

Anna Janicka

Katedra Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-0289-3706

Gabriela Zapolska: kolekcjonerka czy posiadaczka kolekcji sztuki?

Otóż ci wszyscy „iści” są chorzy. Zgoda! Ale też oni tworzą
dla takich samych jak oni chorych, smutnych i walczących.
Chorych tych jest coraz większa liczba.

Gabriela Zapolska, [Malarstwo „Niezależnych”]¹

Co to jest kolekcja?

Na postawione powyżej pytanie historycy sztuki, teoretycy i badacze udzielili wielu odpowiedzi. Przywołajmy te z nich, które mogą rozwiązać nasze wątpliwości związane z kolekcją obrazów i rzeźb Gabrieli Zapolskiej². Warto przy tym przypomnieć, że wiek XIX to wyjątkowy okres w historii europejskiego kolekcjonerstwa prywatnego i to z kilku zasadniczych powodów:

- Kolekcjonowanie staje się w tym okresie powszechne, częste, jako pewien określony sposób zachowań demokratyzuje się, staje się

1 G. Zapolska, [Malarstwo „Niezależnych”], [w:] tejże, *Publicystyka*, cz. 2, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1959, s. 378.

2 Dodać należy, że Zapolska sprzedawała niektóre dzieła ze swych zbiorów około 1910 roku, np. obraz *Smutne dziewczynki*, dziś znany jako *Les deux petites Bretonnes*, i obraz Van Gogha *Spadanie liści*, opisywany współcześnie jako *Le recontre sur les Alyscamps a Arles*. W jej zbiorach znajdowały się następujące obrazy Sérusiera: „poz. 4 *Zjadacze węży* (*Les Mangeurs des serpents*), powst. w r. 1895, olej, 161x128 cm; poz. 5 *Ewa*; poz. 6 *Biała krowa* (*La Vache blanche*); poz. 7 *Kobieta szyjąca* (*Femme qui coud*), powst. w r. 1892, olej, 46x37 cm; poz. 8 *Czerwony las* (*Le Bois rouge*); poz. 9 *Pielgrzymka* (*Pèlerinage*); poz. 10 *Procesja przy pochodniach* (*La Procession aux flambeaux*); poz. 11 *Rebeka*; poz. 12 *Narzęczona* (*Naïk la fiancée*), powst. w roku 1895, olej, 138x71 cm; poz. 13 *Idiotka* (*L'Idiotte de Plouganom*), powst. w r. 1895, olej, 68x45 cm; oraz poz. 14 i 15 – dwa *panneaux bretońskie*”. Cyt. za: G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 3, oprac. J. Czachowska, Wrocław 1959, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 600–601, p. 1, 2, 4.

dostępne dla coraz większej liczby kolekcjonerów, nie zawsze przy tym bogatych. Coraz częściej kolekcjonerkami są kobiety³.

- Dostęp do sztuki jest wtedy coraz łatwiejszy. Lawinowo powstają stowarzyszenia przyjaciół sztuk pięknych, otwierane są wystawy artystyczne, rośnie ilość i popularność muzeów (mówi się nawet o wieku XIX jako o „wieku muzeów”)⁴.
- Kolekcjonerstwo obejmuje coraz szerszy zakres kolekcjonowanych artefaktów: od sztuki prehistorycznej, przez rzemiosło, po awangardową sztukę współczesną⁵.

W tej wielości inicjatyw kolekcjonerskich Krzysztof Pomian w swej klasycznej już publikacji na ten temat wyróżnił: a) „kolekcje skierowane na przeszłość” (a więc nostalgiczne, sentymentalne); b) „kolekcje skierowane na przyszłość”⁶. Ten drugi podtyp kolekcji tworzą, jak pisze Kamila Kłudkiewicz, te dzieła sztuki, które w momencie, gdy podlegają kolekcjonowaniu lub też zostają włączone do czyjejś kolekcji, nie znajdują szczególnego zainteresowania muzeów publicznych. Są to więc zazwyczaj dzieła reprezentujące nowe kierunki, nieuznane jeszcze za należące do historii sztuki, często budzące kontrowersje, obrazoburcze, zrywające z kanonem w danej dyscyplinie sztuk. Takie były początki kolekcjonowania dzieł malarskich z obszarów impresjonizmu, postimpresjonizmu i nurtów awangardowych przełomu XIX i XX wieku.

Warto podkreślić, iż przełom XIX i XX stulecia przynosi pierwsze teoretyczne ustalenia dotyczące kolekcjonowania, w tym dzieło Edwarda Chwalewika z 1916 roku *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu*

- 3 Zob. K. Kłudkiewicz, *Czy kolekcja dzieł sztuki mogła być atrybutem kobiecości? Wybrane aspekty kolekcjonerstwa kobiet w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Wnuczki Pandory. Kobieta w społeczeństwie od starożytności do współczesności*, red. A. Głowacka-Penczyńska, K. Grysińska-Jarmuła, M. Opiola-Cegiełka, Bydgoszcz 2016.
- 4 Por. P. Rosiński, *Muzeum Sztuk Pięknych, Malarstwo*, [w:] „*Przegląd Tygodniowy*” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*, Seria I: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 3, *Literatura i życie*, cz. 1, red. naukowa edycji A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, oprac. tekstów i komentarze M. Siedlecki, P. Suchodolski, P. Wojciechowski, Ł. Zabielski, Białystok 2020, s. 585–597.
- 5 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki*, Toruń 2005; A. Kilijańska, *O kolekcjach rzemiosła artystycznego w Muzeum Techniczno-Przemysłowym oraz Muzeum Narodowym w Krakowie do 1918 roku*, <http://muzeumpamieci.umk.pl> [dostęp: 31.01.2022].
- 6 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 311–313.

alfabetycznym według miejscowości (Warszawa 1916, ss. 297)⁷. Uznawany za pioniera badań nad kolekcjonowaniem sztuki Chwalewik nie używa słowa „kolekcja”:

Chwalewik uchodzi za jednego z pierwszych polskich badaczy kolekcjonerstwa, choć nie posłużył się w przywołanym tytule słowem „kolekcja”. Nic w tym dziwnego, na początku XX w. niemal nie używano w języku polskim tego wyrazu. Powszechnie były zwroty: zbierać, zbiór, zbieracz. Również sami kolekcjonerzy XIX-wieczni najczęściej określali się mianem zbieraczy, a jeśli pasjonowali się malarstwem, to własny zbiór obrazów nazywali „galerją”. Słowo „kolekcja”, wywodzące się z łacińskiego „colletio”, utrzymywało się w polszczyźnie w ciągu XX w., co przyniosło charakterystyczne dla naszego języka rozróżnienie dwóch terminów dotyczących kolekcjonerstwa. Odrębne kategorie „zbiór” i „kolekcja” nie istnieją w języku niemieckim (słowo *Sammlung* oznacza zarówno jedno, jak i drugie), francuskim (*la collection*) czy angielskim (*collection*)⁸.

