlinie, Pędzichów 8 / Gorzkowski Maryan, sekretarz Szkoły. Skład profesorów: Axentowicz Teodor, profesor malarstwa, Kurniki 3 / Wyczółkowski Leon, profesor malarstwa, Jabłonowskich 2 / Cynk Floryan, profesor rysunków, Podwale 2 / Mehoffer Józef, prof. rysunków, Rynek gł. 39 / Stanisławski Jan, profesor krajobrazów, Pańska 10 / Laszczka Konstanty, prof. rzeźby, Łobzowska 6 / Wyspiański Stanisław, Docent malarstwa religijnego i dekoracyjnego, Krowoderska 157 / Unierzyski Józef, prof. rysunków, Wieś Boleń”.

³⁰ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, L. 41/912, Pismo podpisane przez Rektora 2 stycznia 1912, P.I. celem przedłożenia CK Namiestnictwa 1912 z rachunkiem z dotacji zwyczajnej na koszt zarządu i potrzeby kancelaryjne za rok 1910: „(...) z przedmiotów zakupionych żadne nie podlegają inwentarzowi ze względu na zużycie, - gunia zakupiona dla modelu (...) saldowane rachunki uzupełnione według życzenia zaś szczegółowych rachunków – Fischera i Drobnera nie przedkładam – ponieważ pierwszy kwitował należność za papiery i pióra, drugi zaś za dostawę nafty do zakładu (...)”. Archiwum ASP, Załącznik do L. 157/911, C. K. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Rachunek z dotacji zwyczajnej na „Koszt zarządu” asygnowanej rozporządzeniem c.k. namiestnictwa z dnia 5 grudnia 1909 L. XIV. – 2426 – Na rok 1910: „Poz. 25 6/IV Roman Drobner za dostawę/ Poz. 58 Roman Drobner za przybory gospodarcze / 59 Tenże za oliwę (...)”.

moga, świadczy opinia grona profesorów krakowskiej Akademii Sztuk pięknych, na której podpisali się: dyrektor Julian Fałat, oraz profesorowie: Axentowicz, Stanisławski, Józef Unierzyski, Leon Wyczółkowski i Józef Mehoffer, a streszczająca się w słowach: „Używając od szeregu lat stale wyrobów fabryki farb dawniej J. Karmański i Sp. obecnie Gabryel Górski i Sp. w Zwierzyńcu pod Krakowem mieliśmy sposobność przekonać się, że są one bardzo starannie preparowane, doskonale tarte, czyste i silne w tonie, a co najważniejsze, odznaczają się nadzwyczajną trwałością kolorów (...)”³¹.

Strona graficzna katalogu to również opowieść o malarzach i dekoratorach tego czasu.

Pierwsze strony cennika, poprzedzające wyliczenia asortymentu, dekoruje reprodukcja pastelowej karykatury Feliksa Jasieńskiego, zatytułowanej „Japończyk w Galicyi”, autorstwa Leona Wyczółkowskiego³². Jasieński, mecenas i kolekcjoner ówczesnej sztuki współczesnej, przedstawiony jest podczas niesienia obrazów na krosnach i rysunków zwiniętych w rulon (il. 15, 16).

Jako ilustracje części kolejnych działów: „Dział I / Farby olejne, szkicowe, do studiów, dekoracyjne i tempera / Oleje, werniksy, płótna, palety, blejtramy, sztalugi, kasetki, parasole, manekiny, pendzle it.d.”, „Dział II / farby i przybory do akwareli, farby gouache, tusze chińskie, przybory do robót kredkowych, papiery rysunkowe, węglowe i akwarelowe/ ołówki, kredki, gumy, kleje rozpuszczalne, atramenty, bloki, szkicowniki, pendzle it.d.”, „Dział III / Farby i przybory do robót olejno-pastelowych, kredowo-pastelowych / do malowania na porcelanie, na szkłe, do imitacji gobelinów, do robót metalicznych, do chromolitografii i emalii / przybory do modelowania”, „Dział IV / aparaty i przybory do wypalania / przybory do robót pileczkowych / przybory do robót snycerskich / przybory stolarskie”, „Dział V / farby suche, pokostowe i lakierowe / farby anilinowe, pokosty i sekatywy, lakiery i bajce / złoto, metale i bronz / przybory pozłotnicze / patrony i wszelkie przybory dla malarzy pokojowych / materiały budowlane” (il. 17), „Dział V (sic!) Pendzle” służą reprodukcje prac wspomnianego wyżej

³¹ „Architekt”, 1906, z. XII, R. VII, s. 286-287.

³² MNK III-r.a-502.

Tetmajera, rysunków Antoniego Kamińskiego (1860-1933) (bliskie karykaturze szkice przedstawiające artystę przy pracy przy sztalugach, rozpylającego utrwalacz, ściganego przez manekiny) i szkiców Stanisława Rzeckiego (1888-1972): postaci artysty trzymającego w rękach kostur i teczke z malarskimi przyborami³³ (il. 18, 19) oraz tanecznego korowodu postaci ubranych w szerokie peleryny³⁴ (il. 20, 21). Co ciekawe, te same rysunki Rzeckiego zdobiły w roku 1903 szpalty wydawanego w krakowskiej Drukarni Władysława Teodorczuka i Spółki pisma satyrycznego „Liberum Veto” w numerach z 20 maja i 10 lipca. Z tego samego roku z „Liberum Veto” (okładka nr 18) pochodzą również rysunki głowy koni, będące fragmentem obrazu Kazimierza Sichulskiego (1879-1942) (il. 22, 23). W katalogu zaistniały również winiety autorstwa Józefa Mehoffera (1869-1946), których rysunkowe pierwowzory zachowały się w zbiorach depozytowych Muzeum Narodowego w Krakowie³⁵.

Z reprodukcji dzieł sztuki obcej zwracają uwagę tonda z wizerunkami kobiet wśród kwiatów autorstwa Alfonsa Muchy (1860-1939) z cyklu „Miesiące” z roku 1899, które ilustrowały okładkę magazynu „Le Mois Littéraire” i były szeroko spopularyzowane jako pocztówki oraz ryciny m.in. w drzeworytniczej redakcji Georgesa Baucharta i Ernesta Baucharta w roku 1902. Na jednym z tond obok napisu „Mucha” widniej zapis „Bauchart frères”. Na ziemiach polskich popularyzował te wizerunki m.in. „Tygodnik Ilustrowany” w roku 1902³⁶. Secesyjnymi zdobnikami są również wizerunki kobiet autorstwa Mary Golay (1869-1944), brytyjskiej artystki, wykonującej litografie i serie plakatów ok. 1900 r. Portrety dam pośród kwiatów służyły jako dekoracja kart katalogu, ale też były oferowane w sprzedaży jako reprodukcje do kolorowania.

Bardzo liczny zespół rycin dekorujących katalog to reprodukcje zdjęć budynków i panoram Krakowa: widok Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie od strony placu Matejki, Sukiennice, Pałac Sztuk Pięknych w Krakowie,

³³ MNK III-ryc.-46564/7. Więcej: *Sztuka karykatury okresu Młodej Polski 1890-1918. Wystawa ze zbiorów polskich oraz Lwowskiej Galerii Sztuki*, Warszawa 2003, s. 117.

