

URSZULA DRAGOŃSKA

## KSIĘGOZBIÓR SPECJALISTYCZNY HENRYKA GROHMANA (1862–1939) A JEGO KOLEKCJA GRAFIKI NOWOCZESNEJ

Analizując kolekcję grafiki nowoczesnej stworzoną przez Henryka Grohmana (1862–1939), łódzkiego fabrykanta, spadkobiercę wielkiej fortuny, a przy tym miłośnika i znawcy sztuki oraz wszechstronnego zbieracza, musimy w końcu postawić pytanie o źródła jego specjalistycznej wiedzy. Nie mamy tu bowiem do czynienia ze zbiorem przypadkowym, a ze świadomie skomponowaną całością odzwierciedlającą pewne tendencje i kierunki sztuki graficznej w Europie na przełomie XIX i XX wieku. Całością stworzoną z osobistego zamiłowania, ale i w konkretnym celu wykraczającym poza indywidualne potrzeby<sup>1</sup>. Znajomość warsztatowych technik graficznych czy rozeznanie w twórczości ówczesnych rytowników z pewnością nie były typowe dla przedstawiciela łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej tego czasu. Nie stanowiły obowiązkowego punktu wykształcenia młodzieńca mającego nie tylko odziedziczyć, ale przede wszystkim sprawnie poprowadzić rodzinne przedsiębiorstwo<sup>2</sup>. Nie były także naturalnym elementem życia kulturalnego w wyższych warstwach społecznych Łodzi. Jej przedstawiciele z pokolenia Henryka Grohmana, choć byli już twórcami własnych zbiorów i przyczyniali

---

<sup>1</sup> O aktualnych badaniach nad kolekcją por. U. Dragońska, *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze / Henryk Grohman's Collection From the Print Room of the University of Warsaw Library – New Research Perspectives*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 61–75; tam wcześniejsza bibliografia.

<sup>2</sup> Henryk, dziedzic Ludwika Grohmana (1826–1889), ukończył V Gimnazjum w Warszawie i Wyższą Szkołę Włókienniczą w Szwajcarii, odbył praktykę handlowo-przemysłową w Anglii. Por. *Grohman Henryk Karol (1862–1939)*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. VIII, red. K. Lepszy, Warszawa 1959–1960, s. 625–627.

się do artystycznego rozwoju miasta, to w celach kulturalnych nadal podróżowali do miast Europy Zachodniej<sup>3</sup>.

Stanisława Sawicka we wstępie do pierwszej wystawy prac ze zbioru Henryka Grohmana określiła kolekcjonera mianem „dobrego znawcy grafiki”<sup>4</sup>. Postawiła go tym samym niejako w opozycji do zbieraczy-amatorów, poszukiwaczy patriotycznych pamiątek, czy modnych dekoracji salonowych. Podkreśliła natomiast rolę znawstwa, pozwalającego na stworzenie wysokiej klasy kolekcji rycin i rysunków. Owo znawstwo wymagało opatrzenia i doświadczenia, w tych czasach możliwych do osiągnięcia niemal wyłącznie za sprawą zagranicznych podróży, odpowiedniej edukacji i znajomości najnowszej literatury. Tymczasem na temat osobistej drogi Grohmana do poznania świata sztuk graficznych wiemy wciąż niewiele. Trudno jest na podstawie znikomych archiwaliów zrekonstruować mapę jego podróży, choć wiadomo, że często bywał w takich miastach jak Berlin, Paryż, Londyn, Drezno czy Lozanna<sup>5</sup>. Nie są znane żadne przekazy na temat dodatkowej kulturalnej edukacji kolekcjonera. Wiadomo natomiast, że posiadał dość obszerny księgozbiór zawierający publikacje z dziedziny sztuki, który do tej pory nie był przedmiotem opracowania.

Niniejszy artykuł ma za zadanie wypełnić tę lukę. Stanowi także próbę odpowiedzi na pytanie, na ile analiza zawartości biblioteki kolekcjonera może być pomocna w badaniach nad jego zbiorami artystycznymi. Część pierwsza zawiera podstawowe informacje na temat dotychczasowych badań nad księgozbiorami historycznymi, opracowań zakresie zbliżonych do poruszanego oraz zagadnień metodologicznych. W drugiej części zaprezentowano rekonstrukcję księgozbioru Henryka Grohmana ze szczególnym uwzględnieniem publikacji tematycznie pokrywających się z tworzoną przez niego kolekcją graficzną. W części ostatniej poddano szczegółowej analizie kilka tytułów z biblioteki przemysłowca w kontekście stworzonego przez niego zbioru rycin i rysunków. Wybrane publikacje omówiono jako źródła specjalistycznej wiedzy, trudno dostępnej na terenie ziem polskich. Ich lektura, kształtująca smak i znawstwo, niejednokrotnie mogła mieć bezpośredni lub pośredni wpływ na budowany zbiór artystyczny. Zestawienie zgromadzonych w bibliotece tytu-

---

<sup>3</sup> O kulturalnych aspiracjach łódzkich przemysłowców i artystycznym pejzażu miasta por. D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015, s. 48–104.