Jak podkreśla badaczka, działalność kolekcjonerska kojarzy się w owym czasie z „kolekcjomanią”: „«Kolekcjomania» zaś jest *manją tworzenia kolekcji, zbierania*. Postrzeganie kolekcjonera jako maniaka, ogarniętego pasją graniczącą z chorobą, zadomowiło się w XIX-wiecznej kulturze”⁹. Ale nie jest to jedyny wymiar kolekcjonerstwa. Wyraźnie bowiem w sytuacji polskiej uwidatnia się inny jego aspekt: jest to działalność o wymiarze patriotycznym, mająca na celu ocalenie artefaktów należących do zagrożonego zniszczeniem przez zaborców dziedzictwa narodu znajdującego się w historycznej opresji. Tak, zauważmy, patrzą na swe kolekcje Józef Ignacy Kraszewski czy Zygmunt Gloger, który usiłuje zainteresować nimi Akademię Umiejętności w Krakowie¹⁰. Dopiero społeczny i patriotyczny aspekt kolekcjonerstwa prowadzi do głębszych jego wymiarów: po pierwsze, badawczo-naukowego, bo kolekcjonowanie czasem (choć nie zawsze) prowadzi do ważkich ustaleń dotyczących zebranych zasobów. Kolekcjoner staje się wtedy naukowcem i popularyzatorem wiedzy. Po drugie, do wymiaru

7 Dziesięć lat później ukazuje się dwutomowe, poszerzone wydanie pracy: E. Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. I–II, Kraków 1926–1927. Reprint dzieła: Kraków 1991.

8 K. Kłudkiewicz, *Kolekcja/zbiór/spuścizna – rozumienie pojęć*, „Cenne, Bezcenne, Utraczone” 2019, nr 3/4, s. 1.

9 Tamże.

10 Zob. D. Sawicka, *Kolekcja wobec nikczemności świata*, [w:] *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990; R. Żurkova, *Zygmunta Glogera związki z Akademią Umiejętności w Krakowie*, „Roczniki Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1973, R. 19, s. 135–147.

estetyczno-egzystencjalnego, bowiem dla kolekcjonera obcowanie ze swą kolekcją jest doświadczeniem natury estetycznej, a tym samym egzystencjalnym wydarzeniem.

Przywołajmy jeszcze dwa ujęcia. Susan Pearce wskazała z kolei na przede wszystkim wyobraźniowy, świadomościowy, społeczno-tożsamościowy horyzont kolekcjonowania. W słynnej pracy *On Collecting. An Investigation into Collecting i the European Tradition* kolekcja staje się „aktem wyobrażeń, częściowo zbiorowym, częściowo jednostkowym, metaforą zmierzającą do stworzenia znaczeń, pomagająca wykreować indywidualną tożsamość i indywidualne spojrzenie na świat”¹¹. Można oczywiście mnożyć teoretyczne punkty widzenia, by przypomnieć Pomiana i jego rozumienie „semioforów”, czy Andrzeja Ryszkiewicza z jego syntetycznym ujęciem kolekcji jako aktu świadomości osadzonego w konkretnym wymiarze chronologicznym, topograficznym, merytorycznym¹².

Dla moich rozpoznań istotne są dwie kwestie, których teoria kolekcjonerstwa nie podejmuje, jest ona bowiem wyjątkowo nastawiona na okcydentalistyczne ujęcie. Paradygmat kultury i tym samym kolekcjonerstwa zachodnioeuropejskiego wskazuje jej horyzont pojęć, rozpoznań, definicji i interpretacji. Tymczasem interesująca nas tu Zapolska działa w określonych warunkach, które znacząco różnią się od zachodnich. *Primo*, należy ona do wielkiej formacji polskiej dziewiętnastowieczności obejmującej lata 1795–1918, w którym to zakresie czasowym rozwój literatury, myśli o sztuce, kolekcji warunkowany jest przez takie, a nie inne czynniki historyczne i społeczne: zabory, powstania, kolejne prądy literackie, migracje, zsyłki, przemiany związane z narodzinami środkowoeuropejskiej „nowoczesności”, przemiany cywilizacyjne i ideowo-estetyczne. *Secundo*, tworzenie kolekcji ma inne znaczenie w Europie Zachodniej, a inne, bardziej społeczne, w Europie Środkowej, Wschodniej i na Bałkanach, gdzie występują żywe ruchy Historii, procesy narodowo- i państwowotwórcze.

11 S.M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in European Tradition*, London–New York 1995, s. 27, cyt. za: K. Kłudkiewicz, *Kolekcja/zbiór/spuścizna...*, dz. cyt., s. 2.

12 A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerstwo*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 192, cyt. za: K. Kłudkiewicz, *Kolekcja/zbiór/spuścizna...*, s. 4: [Kolekcjonowanie to] „[...] świadome gromadzenie przedmiotów przede wszystkim dzieł sztuki o ściśle ustalonym zakresie merytorycznym, chronologicznym lub topograficznym. Kolekcjoner zwykle opanowuje precyzyjną znajomość wybranego pola, dba o jednorodność kolekcji i jej możliwie najlepszy poziom, otacza swą kolekcję wszechstronną opieką i badaniem, z reguły udostępnia ją nauce i zainteresowanym, dąży do zachowania jej w całości i przekazania potomnym”.

Zapolska tworzy kolekcję przyszłości na Zachodzie z zachodnich „materiałów”, lecz umieszcza ją w Polsce, w rzeczywistości środkowoeuropejskiej, w schyłkowej fazie polskiej dziewiętnastowieczności, gdy kultura ta deklaruje, iż „zrzuca płaszcz Konrada” i ogłasza prymat indywidualistycznego humanizmu nad powinnością zbiorową, narodową, społeczną. To – takie, a nie inne czasowe usytuowanie, miejsce – utrudnia nam zmierzenie się z pytaniem o to, czy Zapolska świadomie kolekcjonuje dzieła sztuki, czy też tylko zbiera obrazy i rzeźby.

Odpowiedzi, jakich udzielono do tej pory na to pytanie – w tym Jadwigi Czachowskiej i Hanny Ratusznej¹³ – dalekie są od zgodności. Wypada więc pójść własnym tropem, w którym istotna będzie dla nas kwestia estetycznej samoświadomości pisarki.

Kto? Kim jest?