³⁴ MNK III-ryc.-46567/1. Więcej: *Sztuka karykatury okresu Młodej Polski 1890-1918. Wystawa ze zbiorów polskich oraz Lwowskiej Galerii Sztuki*, Warszawa 2003, s. 118.

³⁵ Józef Mehoffer (1869-1946), Projekt przerywników (winietek) drukarskich, ok. 1903; tusz, papier; MNK ND-8930/1-3, 8931/1-3.

³⁶ „Tygodnik Ilustrowany” nr 6 (2207) z 8 lutego 1902, s. 115.

Teatr Miejski, Wawel od strony Wisły, Wawel od kościoła św. Idziego, dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej, opactwo benedyktynów Tyńcu. Wiele z tych fotografii wykonali Ignacy i Natan Kriegerowie, podobnie jak i ujęcia wnętrza Muzeum Narodowego w Sukiennicach i dzieł tam prezentowanych, m.in. rzeźby *Smutek* Antoniego Pleszowskiego, rzeźby Wacława Szymanowskiego *Mickiewicz po improwizacji* na tle obrazu Jana Matejki *Wernyhora*, obrazu Artura Grottgera *Rok 1863 – Powitanie*, Artura Grottgera *Muzyka (Erato)*, *kulisa do teatru amatorskiego w Porębie* z 1866 roku, widok na *Czwórkę* Józefa Chełmońskiego i *Bitwę pod Racławicami* Jana Matejki, widoki fragmentu ekspozycji sztuki z wieku XVIII, sali zabytków sztuki 1 połowy XIX wieku, ekspozycji sztuki polskiej 1 poł. XX wieku, obrazu *Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego, westybulu Sukiennic (il. 24, 25). Poza odmiennym graficznym pomysłem na katalog wyróżnia się również zmiana w producentach materiałów. Pojawiają się i to na miejscu pierwszym wyroby miejscowe: farby olejne artystyczne, olejne dekoracyjne, olejne szkicowe oleje, płyny, werniksy i inne środki do robót olejnych, farby akwarelowe artystyczne, w tubach i w guziczkach z firmy J. Karmański i Ska na Dębnikach. Nowymi dostawcami są francuskie fabryki farb olejnych Lefranc & Cie w Paryżu, M. Duroziez w Paryżu, G. B. Moewes w Berlinie i „Tempera” A. Schmincke & Comp. z Düsseldorfu. Przyspiesza możliwość przygotowania towaru dla klienta, Drobner wręcz zaznacza, że wszelkie rozmiary płócien dostarcza w ciągu 12 godzin.

Wersją rozszerzoną cennika z początku roku 1905 jest „Poradnik Handlowy. Ilustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T.”, na stronach początkowych wydawnictwa zaznaczone zostało, że podane tu ceny znoszą wszelkie poprzednie (il. 26). I dalej: „Baczność / Katalog niniejszy obejmuje tylko jeden dział magazynu uniwersalnego” pozostałe działy zyskały odrębne drukowane cenniki: „Lit. I. Cennik kieszonkowy specjalności gumowych / Lit. N. Cennik artykułów gospodarskich, zabawek, gier towarzyskich i ozdób na drzewko / Lit. O. Katalog artykułów sportowych i rybołówczych / Lit. P. Katalog sportu zimowego (Sanki i Narty) / Lit. R. Cennik przyborów do robót piłeczkowych w drzewie / Lit. S. Cennik przyborów kotylionowych” (il. 27). Dodane zostały trzy dodatkowe

rekomendacje Stefana Filipkiewicza, Piotra Stachowicza i Henryka Uziembły³⁷. Jako ilustracjami cząstek kolejnych działów³⁸, powielających w większości podział z „Katalogu farb” z 1905 r., posłużono się prawie wyłącznie kilkoma winietami autorstwa Józefa Mehoffera³⁹. W dwóch przypadkach użyto reprodukcji rysunku przedstawiającego malarza z kasetą. Całość tekstu katalogu zamyka reprodukcja zdjęcia Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie przy Placu Szczepańskim. I tu podobnie jak w cenniku z 1905 roku główny materiał ilustracyjny stanowią wiernie odwzorowane przybory malarskie (il. 28).

Przedstawione trzy cenniki są ciekawym źródłem wiedzy dla badaczy zajmujących się twórczością polskich artystów około roku 1900. Kwerendując zbiory krakowskich muzeów można napotkać przykłady przedmiotów i przyrządów używanych przez twórców młodopolskich w swych pracowniach. W pojedynczych przypadkach jednoznacznie można stwierdzić, że zostały nabyte u Drobnera. I tak z korespondencji Wyspiańskiego wynika, że kupował pastele w tym magazynie nie tylko w roku 1904 – o czym pisał do Juliana Nowaka z Bad-Hall⁴⁰, ale i w 1905, o czym świadczy grudniowy zapis w „Raptularzu” artysty z tego roku: „(...) Może być u Drobnera że jest jakiś dług za farby pastelowe, bom już dawno w sklepie nie był pytać ale może i to płacone / (sprawdzić)”⁴¹. W zbiorach MNK zachowały się farby olejno-pastelowe J. F. Raffaëllego ze spuścizny po Wyspiańskim, подарowane do

³⁷ „Stefan Filipkiewicz / Z przyborów malarskich nabytych w magazynie WPana Drobnera byłem zawsze zadowolonym / Stefan Filipkiewicz (...) Piotr Stachowicz / Robi mi to prawdziwą przyjemność że mogę wyrazić Panu szczere uznanie dla jego magazynu przyborów malarskich – obficie zaopatrzonego , – jakoteż za staranność i punktualność w wykonywaniu zamówień / Piotr Stachowicz (...) Henryk Uziembło / Pierwszorzędną jakość materiałów i punktualność w dostawie – to zalety magazynu Drobnera / H. Uziembło”.

³⁸ „Dział I / Farby olejne, szkicowe, do studyów, dekoracyjne i tempera / Oleje, werniksy, płótna, palety, blejtramy, sztalugi, kasetki, parasole, manekiny, pendzle it.d.”, „Dział II / farby i przybory do akwareli, farby gouache, tusze chińskie, przybory do robót kredkowych, papiery rysunkowe, węglowe i akwarelowe/ ołówki, kredki, gumy, kleje rozpuszczalne, atramenty, bloki, szkicowniki, pendzle it.d.”, „Dział III / Farby i przybory do robót olejno-pastelowych, kredowo-pastelowych / do malowania na porcelanie, na szkłe, do imitacji gobelinów, do robót metalicznych, do chromolitografii i emalii / przybory do modelowania”, „Dział IV / aparaty i przybory do wypalania”, „Dział V / farby suche, pokostowe i lakierowe / farby anilinowe, pokosty i sekatywy, lakiery i bajce / złoto, metale i bronz / przybory pozłotnicze / patrony i wszelkie przybory dla malarzy pokojowych / materiały budowlane”, „Dział VI Pendzle”.