A zatem kolekcjonerka sztuki, tworząca świadomie kolekcję, czy tylko właścicielka dzieł sztuki? Właścicielka, dopowiedzmy, zbioru artystycznych artefaktów, który miałby się w przeciągu jej paryskich lat (1889–1895) uformować w kształt parakolekcji, quasi-całości przypadkowo? Zgodzimy się, iż samo świadome gromadzenie dzieł sztuki nie jest jeszcze aktem założycielskim kolekcji, która ma/mieć powinna kształt świadomie skompletowanego lub nawet skomponowanego zasobu dzieł o określonej proveniencji, genezie i/lub linii estetycznej, ideowej. Kolekcję tworzy też cel, jaki jej przyświeca, bardziej lub mniej indywidualny, społeczny, zamknięty lub otwarty na wymiar ekspozycji, udostępniania innym zbiorów, estetyczno-egzystencjalny albo/i badawczy. Ów cel jest zresztą zazwyczaj syntezą różnych planów, zamiarów, ale genetycznie wiąże się silnie z miejscem i czasem, gdzie powstaje kolekcja i gdzie ostatecznie ona trafia (w tym przypadku jest trasa: Paryż–Lwów).

13 J. Czachowska, wstęp do przypisów do [*Przedmowy do katalogu wystawy obrazów ze zbioru Gabrieli Zapolskiej*], [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 3, dz. cyt., s. 600: „Dzieła sztuki zgromadzone podczas 5-letniego pobytu we Francji, obrazy i rzeźby artystów reprezentujących najnowsze prądy w sztuce [...], przywiozła Zapolska z sobą do kraju w 1895 r.” Badaczka referuje dyskusję o tym, czy zbiory te tworzyły kolekcję, ale nie zajmuje stanowiska. Zob. też: H. Ratuszna, *Artysta, kolekcjoner codzienności – studium przypadku Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Kolekcjonerzy, zbieracze, kwestarze w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Lekan-Mrzewka, M. Kulesza, B.K. Obsulewicz, Lublin 2016.

Dla wydarzenia kolekcji istotne jest nie tylko założycielskie „zbieram” samoświadomego kolekcjonera, lecz także zawsze dramatyczne „kończę”, „przekazuję kolekcję”. Ten ostatni wypadek nie zawsze zachodzi. Losem kolekcji w takim samym stopniu rządzą wola kolekcjonera, co przypadek, los, a często historia. Z woli tych ostatnich czynników zarówno nieświadomie uformowany zbiór posiadanych dzieł sztuki, jak i świadomie stworzoną, ukształtowaną ze smakiem i wizją kolekcję spotyka jakże często ten sam dramatyczny los: rozproszenie, zagłada, przejęcie, rozszczepienie, a nawet fizyczne zniszczenie w wojennych okolicznościach historii¹⁴.

Kolekcjonowanie jest misternym tworzeniem konstelacji artefaktów rezonujących ze sobą, z umysłem kolekcjonera i z innymi kolekcjami. Ten potrójny związek jest wyjątkowo kruchy i narażony na rozerwanie. To samo dotyczy też zbioru dzieł sztuki niebędącego kolekcją. Jego zniszczenie nie oznacza zniszczenia subtelnych relacji, jakie kształtują się wewnątrz kolekcji, lecz konsekwencje są te same: to, co było razem (świadomie lub nie), zostaje rozdzielone lub w ogóle zniszczone (ten ostatni przypadek jest szczególnie bolesny w przypadku polskich zbiorów dzieł sztuki i kolekcji stale narażonych i niszczonych przez zaborców i wojny XIX i XX wieku). Przypadek Zapolskiej na tym tle rysuje się jeszcze ciekawiej. Oto uformowana we Francji „całość” (zbiór lub kolekcję, jeszcze tego nie rozstrzygam) trafia w tryby środkowo- i wschodnioeuropejskich procesów historyczno-społecznych. Równocześnie też, jak zwykle to bywa, owa całość uzależniona jest od sytuacji egzystencjalnej właściciela: jego wieku, stanu zdrowia, majątności, perypetii życia, wyborów. Po jego śmierci zależy też od kondycji rodziny, spadkobierców, opiekunów testamentu. Oba czynniki, indywidualno-egzystencjalny i historyczno-społeczny, w przypadku Zapolskiej silnie się ze sobą łączą.

Okoliczności tworzenia się (czy: tworzenia przez pisarkę) zbioru/kolekcji wyjaśniają dość dobrze listy Zapolskiej. W jednym z nich z 1895 roku autorka *Żabusi* pisze z emfazą i ekspresją:

Żyję pomiędzy Francuzami i z Francuzami. Daję czasem obiady, śniadania. Schodzą się malarze, rzeźbiarze, literaci, Antoine i inni. Ach! Co to za miłe wieczory! Co za miłe wieczory! Ogień pali się na kominku i mówi się o wszystkim, i żyje się, umysł się rozwija, kształci... I żadnej plotki, żadnego jadu, żadnej złości. Starcia zdań co do sztuki. Raz usiadło ich czterech i wszyscy jeden drugiego rysować zaczęli. Powstało stąd literalnie cztery arcydzieła. Ażebyś Ty wiedział, jakie ja mam teraz cudowne obrazy. Gauguina, Van Gogha, Sérusiera,

14 Jeśli chodzi o starość i śmierć Zapolskiej zob. A. Janicka, *Poza etykietą – fizjologia umiarnia*, [w:] *też*, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015, s. 98–110.

Anquetina, Vuillarda. Jakie płaskorzeźby na drzewie! A jakie meble w salonie, czyste z XVII wieku – co za linia! Co za czystość linii!¹⁵

Nie miejsce tu, by śledzić wszystkie epistolarne świadectwa bezpośredniego kontaktu Zapolskiej z przedstawicielami najbardziej awangardowej wówczas sztuki w Paryżu. Wniosek, jaki wysuwamy z tych rozpoznań, oddala dotychczasowe ustalenia, cechujące się zupełnym dualizmem, przeciwstawiające zbieraczkę/posiadaczkę wysublimowanej kolekcjonerce. Otóż w przypadku Gabrieli Zapolskiej kompetencje posiadacza zbioru malarstwa impresjonistycznego zmieniły się w latach 1889–1921 w kompetencje kolekcjonera w pełnym tego słowa znaczeniu. Etap pierwszy dokumentują listy z początkowej fazy paryskiego pobytu. Już jednak korespondencje Zapolskiej zapisują zupełnie świadome kształtowanie się warsztatu krytyka sztuki o rozległej wiedzy, rozeznaniu przede wszystkim w sztuce najnowszej, jeszcze niezaakceptowanej jako klasyka¹⁶. To dlatego Zapolska będzie twórczynią „kolekcji przyszłości”, przeobrazi zbiór w kolekcję przyszłości. Jest to w warunkach polskich typ kolekcji rzadziej spotykany i trudniejszy do ukształtowania niż kolekcje przeszłości, zbierające pamiątki historii, tego, co było, co jest godne ocalenia z powodów społecznych („narodowych”) lub indywidualnych.

Drugi etap – już świadomego dysponowania kolekcją o ustalonym przez siebie znaczeniu – odsłaniają artykuły Zapolskiej związane z eksponowaniem tej kolekcji. Wniosek brzmiałby tak: jeśli do Paryża Zapolska przyjechała jako nieposiadaczka i niekolekcjonerka dzieł sztuki, to trwający prawie sześć lat pobyt w „stolicy Europy” uczynił z niej nie tylko zasobną posiadaczkę, lecz także kolekcjonerkę, i to pewnego określonego typu sztuki. Dzieł sztuki wprawdzie nie kupowała (nie jest to warunek konieczny, *casus* kolekcjonerów na przykład rękopisów), ale jej refleksja o otrzymanych wytworach sztuki była sposobem tworzenia całości. Całości semantycznej o pogłębionym horyzoncie rozumienia konstelacji posiadanych dzieł jako nieprzypadkowej, jednostylowej całości. Stawanie się zbioru,

15 G. Zapolska do S. Laurysiewicza, marzec 1895, z Paryża, cyt. za: G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., p. 7, s. 483.

16 Zob. I. Danielewicz, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1998, red. T. Hrankowska, Warszawa 1999, s. 421: [Zapolska] „Była natomiast pierwszą osobą w Polsce, która w sposób niezwykle wnikliwy przedstawiła teoretyczne założenia francuskich postimpresjonistów”. P. Rosiński, *Sztuka polska w pismach Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej*, red. H. Ratuszna, A. Jarosz, Stuttgart 2013, s. 215–225.

jakie przeżywała coraz zasobniejsza posiadaczka, przechodziło w stwarzanie kolekcji. Tej kolekcji pisarka nadawała określone znaczenia. dopełnieniem aktu narodzin kolekcjonerki jest ujawnienie czegoś, co można nazwać pasją nienasycenia, tak częstą u kolekcjonerów, a także podjęcie już na ziemiach polskich działalności wystawienniczej:

Mieszkanie moje – pisała z Paryża – zamienia się w muzeum. Mam Van Gogha, Gauguina, Denisa, Vuillarda, Anquetina, rzeźby Lacombe'a, Riotto i innych. Mam taką moc obrazów i płaskorzeźb, że nie mam ścian i sześć płócien stoi w cabinet de toilette, czekając lepszych czasów, kiedy będę miała większe mieszkanie¹⁷.

Z przywołanych już tu ustaleń Iwony Danielewicz i Piotra Rosińskiego niezbicie wynika, iż Zapolska była w pełni świadomym krytykiem sztuki o niemałych kompetencjach. Co więcej, była nim jako kobieta, a to nie należało w XIX wieku do reguły. Twierdzimy, że wysublimowana świadomość estetyczna pisarki tworzyła ramę kolekcji. Ramę jej kolekcji, której zaczął być przyjmowanie darowanych jej przez artystów ich dzieł. Ów zaczął przekształcił się z czasem w zupełnie świadome kolekcjonerstwo sztuki najnowszej.

Co ważne: narodziny kolekcjonerki z ducha właścicielki i posiadaczki dzieł sztuki nie dokonały się w przypadku Zapolskiej jako arbitralnie podjęta racjonalna decyzja, lecz jako naturalny proces wewnętrznej metamorfozy, samoświadomościowego odsłonięcia głębszej perspektywy rozumienia posiadanych artefaktów. W Zapolskiej w sposób ewolucyjny dokonała się przemiana. Niewątpliwie po powrocie do kraju w 1895 roku była już kolekcjonerką – wciąż zdobywającą i pogłębiającą swe kompetencje, czego świadectwem są jej teksty, lecz także okazje, by kolekcję (a nie zbiór) pokazać Polakom.

Samoświadomość artystki i kolekcjonerki

Warto, nawet trzeba podkreślić, że samoświadomość kolekcjonerska Zapolskiej kształtuje się w ostrej opozycji do salonowej sztuki XIX-wiecznej i w spięciu z gustami wielu artystów, krytyków sztuki, odbiorców polskich. Formuje się ona w samej szpicy awangardy światowej (środowisko impresjonistów, symbolistów, Paryż), ale rezonans (poza wciąż słabo zbadanym

17 G. Zapolska, *Listy*, cyt. za: E. Baniewicz, *Własnym ściegiem. O wystawie „Zapolska – zbuntowany talent”*, „Twórczość” 2011, nr. 12.

rezonansem wśród artystów paryskich, a przecież musieli oni o Zapolskiej pisać, mówić¹⁸ znajduje w środkowoeuropejskiej rzeczywistości, w prasie polskiej, gdzie pisarka śle swe artykuły, a także w nielicznych wypowiedziach wprowadzających do ekspozycji jej kolekcji uformowanej na paryskim Parnasie. Los kolekcji jest potem znamieny:

Dzieła sztuki zgromadzone podczas 5-letniego pobytu we Francji, obrazy i rzeźby artystów reprezentujących najnowsze prądy w sztuce (zob. cz. 2, art. 72 i przypisy), przywiozła Zapolska z sobą do kraju w 1895 r. Przechowywane początkowo na składzie w Warszawie, zostały następnie przewiezione w połowie listopada 1898 r. do Krakowa, gdzie obudziły duże zainteresowanie artystów. Gdy w 1904 r. osiadła pisarka na stałe we Lwowie, posiadana galeria obrazów znów zaczęła ściągać uwagę znawców. Pragnąc udostępnić dzieła szerszemu kręgowi publiczności, urządzono w 1906 r. w salach Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie ich wystawę. Otwarcie nastąpiło 5 maja, zbiory umieszczone zostały w osobnej sali, ozdobionej i urządzonej przez S. Dębickiego. [...]

W 1910 r. zbiory Zapolskiej zostały wystawione w Krakowie na XIV Wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w oddzielnej sali. W *Katalogu* nie zaznaczono, że są one własnością pisarki. Obok obrazów wystawionych we Lwowie znalazły się 3 nowe eksponaty: P. Sérusiera *Chaty bretońskie*, P. Gauguina *Bóstwo* i J. Graala *Bois sculpté*¹⁹.

Jak podkreśla edytorka publicystyki autorki *Kwiatu śmierci*, reakcje na wystawienie kolekcji są spolaryzowane: przeciwników razi niezrozumiałe nowatorstwo dzieł i trudna do zrozumienia intencja właścicielki²⁰. Entuzjaści widzą natomiast w dokonaniu kolekcjonerskim Zapolskiej wyraz jej

18 Wiemy już jednak, dzięki pracom Elżbiety Koślacz-Virol, że we Francji doceniono Zapolską i jako aktorkę, i jako osobowość (do niedawna twierdzono u nas coś zgoła przeciwnego!). Zob. *Madame Zapolska et la scène parisienne, textes trad. du polonais par L. Virolet, A. Nevill, Montreuil-sous-Bois 2004 (wyd. 2, Paris 2020)*; E. Koślacz-Virol, *Gabriela Zapolska actrice: l'expérience française*, Paris 2016; A. Kalinowska-Bouvy, E. Koślacz-Virol: *paryskie spacery z Zapolską*, [w:] *Z Mazowsza na obczyznę. XIV Międzynarodowe Sympozjum Biografistyki Polonijnej „Mazowszanie w świecie”*. Warszawa, 15-16 października 2016, red. J. Gmitruk, Z. Judycki, T. Skoczek, Warszawa 2016, s. 155–162.