³⁹ Józef Mehoffer (1869-1946), Projekt przerywników (winietek) drukarskich, ok. 1903; tusz, papier; MNK ND-8930/1-3, 8931/1-3.

⁴⁰ *Kalendarz życia i twórczości 1898-1907 Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1995, s. 28.

⁴¹ Cyt. za: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne - do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998 (S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4), s. 413.

muzeum przez kolekcjonera Włodzimierza Żuławskiego⁴². Artysta rekomendował je w swym wpisie z 14 lutego 1904 roku w cenniku⁴³, a szczegółowo opisywał ich nowatorstwo sam Drobner. Wyspiański wykonał nimi dwa projekty związane z kościołem Franciszkanów w Krakowie, repliki: kartonu witraża „Bóg Ojciec. Stań się” oraz dekoracji malarskiej – scenę Koronacji Matki Boskiej⁴⁴. Być może u Drobnera Wyspiański zakupił płótno papierowe, które wykorzystał przy malowaniu portretów: Kazimierza Lewandowskiego⁴⁵ i Henryka Opieńskiego⁴⁶ (obydwa z 1898 roku), było ono bowiem wyszczególnione w cennikach. W sklepie tym sprzedawano także papier żeberkowy „INGRES”, najczęściej używany przez artystę przy pracy pastelami⁴⁷, a także papier patronowy, do „pauzowania i na przepruchy”, jak również noże do wycinania i radełka, które Wyspiański wykorzystywał przy pracy nad polichromiami m.in. w Domu Towarzystwa Lekarskiego czy Pałacu Sztuki⁴⁸.

Zachowały się również sztalugi ze spuścizny po Wyspiańskim w zbiorach MNK⁴⁹ podobne w formie do oferowanych w sklepie, nie ma jednak pewności, że nabył je właśnie u Drobnera (il. 29, 30, 31, 32, 33).

Pewne jest natomiast, że Jacek Malczewski kupił kilkakrotnie u Drobnera podłoża malarskie, o czym świadczą umieszczone na odwrociach obrazów: pieczątki („Portret Marii Balowej” z 1915 roku, „Pejzaż ze wzgórza

⁴² Dział Rzemiosła Artystycznego MNK: *Pastele*, ok. 1900; Niemcy, Düsseldorf, Dr Fr. Schoenfeld & Co; Francja, Paryż, LEFRANC & Cié; MNK IV-V-350/2a-k.

⁴³ Rkps w Muzeum J. Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach, cyt. za: *Kalendarz życia i twórczości 26 marca 1898-grudzień 1907 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. Alina Doboszevska, Kraków 1995 (S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16/ III), s. 252.

⁴⁴ W Archiwum Narodowym w Krakowie w „Spisie dzieł Wyspiańskiego w zbiorze Włodzimierza Żuławskiego, z wyceną do zakupu przez Fundusz Kultury Narodowej dla Muzeum Narodowego w Krakowie z 1930 r.” odnotowano: „Dzieła malarskie St. Wyspiańskiego: (...) / 1895–1900 (...) / Koronacja M. Boskiej. Obraz malowany pastelami Rafaellie’ego i tempera na płótnie. Wys. 3 ½ mtr. szer. 1,30”. Cyt. za Magdalena Laskowska, *Wyspiański. Szkicownicy i rysunki Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2024, s. 313. Szeroko o tychże kredkach w kontekście prac Wyspiańskiego: Magdalena Laskowska, Łucja Skoczeń-Rapała, Elżbieta Zygier, „Nowość! Farby olejno pastelowe J. F. Raffaelli’ego”. *Wokół zagadnień techniki zastosowanej przez Stanisława Wyspiańskiego do repliki projektu witraża Bóg Ojciec z kościoła Franciszkanów w Krakowie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, tekst w przygotowaniu.

⁴⁵ MNK III r.a. 12546.

⁴⁶ Muzeum Narodowe w Szczecinie, MNS.Sp.7.

⁴⁷ Praca doktorska Agnieszki Mareckiej *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelów z przełomu XIX/XX wieku na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissza*, 2018, s. 97.

⁴⁸ Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017, s. 365-393.

⁴⁹ Sztaluga po Stanisławie Wyspiańskim, między 1890-1907, MNK IV-Sp-1089 oraz sztaluga plenerowa po Stanisławie Wyspiańskim, między 1890-1907, MNK IV-Sp-1090.

norbertanek”, „Portret Adama Bogusza” z 1906)⁵⁰ i naklejki („Pastuszek na łące” z 1891 i „Portret własny” z 1901)⁵¹.

W innych kolekcjach, m.in. zbiorach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie znajdują się zbliżone kształtem i przeznaczeniem wyroby jak w cennikach: np. manekin z wieku XIX w (ruchomy szkielet z drewna, z elementami metalowymi, obciągnięty płótnem, głowa z papier mâché, polichromia w technice olejnej)⁵². Farby Karmańskiego używali w swym warsztacie Olga Boznańska⁵³ i Józef Mehoffer⁵⁴ (il. 34, 35, 36), a w depozycie prywatnym znajduje się m.in. kaseta drewniana Wojciecha Weissa z paletą, pojemniczki z werniksem Karmańskiego, buteleczki z olejem, kanisterek na terpentynę, szpachelka, pojemniczki na media, pędzle⁵⁵. W zbiorach Muzeum Krakowa zachowało się wiele przyborów malarskich z początku wieku XX (m.in. paleta z podobizną Władysławy Ordon Sosnowskiej, po 1903⁵⁶, kasetka z farbami i paletą Wyspiańskiego⁵⁷), które można porównywać z ofertą świadczoną przez magazyn uniwersalny przy Placu Szczepańskim 3, poszerzając w ten sposób kontekst badań nad twórczością młodopolskich artystów. Zachętą do przyszłych badań jest również twórczość malarzy, którzy rekomendowali przybory malarskie w sklepie Drobnera - ich obrazy, na których ukazywali swój warsztat malarski (il. 37, 38, 39) lub zdjęcia w pracowni lub plenerze (il. 40).

⁵⁰ Dariusz Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, s. 80, il. s. 81; s. 88.

⁵¹ Ibidem, s. 86.

⁵² Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. RzA 202. Składam serdeczne podziękowania dla Pani dr Magdaleny Szymańskiej Alonso z Muzeum ASP za życzliwą pomoc przy kwerendzie.

⁵³ Przybory malarskie Olgi Boznańskiej w kasecie, 1897-1940; MNK IV-V-529/1-25. O zachowanych materiałach malarskich po Oldze Boznańskiej więcej: D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki...*, s. 72.

⁵⁴ Kaseta z przyborami do malowania Józefa Mehoffera, między 1880-1930; MNK IV-V-1394/1-2.

⁵⁵ Magdalena Szymańska, *Pracownia. Katalog wystawy*, Kraków 2013.

⁵⁶ Muzeum Krakowa, MHK 2148 VI.

⁵⁷ Muzeum Krakowa, MHK 1840/III.

ILUSTRACJE

il.1. Roman Drobner, fotografia z albumu Bolesława Drobnera; autor fot. nieznany, około 1900, MHK-Fs- 19867/IX/1, za: https://oshkzk.historyczny.uj.edu.pl/komisja-weglowa/-/journal_content/56_INSTANCE_CSeNa7gLEtQz/139142148/140945326



il.2. Roman Drobner z żoną Anną z Fischlerów Drobner; Natan Krieger, około 1900 r. (MHK-Fs19867/IX/2), za: https://oshkzk.historyczny.uj.edu.pl/komisja-weglowa/-/journal_content/56_INSTANCE_CSeNa7gLEtQz/139142148/140945326



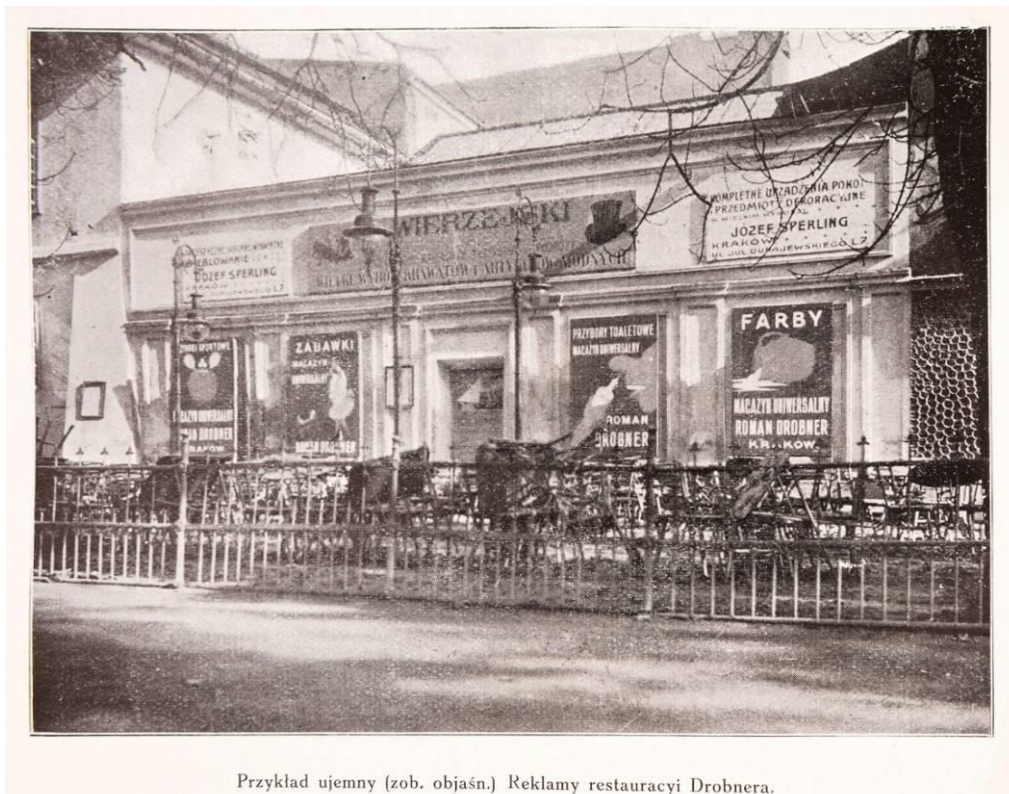
il. 3. Plac Szczepański, fragment pierzei południowej, 1901 (po lewej Kamienica Estreicherów, po prawej sklep Romana Drobnera), 1908; Muzeum Narodowe w Krakowie, PIK 11469 za: Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Mateusz Łepkowski, *Ikonografia ulic Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformatkiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, Kraków 2028, s. 171



il. 4. Projektowany pawilon kawiarni Romana Drobnera (Drobnerion), przy placu Szczepańskim l.or. 3, 1904, PIK 11470; za: Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Mateusz Łepkowski, *Ikonografia ulic Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformatkiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, Kraków 2028, s. 174



il. 5. Pożar domu Romana Drobnera i Drobnerionu; reprod. za: „Nowości Ilustrowane” 1907, nr 8, s. 8; il. za: Waldemar Komorowski, *Plac Szczepański*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 33, Kraków 2015, s. 212-213



Przykład ujemny (zob. objaśn.) Reklamy restauracji Drobnera.

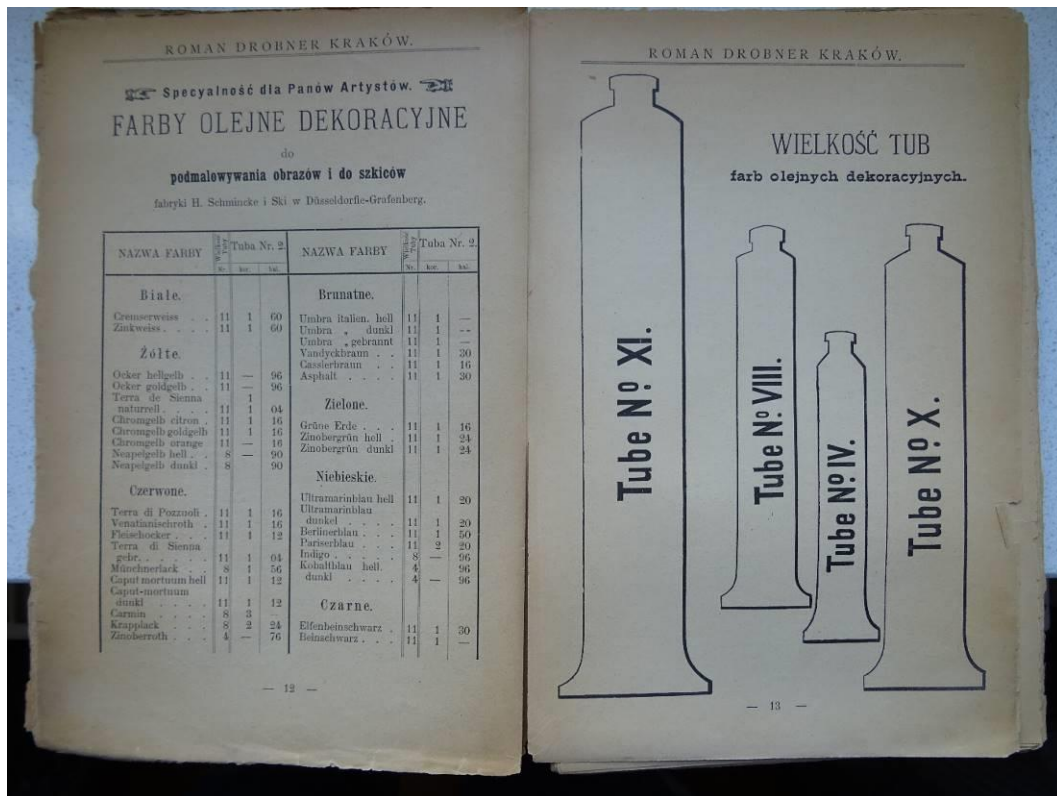
il. 6. Zdjęcie pawilonu handlowego w zabudowaniach posesji przy placu Szczepańskim l. or. 3, fot. Franciszek Klein (PIK 8885) za: Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Mateusz Łepkowski, *Ikonografia ulic Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformackiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, Kraków 2028, s. 192



il. 7. Kalendarz na rok 1907; drzeworyt, 25,3 x 63,0 cm; (g.) „DRUKARNIA I STEREOTYPIA / A. KOZIANSKIEGO”; (na odwrocie) data: „1907”; (niżej) „KRAKOW / DRUKARNIA I STEREOTYPIA / A. KOZIANSKIEGO W KRAKOWIE / UL. KARMELICKA 2”; MNK III-ryc.-20451