19 J. Czachowska, *Komentarze*, [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 3, dz. cyt., s. 600.

20 Tamże: „Wystawa wywołała duże zainteresowanie. W kilku pismach ukazały się wzmianki, a nawet obszerniejsze recenzje. Nie doceniono jednak istotnej wartości dzieł. M. Reyner (pod pseudonimem Justus w artykule *Z naszych wystaw* „Gazeta Lwowska”, 1906, nr 120, s. 4) napadł ostro na nowoczesne malarstwo, które określił jako «chorobliwe płody rozbujalej wyobraźni», dzieła «straszne», które powinny być znaleźć miejsce w jakimś piśmie humorystycznym, umieszczającym karykatury. Kończąc stwierdzał jednak, iż należy się wdzięczność pani Zapolskiej, «że zapoznała naszą publiczność z tego rodzaju płodami utalentowanych, lecz na manowce zbłąkanych artystów, o głośnych za granicą nazwiskach»”.

własnej indywidualności twórczej, co niewątpliwie jest oznaką zmysłu dojrzałego kolekcjonerstwa:

W „Nowej Reformie” obszerną recenzję pt. *Meteor* zamieścił W. Dąbrowski (1906, nr 118). Artystom zarzucił uleganie wpływom japońszczyzny i brak indywidualności. Właściciele przyznał konsekwencję artystyczną i umiejętność kolekcjonowania dzieł sztuki, które tworzą pewną całość. Zastanawiając się, co Zapolską pociąga ku tym artystom, pisał: „Jest to przezierające z ich obrazów szarpanie się z powszedniością, pomimo rozmiłowania równoczesnego do grubego nieraz realizmu, niezaprzeczenie subtelne poczucie artystyczne, pogoń wieczna za nowymi prądami i skłonność do ekscentryczności aż o dziwactwo czasem potrącające, a więc czynniki te same, które dadzą się odnaleźć w całej twórczości literackiej p. Zapolskiej. Zbierając obrazy i rzeźby, pani Zapolska tworzyła przede wszystkim nieświadomie portret własnej indywidualności”²¹.

Trop ten – „ekscentryczność aż o dziwactwo czasem potrącająca” – stanowi rozwinięcie ustalonego już toposu pisania o Zapolskiej jako skandalistce, ekscentryczce, kobiecym indywiduum, które wyrosło z naturalizmu, a dorosło do równie skandalizującego impresjonizmu²². Tymczasem, jak sądzimy, sama Zapolska jest już wówczas gdzie indziej. Mierzy się z symbolizmem, otwarcie pisze o irracjonalizmie procesu twórczego, metafizycznych implikacjach symbolizmu, symbolice barw. [*Przedmowę do katalogu wystawy obrazów ze zbioru Gabrieli Zapolskiej*] ²³ poprzedza znaczące motto z pism szwedzkiego mistyka Emanuela Swedenborga (1688–1772):

Jest gdzieś na świecie tajemnicza księga – w której zapisane są Prawa uroczyste Piękna. Tylko artyści mogą odczytać tę myśl, a już przez to samo, że są oni wybrani do tej misji, nazywać ich trzeba Wybranymi.

Swedenborg²⁴.

21 Tamże, s. 600–601.

22 Zob. A. Janicka, *Debiutantka*, [w:] *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 81–97; A. Janicka, *Stara kobieta. Przypadek Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *też*, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 327–336.

23 Znaczące jest tu użyte przez edytora słowo „zbiór” – a nie „kolekcja”!

24 Cytat niezlokalizowany. Zapolska mogła korzystać z polskich wydań lub francuskich. Por. E. Swedenborg, *O niebie i jego cudach również o piekle według tego co słyszano i widziano*, Londyn 1880; tegoż, *Anielska mądrość tycząca się Boskiej Opatrzności*, Londyn 1876. Por. O.A. Jabłonko, *Ślady Swedenborga w twórczości Baudelaire’a i Balzaca*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 19/2, s. 53–59; B. Markiewicz, B. Szymańska, *Od mistycyzmu do symbolizmu (Jakub Böhme i Emanuel Swedenborg)*, Wrocław–Warszawa 1995; J. Tomkowski, Dante, [w:] tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000; K. Jaspers, *Strindberg i Van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2014.

Zapolska w rozwinięciu tej myśli okaże się surowa, oszczędna, ale precyzyjna: sztuka, mówi, powstaje nie przez akt woli, lecz jest konsekwencją bycia wybranym, który oddaje światu to, co otrzymał jako dar:

To nie dość „odczytać” myśl Piękna – należy jeszcze odnaleźć drogę własną i wypromieniować ze siebie swą własną Indywidualność. – To jest dewizą całej grupy malarzy, których obrazy zebrane są w tej sali. Nazywali się *I n d y w i d u a l i s t a m i*. I ta nazwa jest dla nich najstosowniejsza. Ojcem ich jest Paul Gauguin – potężny, wielki – który pierwszy pod wpływem Anglii (Turner) zaczął swe wrażenia (*impressions*) notować. Lecz wprędce doszedł do czegoś więcej zupełnego. – Zwrócił się do gotyku, do prymitywistów. Odczuł, że nie ma stylu.

I zaczął starać się nie stworzyć sobie styl (to byłoby absurdem), ale wypromieniować ten, który każdy ma w sobie²⁵.

To, co pisarka analizuje jako przypadek malarza, Gauguina, niewątpliwie odnosi się też do niej i jako pisarki, i jako kolekcjonerki: przemiana, dojrzewanie artysty i kolekcjonera, musi mieć charakter swobodnego procesu, a nie wolicjonalnego aktu określającego, że jest «tak i tak, że jestem, mam być tym i nikim innym». Zapolska jako dojrzewająca kreatorka, dysponentka (wystawy) i interpretatorka swej kolekcji jest niezwykle precyzyjna. Każdy element jej kolekcji to interpretacyjny *casus*: osobny, niepowtarzalny. Pokazuje to przedmowa, którą załączamy tu jako *Aneks*. Zobaczmy, jak pisze o bliskim jej Paulu Sérusierze (1864–1927), nabiście, z którym omal nie zawarła małżeństwa; a na pewno była w związku w 1893 roku:

Królewskie miejsce należy się Pawłowi Sérusierowi – który nadzwyczaj szybko odnalazł swą indywidualność – i z siłą ogromną, z prawdziwą potęgą prostoty środków przynosi olbrzymie wrażenie. Jego obrazy są to harmonie barw, porywające przepysznym rozłożeniem plam z doskonałością duchowego wyrazu. Nie będąc literackim (*littéraire*) – jest głębokim. Należy on do najszczerzych Syntetystów i będąc na pozór dekoracyjnym jest tak jak Gustaw Moreau²⁶.