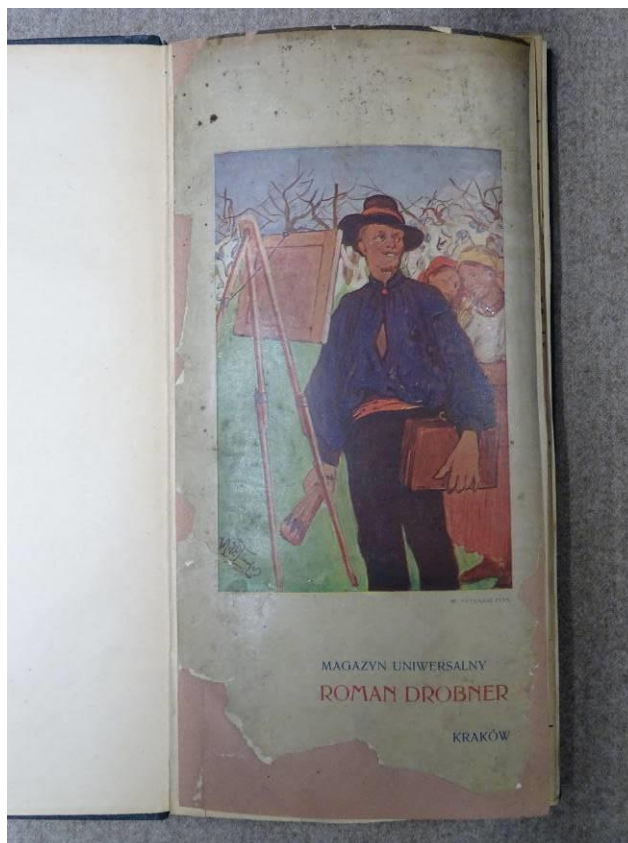
il. 8. Wielki illustrowany cennik z 1893 roku



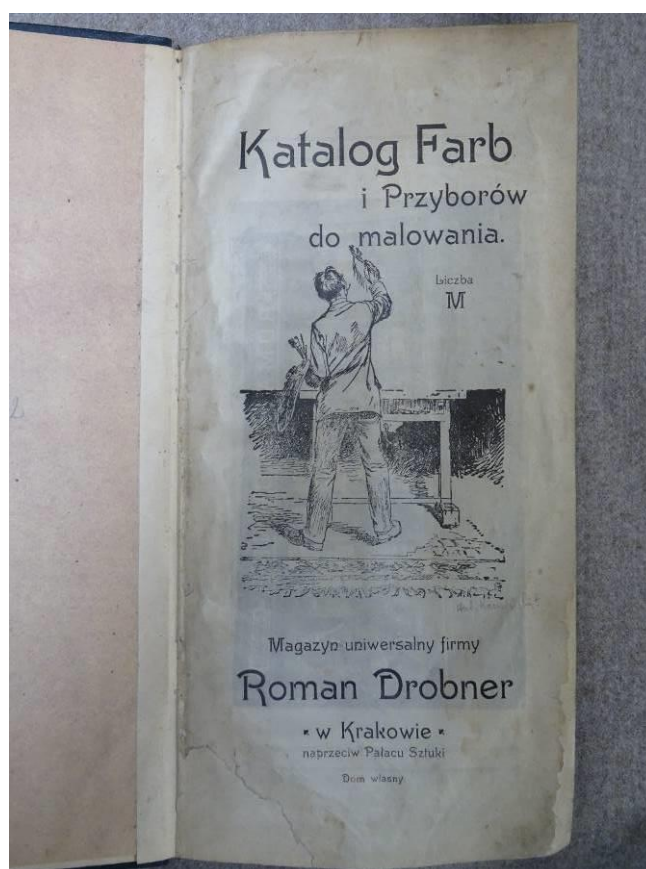
il. 9. Wielki illustrowany cennik z 1893 roku



il. 10. Wielki illustrowany cennik z 1893 roku



il. 11. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905*



il. 12. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

UR. 18. LISTOPADA 1862 W POLCEWYCH W KRAKOWIE



Kształt pastlowe oraz pastile olejne Raffaellogo
pozostała forma stylu J. Muncha w wybitnie
większej i z uprzedzeniem przyjętym
wzrostem konceptualnym i nieprzeciętnym
wzrostem. Cenne są jego pastilki
z pastkami samowarowego tonu.

Stanisław Wyspiański
Wzrost 140 cm, wzrost 190 cm.

14. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M*, ok. 1905



il. 15. Leon Wyczółkowski (1852-1936), Karykatura Feliksa Jasieńskiego „Japończyk w Galicyi”, Pastel, papier, 85,0 x 58,0 cm; MNK III-r.a-502



il. 16. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M*, ok. 1905

Magazyn uniwersalny Roman Drobner, Kraków.




Flaszka mała. Flaszka średnia.

francuskie: firmy LEFRANC i Cie w Paryżu.

	mała			średnia			duża		
	K.	h.	h.	K.	h.	h.	K.	h.	h.
Huile copal a tableaux	72	1	20	2	20				
* doeillette	36	—	60	1	10				
* de colorée	48	—	90	1	40				
* de lin	36	—	60	1	10				
* grasse a tableaux	36	—	60	1	10				
* blanche	48	—	90	1	40				
Essence de pétrole pour la peinture a l'huile	72	1	20	2	20				
Essence de terebentine rectif	48	—	90	1	40				
* grasse	72	1	20	2	20				
Siccatif Flamand	72	1	20	2	20				
Vernis copal a tableaux	72	1	20	2	20				
* cristal au mastic pur	96	1	70	3	30				
* Damar	—	—	90	1	40				
* Martin	—	—	1	20	2	20			
* a tableaux	48	—	90	1	40				
* A peindre J. G. Vibert	1	40	2	80	5	50			
* a retoucher J. G. Vibert	1	40	2	80	5	50			
* a tableaux	1	40	2	80	5	50			
Siccatif de Courtrai	52	—	76	—	—				
* en tubes Nr. 6.	90	—	—	—	—				
* blanc	52	—	76	—	—				
Fixatif pour crayons et fusains	—	—	1	—	—				
* pastels	—	—	1	—	—				
* de Ferraguti	—	—	1	25	12	50			
Vernis blanc pour aquarelles et litogr.	—	—	1	—	—				
Fixatif pour l'aquarelle J. G. Vibert	1	25	—	—	—				

48

Magazyn uniwersalny Roman Drobner, Kraków.