U podstaw artystycznych przekonań Sérusiera tkwiło przekonanie, że sztuka i nauka objawiają Absolut. Zapolska cytująca Swedenborga zdaje się kontynuatorką tego inspirowanego mistycyzmem kierunku eksploracji genezy i sensu sztuki. Wrażliwa na kształtowanie koloru w obrazie, pisarka jest równocześnie uwrażliwiona na wymiar głębi symbolicznej.

25 G. Zapolska, [Przedmowa do katalogu wystawy obrazów ze zbioru Gabrieli Zapolskiej], [w:] *też*, *Publicystyka*, cz. 3, dz. cyt., s. 316.

26 Tamże, s. 317.

Symbol przynosi, jej zdaniem, „Syntezę [...] duszy i natury”²⁷, łączy to, co zmysłowe, z tym, co wewnętrzne i duchowe. Co dla niej ważne: symbol oddziałuje jako rodzaj „prawdziwego artyzmu”, który działa na odbiorcę „oszałamiająco”, odsłaniając irracjonalny, głębiny wymiar sztuki. Piękno ma wyraźnie charakter przeżycia transcendującego podmiot w sferę związaną z Absolutem, czegoś absolutnego:

Daje prawdziwy artyzm. Jasny, dziwny – w pierwszej chwili oszałamiający. Lecz po bliższym wpatrzeniu się – a zwłaszcza po rozumnym zapatrzeniu się – prostota wielka i czysta, brak kokietowania widza, przemawianie do dusz ludzkich liniami i ich tajemniczym a przedziwnym Pięknem przykuwa wzrok i ducha do dzieł tych prymitywistów.

„Peindre ce qu'on rêve est un acte sincère” (malować to, o czym się marzy, jest czynem szczerym) – pisze Gauguin.

I ci ludzie są szczerzy.

Zupełnie szczerzy – dlatego ich szczerowość rodzi Piękno z księgi Swedenborga²⁸.

W ten sposób podsumowuje pisarka krótki wywód, w którym osobno omawia indywidualności twórcze Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Paula Sérusiera, Louisa Anquetina, Paula Ransona, Camille’a Pissarra, Georges’a Lacombe’a, Jeana Peské (Jana Mirosława Peszkego) i Georges’a Seurata, Józefa Pankiewicza. Gdyby szukać kategorii scalających ten firmament indywidualności, moglibyśmy wskazać: kolor, symbol, piękno, szczerowość i indywidualizm. Ostatnia z kategorii z całości tworzy zróżnicowaną wielość. Zapolska patrzy na bohaterów swej kolekcji i ich dzieła zarazem jako na spójną całość i na konstelację indywidualności. To galeria indywiduów sztuki nowoczesnej. Zbyt nowoczesnej, awangardowej, by oddziaływać na skostniałą sztukę środkowoeuropejską, krakowską, lwowską. Jest ona nieprowincjonalna, owa sztuka rodem z Krakowa i Lwowa, tylko w kontekście krajowym. Przyłożona do wzorca paryskiego, a więc superawangardowego, jawi się jako prowincja sztuki europejskiej, światowej. Zapolska stwarza siebie jako kolekcjonerkę, tworząc swą kolekcję z najbardziej awangardowej sztuki współczesnej. To dlatego już współcześni reagują na jej kolekcję alergicznie i zarazem z podziwem.

Co ciekawe, w znanym artykule o Monecie Zapolska broni oryginalności Józefa Pankiewicza (1866–1940) jako malarza niezależnego, talentu osobnego. Przypomnijmy, iż Pankiewicz udaje się do Paryża po studiach

²⁷ Tamże, s. 318.

²⁸ Tamże.

malarskich w Warszawie i Petersburgu w tym samym roku 1889, w którym jedzie tam Zapolska. Pod wpływem impresjonistów realista z Polski staje się impresjonistą. Autorka *Skizu* potrafi jednak zażarcie walczyć o wykazanie cech odrębnych jego talentu:

Monet liczy obecnie lat sześćdziesiąt! Gdybyż miał połowę i mógł jeszcze długie, długie lata tworzyć podobne arcydzieła! Jego seria *Topól* przypomniała mi światłem i układem kompozycji niewielkie płótno Pankiewicza, które podobno kiedyś zostało nie przyjęte na wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Nie ma tu mowy o naśladownictwie, gdyż Monet swe *Topole* namalował w dwa lata po *Widokach Ojcowa* Pankiewicza. Lecz właśnie jest to ciekawe, ta ewolucja dwóch talentów w tak odrębnych umieszczonych warunkach. I mówi to tak wiele na korzyść Pankiewicza, że chyba komentarze są tu zbędne. Chcę jednak w ten sposób wykazać, że owo słowo „naśladuje”, którym nasi szanowni krytycy szafują jak szalony mieczem, jest często złe, nieuczciwe i niesprawiedliwe. U nas nikt sam nie może nic stworzyć. U nas wiecznie się naśladuje! tradycjonałisci snadź sądzą po sobie.

Oni naśladują... mistrzów!

Och!²⁹

Użyte tu słowo „walczyć” jest kluczowe dla określenia postawy samej Zapolskiej: od chwili narodzin jako autorki jest ona w ciągłym spięciu ze swoją epoką – przede wszystkim z polską publicznością (choć potrafi krzywo spojrzeć i na Francuzów)³⁰. Ta szermierka trwa, gdy jest w Paryżu, przenosi się do Krakowa czy Lwowa. Trwa do śmierci. Wpływa ona nie tylko na odbiór samej osoby pisarki, lecz także jej dzieła, o czym wielokrotnie pisaliśmy, uwiecznionego w retorycznych figurach skandalu, ekscentryczności, dziwactwa. Ale oddziałuje również na jej postrzeganie jako kobiety gromadzącej dzieła sztuki³¹. Przyjęty modus pomnażania i tworzenia kolekcji zakłada zakup dzieł od artystów, na aukcjach. Tymczasem Zapolska otrzymuje w prezencie dzieła, które w przyszłości okażą się bezcenne, ale w momencie, kiedy je otrzymuje, należą do zbioru wytworów kontestowanych przez sztukę akademicką, uznaną. Ich przyjęcie, gromadzenie,

29 G. Zapolska, *[Malarstwo Niezależnych]*, dz. cyt., s. 384.

30 O ambiwalencji (przesadnie ujętej) stosunku do Francji i Francuzów zob. Gabriela Zapolska (s. 421–425) i tekst G. Zapolskiej *Huelgoat, w październiku 1893*, [w:] *Francja w pamiętnikach Polaków. Antologia*, wybór, wstęp, komentarze i przypisy A. Gawerski, Warszawa 1981, s. 421–437.

31 Jeszcze raz podkreślilibyśmy, o czym już pisano (K. Kludkiewicz, *Czy kolekcja...*, dz. cyt.), znaczenie faktu, że tę kolekcję tworzy kobieta. Więcej: kobieta-aktorka i pisarka od początku drogi twórczej i życiowej postrzegana jako skandalistka zarówno w życiu prywatnym, jak i jako pisarka, artystka, osobowość bezkompromisowa.

posiadanie niesie ryzyko gromadzenia artefaktów pozornie bezwartościowych, naraża na sprzeciw uznanych reprezentantów sztuki. Jest aktem odwagi! Ryzykiem. Także ryzykiem obyczajowym, bo o Zapolskiej wszyscy wiedzą, że nie jest bogata. Zdobywa więc dzieła jako kobieta – w domyśle przyjaciółka artystów, niemoralna romansowiczka, aktorka, aktoreczka paryska, której, jak głosi stereotyp, nie udało się w Paryżu zaistnieć na scenie. Zaistniała więc chociaż w biografiach artystów cyganów jako ich kochanka, muza, towarzysza bardzo niemieszkańskiego, „rozpustnego” życia.

Powrót z Francji oznacza powrót kolekcjonerki świadomej tego, co zebrała, komu chce to pokazać, jakie sensy niosą kolekcjonowane artefakty:

Van Gogh ma temperament szalony, płomienny, wulkaniczny. Nie umie brać drogi pośredniej. Impresjonista jako malarz – charakterystyk jako rysunek. – W chęci zaś bezustannej tłumaczenia swej idei był symbolistą. Rwał się w krajiny nieznane, pełne olśniewającego światła – zapadł w ciemnię – oszalał³².

To drugi akt odwagi. Zaryzykować zbieranie – było nie tak trudno. Ewolucja zbieraczki w kolekcjonerkę przebiegała sama, napędzana tekstami krystalizującymi warsztat krytycznoartystyczny, estetyczną świadomość Zapolskiej. Ale zaryzykować wystawienie swej kolekcji, posiadając bezlitosną świadomość akademickich upodobań krytyki i publiczności we Lwowie i Krakowie, to musiało być gestem nie tylko świadomym, lecz wprost prowokacyjnym. Gestem kolekcjonerki, która rzucała swą kolekcję na pole tej samej walki z kołtunem, tym razem artystycznym, którą Zapolska toczyła jako pisarka, aktorka, artystka. Bez wątpienia – także po to stała się kolekcjonerką, by użyć kolekcji jako broni w potyczce z stereotypem, akademizmem i dulszczyzną.

Los Zapolskiej w ostatnich latach życia był smutny, ale zgodny z tym, co sama wybierała. Jej kolekcja przetrwała i pierwszą wojnę światową, i wojnę bolszewicką. Świat Zapolskiej pochłonęły dopiero II wojna światowa, bezlitosna linia Curzona, zdrada jałtańska. Jej świat i jej grób znalazły się w dominium sowieckiego państwa (1946–1991), a potem w wolnym, biednym i zagrożonym państwie ukraińskim³³. Ale jej kolekcja nie przetrwała

32 G. Zapolska, [Przedmowa do katalogu...], dz. cyt., s. 317.

33 Zob. B. Gierszewska, *Zapolska, Lwów, Skiz. 100 lat temu...*, „Kurier Galicyjski”, 19 grudnia 2021, <https://kuriergalicyjski.com> [dostęp: 30.01.2022]; J. Smirnow, *W sprawie ratowania willi Gabrieli Zapolskiej*, „Kurier Galicyjski”, 15 maja 2020, <http://kuriergalicyjski.com> [dostęp: 31.01.2022], pierwodruk nr 14-15 (258-259) z 16-19.08.2016; N. Poliszczuk, *Lwowskie adresy Zapolskiej dziś*, [w:] A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 335-339 (Aneks).

z powodu historii, lecz biologii – śmierci właścicielki. Została rozkupiona, rozkradziona. Obrazy powędrowały w świat:

Pod koniec życia Zapolska kilka płócien sprzedała, reszta uległa rozproszeniu. Należący do niej obraz Paula Gauguina „Bretońskie dziewczęta nad brzegiem morza” znajduje się obecnie w Muzeum Sztuki Zachodniej w Tokio, „Les Alyscamps” van Gogha w Króller-Mueller Museum w Otterlo (Holandia), a „Akt kobiecy widziany od tyłu” Georges’a Seurata zdobi ściany Musée d’Orsay w Paryżu³⁴.

Bezradna, stara, schorowana Zapolska nie była już w stanie zdecydować o losie kolekcji, która ulegała rozproszeniu. Możemy gdybać, co byłoby, gdyby państwo polskie było w innej sytuacji trzy lata po odrodzeniu, kilka miesięcy po wojnie z bolszewikami. Rozproszenie oznaczało, paradoksalnie, wydzielniczenie polskich zbiorów z bogatej w pierwszorzędne dzieła kolekcji, ale również ocalenie większości z obrazów. Zginęła kolekcja, umarła jej twórczyni i interpretatorka, lecz ocalały dzieła sztuki tworzące rozsypaną, zburzoną, światową konstelację awangardowej sztuki.

Ten fakt jeszcze bardziej pokazuje, uwyrażnia, że była to jednak kolekcja stworzona przez posiadaczkę, która w krótkim czasie stała się kolekcjonerką. Dokonało się to w Paryżu.

ANEKS

[PRZEDMOWA DO KATALOGU WYSTAWY OBRAZÓW ZE ZBIORU GABRIELI ZAPOLSKIEJ]

Jest gdzieś na świecie tajemnicza
księga – w której zapisane są
Prawa uroczyste Piękna. Tylko Artyści
mogą odczytać tę myśl, a już przez
to samo, że są oni wybrani do tej
misji, nazywać ich trzeba Wybranymi
Swedenborg

To nie dość „odczytać” myśl Piękna – należy jeszcze odnaleźć drogę własną i wypromieniować ze siebie swą własną Indywidualność. – To jest dewizą całej grupy malarzy, których obrazy zebrane są w tej sali. Nazwali się

34 E. Baniewicz, *Własnym ściegiem. O wystawie „Zapolska – zbuntowany talent”*, cyt. za: „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wlasnym-sciegiem.html> [dostęp: 30.10. 2022].

Indywidualistami. I ta nazwa jest dla nich najstosowniejsza. Ojcem ich jest Paul Gauguin – potężny, wielki – który pierwszy pod wpływem Anglii (Turner) zaczął swe wrażenia (*impressions*) notować. Lecz wprędce doszedł do czegoś więcej zupełnego. – Zwrócił się do gotyku, do prymitywistów. Odczuł, że nie ma stylu.