Flaszka duża. Flaszka duża.

francuskie: Firmy M. DUROZIEZ w Paryżu.

	62 gr.			125 gr.		
	K.	h.	h.	K.	h.	h.
Siccatif de Harlem	—	—	1	50	—	—
Copal a l'huile	—	—	—	—	2	80
Copal en pale	—	—	—	—	2	80
Oléose	—	—	—	—	1	60
Essence de terebentine rectif	—	—	—	—	1	40
Vernis fin	—	—	1	70	4	—
Fixatif	—	—	—	—	1	90
Liquide a mater	—	—	—	—	2	20

francuskie: Firmy SOHNÉE FRERES w Paryżu.

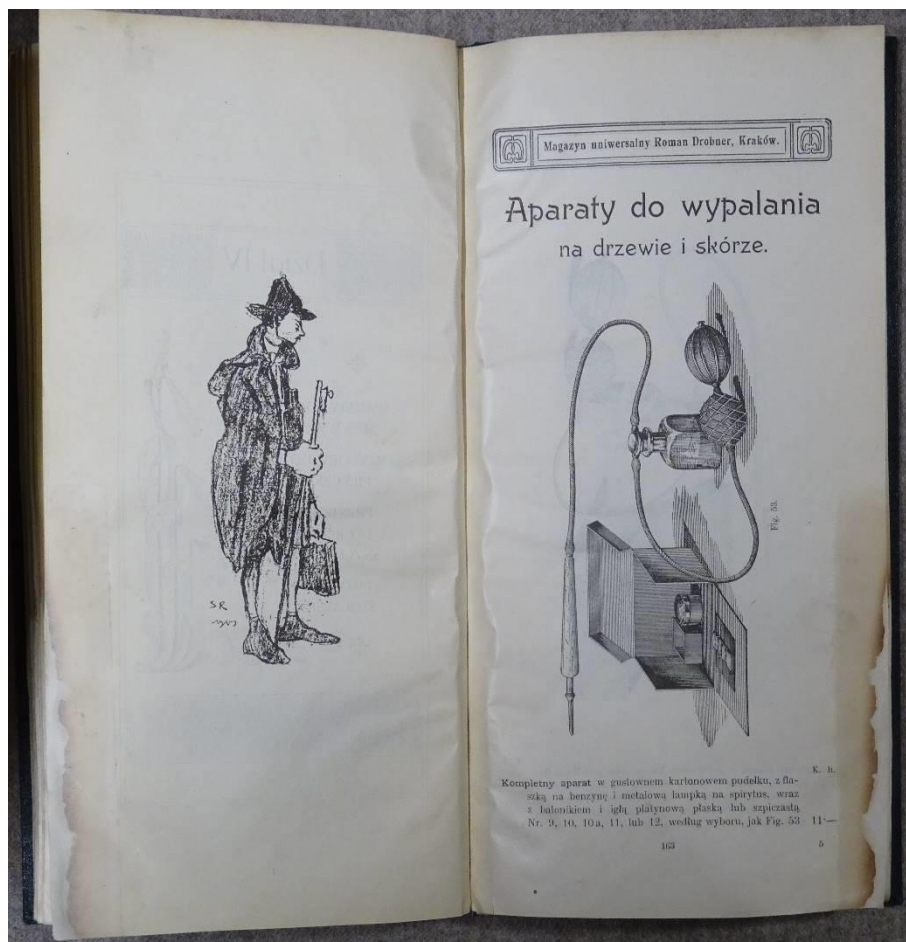
	flaszek	Kor.		los.
		mała	—	
Werniks do farb akwarelowych Nr. 2.	2.	—	—	80
* * olejnych	3.	—	—	80
* * *	3.	—	—	80
* * *	3.	—	—	30
* * *	3.	—	—	60
Fixatywa do robót kredkowych	mała	—	—	64

49

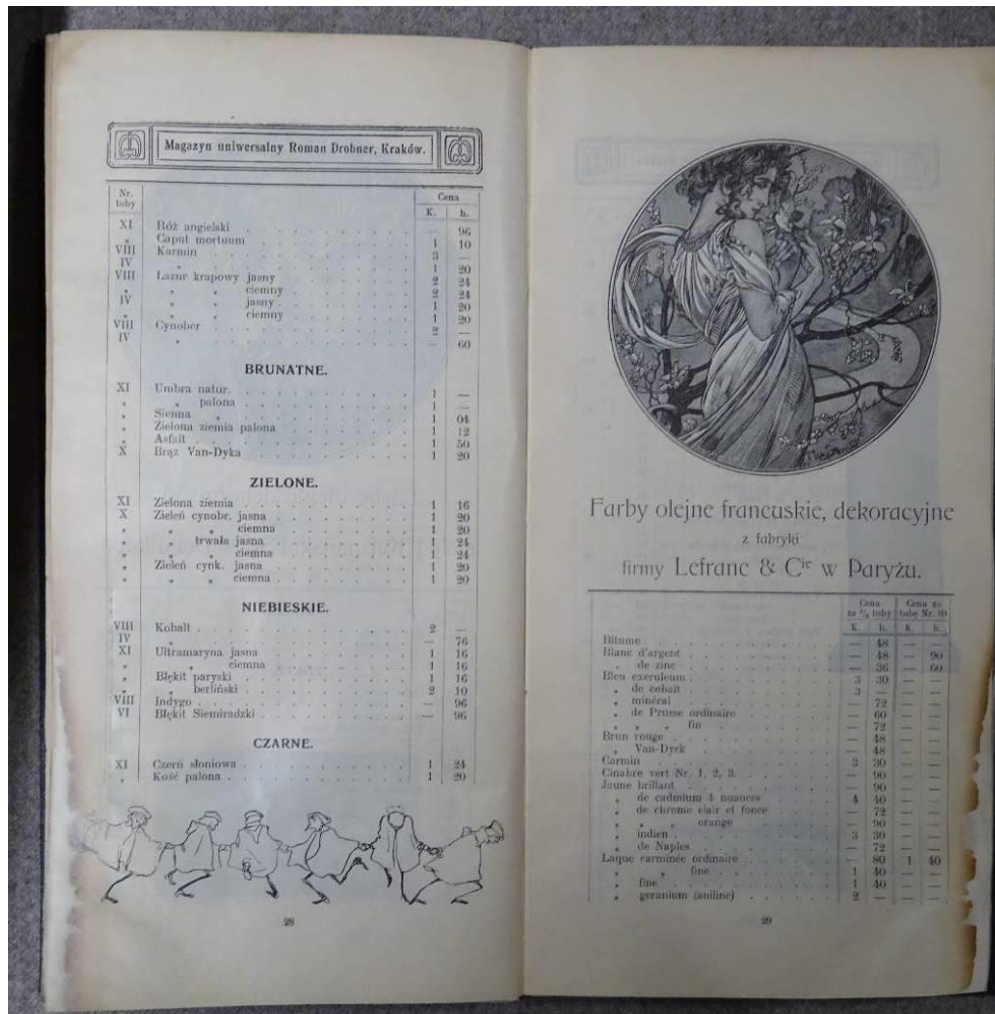
il. 17. Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905



il. 18. „Liberum Veto”, R. 1, Nr 8, 20 maja 1903 (MNK III-ryc.-46564)



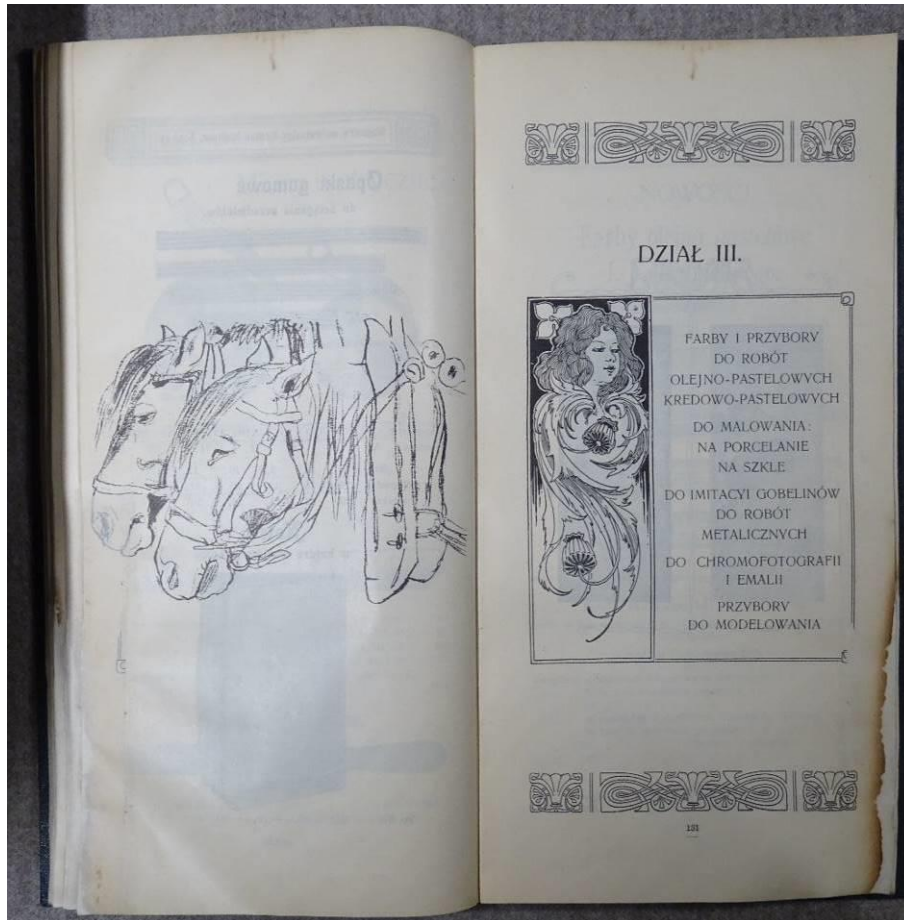
il. 19. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905*



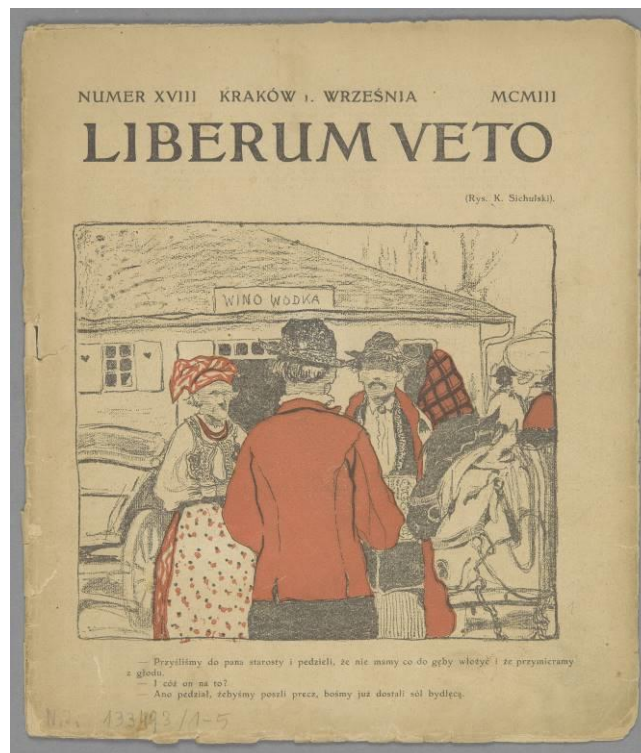
il. 20. Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905



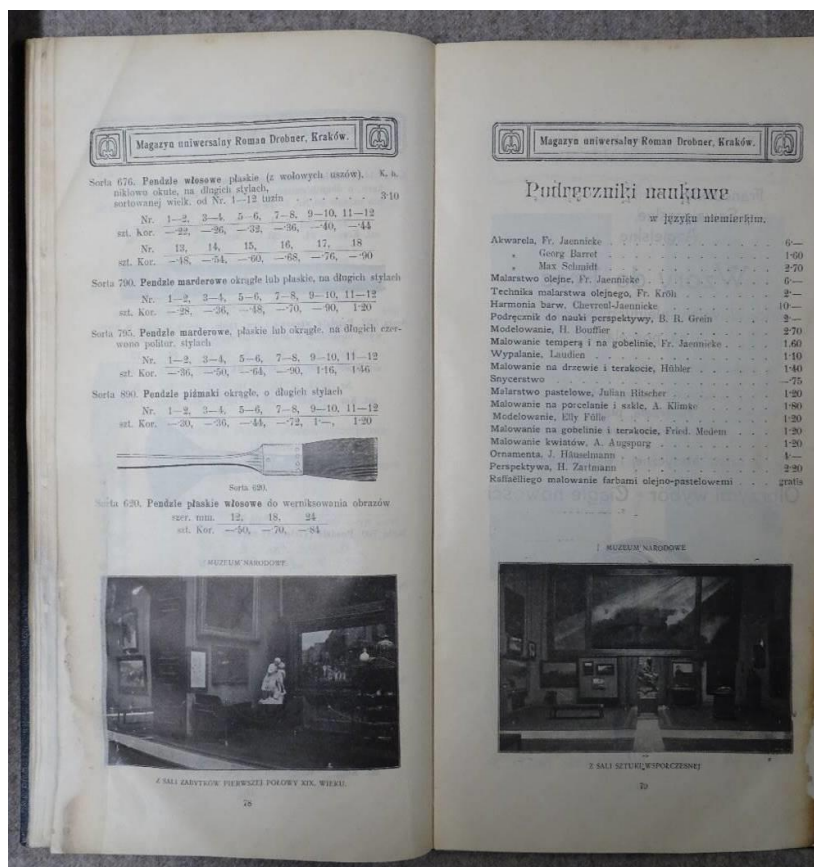
il. 21. „Liberum Veto”, R. 1, Nr 13, 10 lipca 1903 (MNK III-ryc.-46567/1)