I zaczął starać się nie stworzyć sobie styl (to byłoby absurdem), ale wypromieniować ten, który każdy ma w sobie. Kompozycja była także jego wielką troską. – Konieczna przecież w Sztuce dekoracyjnej. Miłość stylu zwróciła go do prostoty sztuki prymitywnej. – We Francji Bretania – następnie Martynika, Taiti. – Na wystawie znajduje się jedno płótno Gauguina, *Les Petites filles tristes* (*Smutne dziewczynki*). Reasumując w sobie jego dewizę: przeniknąć horyzonty tak, aby dać obraz harmonii życia ludzkiego z życiem roślinnym i zwierzęcym. „Starałem się w tym obrazie dać wielki głos ziemi³⁵” – pisze Gauguin. – Jak każdy geniusz pociągnął za sobą całą plejadę talentów. I oto – najbardziej z nich olśniewający Vincenty Van Gogh ze swoim *Spadaniem liści* (*Chute des feuilles*) – Holandczyk zaczął malować czarno, brutalnie, silnie, charakterystycznie. Słynna „La nature vue par un temperament” nie wystarcza mu. Chce wytłumaczyć siebie tym, którzy na to wytłumaczenie patrzeć będą. Van Gogh ma temperament szalony, płomienny, wulkaniczny. Nie umie brać drogi pośredniej. Impresjonista jako malarz – charakterystyk jako rysunek. – W chęci zaś bezustannej tłumaczenia swej idei był symbolistą. Rwał się w krainy nieznane, pełne olśniewającego światła – zapadł w ciemnię – oszalał.

Królewskie miejsce należy się Pawłowi Sérusierowi – który nadzwyczaj szybko odnalazł swą indywidualność – i siłą ogromną, z prawdziwą potęgą prostoty środków przynosi olbrzymie wrażenie. Jego obrazy są to harmonie barw, porywające przepysznym rozłożeniem plam z doskonałością duchowego wyrazu. Nie będąc literackim (*littéraire*) – jest głębokim. Należy on do najszczęśliwszych Syntetystów i będąc na pozór dekoracyjnym, jest tak jak Gustaw Moreau – którzy są pokrewnymi w sztuce asyryjskiej, greckiej, niemieckiej z XI wieku – zbliżony do gotyku i Japończyków. – Ścisłe harmonijny i dekoratywny jest Bernard [!] Anquetin ze swą *Barką czerwoną* (*Barque rouge*) i Paul Ranson jako *Panneau décoratif*. Drobne a nadzwyczaj cenne dzieło jest *La femme nue* [namalowane] przez słynnego Seurat. Jest to *pointilliste’a* (kropkarz). Technika dziwna, naukowo uzasadniona. Powstała w umyśle uczzonego Charles Henry. – Z barw promieni

35 Definicja sztuki w ujęciu Emila Zoli (*Le Roman experimental*, 1880).

słonecznych odpowiednio dobranych tworzy się całość obrazu. Chodzi tu o wibrację. Jest osiągnięta. Ta sama technika – trochę złagodzona w przepysznym krajobrazie P i s s a r r a – *Lasek bułoński po deszczu* (*Le bois de Bologne apres la pluie*). Świeżość barw, lśniąca promienie słońca w kropkach deszczu otrzymał mistrz właśnie dzięki tej technice.

Pointillistes'ów zaletą było zwracanie uwagi na harmonię barw, błędem chęć zaaplikowania do plam farb – reguł rządzących blaskami słońca. I dookoła cisną się, grupują inni: Peszke, Lacombe, nasz Pankiewicz – słowem ci, którzy przynoszą i tworzą ów prawdziwy S y m b o l – to jest Syntezę swej duszy i natury... Połączenie to daje Symbol.

Daje prawdziwy artyzm. Jasny, dziwny – w pierwszej chwili oszałamiający. Lecz po bliższym wpatrzeniu się – a zwłaszcza po rozumnym zapatrzeniu się – prostota wielka i czysta, brak kokietowania widza, przemawianie do dusz ludzkimi liniami i ich tajemniczym a przedziwnym Pięknem przykuwa wzrok i ducha do dzieł tych prymitywistów.

„Peindre ce qu'on rêve est un acte sincère” (malować to, o czym się marzy, jest czynem szczerym) – pisze Gauguin.

I ci ludzie są szczerzy.

Zupełnie szczerzy – dlatego ich szczerokość rodzi Piękno z księgi Swedenborga.

BIBLIOGRAFIA

Interpreting Objects and Collections, ed. by S.M. Pearce, London, New York 1994.

Kłudkiewicz K., *Czy kolekcja dzieł sztuki mogła być atrybutem kobiecości? Wybrane aspekty kolekcjonerstwa kobiet w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Wnuczki Pandory. Kobieta w społeczeństwie od starożytności do współczesności*, red. A. Głowacka-Penczyńska, K. Grysińska-Jarmuła, M. Opióła-Cegiełka, Bydgoszcz 2016.

Markowski M.T., *Kolekcja: między autonomią i reprezentacją*, „Teksty Drugie” 1997, z. 4.

Pearce S.M., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, New York 1995.

Pomian K., *Muzea i narody w Europie Środkowej przed pierwszą wojną światową*, przeł. T. Stróżyński, posłowie A. Rottermund, Warszawa 2016.

Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

Ratuszna H., *Artysta, kolekcjoner codzienności – studium przypadku Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Kolekcjonerzy, zbieracze, kwestarze w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Lekan-Mrzewka, M. Kulesza, B.K. Obsulewicz, Lublin 2016.

Siwicka D., *Kolekcja wobec nikczemności świata*, [w:] *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990.

Wróbel S., *Kolekcje Krzysztofa Pomiana*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2017, nr 3-4 (48).

Zapolska G., [*Malarstwo „Niezależnych”*], [w:] *też*, *Publicystyka*, cz. 2, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1959, s. 375–384.

Zapolska G., [*Przedmowa do katalogu wystawy obrazów ze zbioru Gabrieli Zapolskiej*], [w:] *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawa ze zbioru Gabryeli Zapolskiej*, Lwów 1906–1910.

Żurkowska R., *Zygmunta Glogera związki z Akademią Umiejętności w Krakowie*, „Roczniki Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1973, R. 19, s. 135–147.

SŁOWA KLUCZOWE: Gabriela Zapolska, malarstwo, Francja, kolekcja sztuki, seria obrazów

GABRIELA ZAPOLSKA: AN ART COLLECTOR OR OWNER OF AN ART COLLECTION?

Summary

This article addresses a topic that was already discussed in research into the work of Gabriela Zapolska. The subject can be expressed by the question: did Gabriela Zapolska during her stay in France (1889–1895) consciously build an art collection or merely collected works received as gifts and purchased from French artists? The items/collection acquired by Zapolska included very valuable paintings and sculptures (e.g. by Sérousier, Van Gogh, Gauguin). The author proposes the hypothesis that Zapolska began with acquiring works of art to become in time a conscious art collector, and her aesthetic competence matured in France. This hypothesis is confirmed in her introductions to exhibition catalogues and articles dedicated to painting, which reveal the writer's deep understanding of modern art (post-impressionists, Nabis, pointillists).

KEYWORDS: Gabriela Zapolska, painting, France, art collection, set of paintings