il. 22. Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905



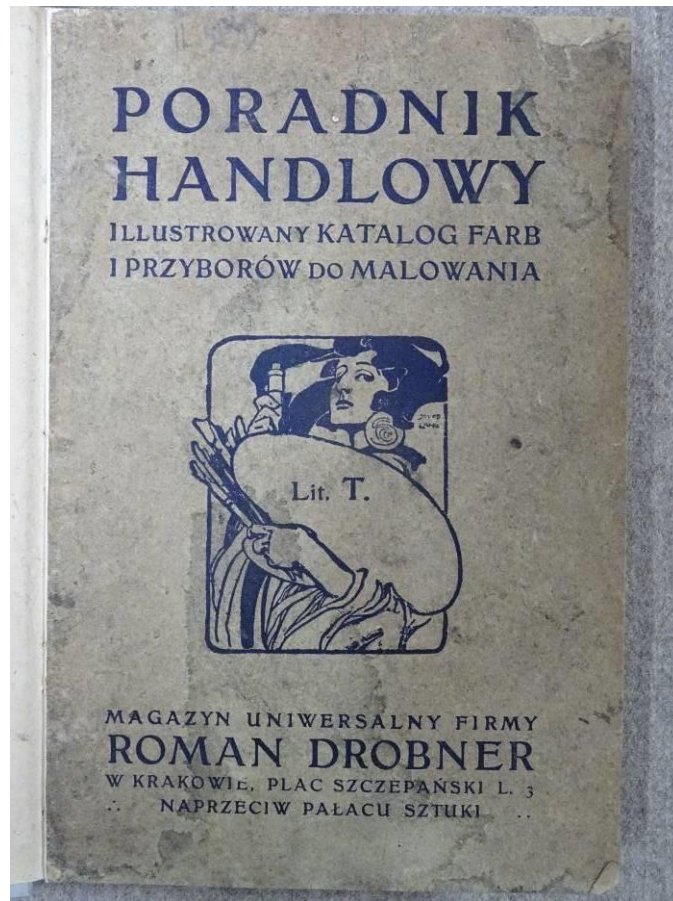
il. 23. „Liberum Veto”, R. 1, Nr 18, 1 września 1903 (MNK III-ryc.-46570)



il. 24. Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905



il. 25. Sukiennice – fragment ekspozycji sztuki polskiej 1. poł. XX w., ok. 1902 (MNK XX-f-14508)



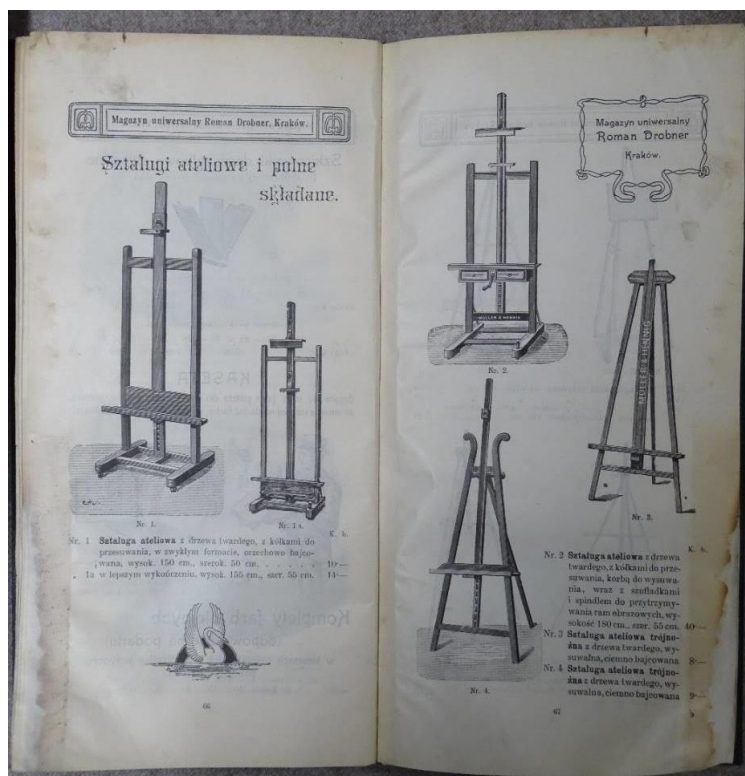
il. 26. *Poradnik Handlowy. Illustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T.*, po 1905



il. 27. *Poradnik Handlowy. Illustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T.*, po 1905



il. 28. *Poradnik Handlowy. Ilustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T., po 1905*



il. 29. *Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905*



il. 30. Katalog farb i przyborów do malowania. Liczba M, ok. 1905



il. 31. Sztaluga po Stanisławie Wyspiańskim, między 1890-1907, drewno drzewa iglastego głęb. 54,5 cm, wys. 206 cm, szer. 63 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-Sp-1089



il. 32. Sztaluga plenerowa po Stanisławie Wyspiańskim, między 1890-1907
drewno drzewa iglastego; 64 cm, wys. 134 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-
Sp-1090



il. 33. Sztaluga plenerowa po Stanisławie Wyspiańskim, między 1890-1907
drewno drzewa liściastego (buk), skóra, żelazo, mosiądz, taśma parczana
wys. 98 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-Sp-1140



il. 34. Poradnik Handlowy. Ilustrowany katalog farb i przyborów do malowania. Lit. T., po 1905



il. 35. Przybory malarskie Olgi Boznańskiej w kasecie, 1897-1940

Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-V-529/1-25

W drewnianej kasecie mieści się dwanaście pędzli z włosia, buteleczka szklana na olej firmy Lefranc, buteleczka szklana na terpentynę (?), cynowa puszka na olej (?), dziewięć sztuk tubek zaschniętych farb różnych firm (Lefranc, Paryż; Dr Schoenfeld, Niemcy; Wytwórnia Farb Karmański, Kraków; Firma LF, Paryż (?); G. B. Moewes, Berlin; Deker & Hennis, Norymberga; Bourgeois Aine, Paryż)



il. 36. Kaseta z przyborami do malowania Józefa Mehoffera, między 1880-1930

Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-V-1394/1-2



il. 37. Kazimierz Sichulski (1879-1942), *Leon Wyczółkowski przy sztalugach na tle gór*, 1900-1906, pastel, papier; 89,5 cm, szer. 126,0 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a-14366



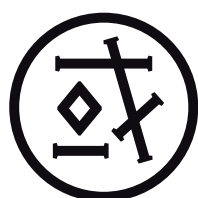
il. 38. Jacek Malczewski (1854-1929), *Portret Stanisława Tondosa*, ok. 1893, farba olejna, płótno; 47,0 x 39,0 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-b-133



il. 39. Jacek Malczewski (1854-1929), *Natchnienie malarza*, 1897
farba olejna, płótno; 79,0 x 64 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-b-2543



il. 40. Stachiewicz Piotr – przed sztalugami – w plenerze – pozująca żona Bronisława, lata 90.
XIX wieku; albumin; 15,9 x 20,6 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK XX-f-38945



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**