<sup>4</sup> *Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, oprac. S. Sawicka, T. Sulerzyska, Warszawa 1962, s. 6.

<sup>5</sup> W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 129, 130.

łów z kolekcją graficzną umożliwiło określenie wzajemnej relacji tych dwóch zbiorów, a co za tym idzie pozwoliło na lepsze zrozumienie sposobu działania Grohmana.

\*

Prowadzone w Polsce badania nad księgozbiorami historycznymi, istotnymi z racji na swą wyjątkową wartość materialną, kulturalną czy historyczną, zataczają coraz szersze kręgi. Obejmują już nie tylko te największe, należące do najznamienitszych przedstawicieli naszego społeczeństwa. Sięgają w głąb bibliotek domowych osób mniej rozpoznawalnych, potwierdzając pogląd, że każdy, nawet najdrobniejszy księgozbiór, składa się na całościowy obraz naszej kultury. Dla historyka sztuki ich opracowanie jest zazwyczaj nowym obszarem badawczym stanowiącym niemałe wyzwanie – zwłaszcza że rekonstrukcja księgozbioru kolekcjonera nie ma być w założeniu celem samym w sobie. Zgromadzony w jej wyniku materiał, poddany analizie, może w znacznym stopniu poszerzyć wiedzę na temat rozpoznawanej kolekcji i ukierunkować dalsze poszukiwania. Należałoby tu rozgraniczyć dwie kwestie, które Barbara Bieńkowska nazywa warstwą „wewnętrzną” i „zewnątrzną” badania księgozbiorów historycznych. Pierwsza koncentruje się na badaniu biblioteki jako takiej, z uchwyceniem jej historii, struktury, analizą formalną i treściową. W drugiej, księgozbiór, analizowany jako całość lub fragmentarycznie w kontekście ekonomicznym, kulturalnym lub intelektualnym, stanowi źródło dla innych obszarów naukowych: historii literatury, sztuki, czy właśnie kolekcjonerstwa artystycznego<sup>6</sup>.

W arkanach badań nad księgozbiorami historycznymi w doskonały sposób wprowadza publikacja Ireny Gruchały dotycząca lwowskiego księgozbioru Heleny Dąbcańskiej (1863–1956). W obszernym wstępie autorka przybliża stosowaną terminologię i metody badań, dostarczając wielu cennych wskazówek historykom debiutującym w tej materii. Spośród stosowanych metod badawczych wymienionych przez Gruchałę, za najwłaściwsze dla księgozbioru Grohmana uznaje bibliologiczną i strukturalno-typologiczną, niezbędne do opisanie biblioteki, oraz semiotyczną<sup>7</sup>. Szczególnie ta ostatnia, w myśl której biblioteka traktowana jest jako tekst kultury, wydaje się obiecująca w przypadku specjalistycznego księgozbioru należącego do kolekcjonera grafiki. Jak wyjaśnia Barbara Kamińska-Czubała, analiza semiotyczna „umożliwia od-

---

<sup>6</sup> B. Bieńkowska, *Kilka uwag i propozycji w sprawie badań księgozbiorów historycznych*, „Studia o Książce” 1986, 16, s. 3–17.

<sup>7</sup> I. Gruchała, *„W tym streszczało się niejako moje życie”. Lwowski księgozbiór Heleny Dąbcańskiej (1863–1956) jako wyraz kultury książki epoki*, Kraków 2016, s. 21–77.

krycie i naukowe uzasadnienie zależności między strukturą i funkcjonowaniem biblioteki a kulturą, a także precyzyjne określenie znaczenia i społecznej funkcji biblioteki”<sup>8</sup>.

Przegląd krajowej literatury przedmiotu przedstawiony przez Irenę Gruchałą potwierdził przypuszczenia, że badania specjalistycznych księgozbiorów należących do XIX- i XX-wiecznych kolekcjonerów sztuki, a w szczególności sztuk graficznych i rysunkowych, nie są zagadnieniem często podejmowanym<sup>9</sup>. Tymczasem pewną liczbę takich księgozbiorów możemy wskazać. Wyodrębniony księgozbiór podręczny towarzyszący gabinetowi rycin posiadał m.in. Maciej Wodziński (1782–1848). Stanowił on integralną część zbiorów graficznych i kompletowany był na bieżąco. Obejmował dzieła z zakresu historii grafiki i jej zbieractwa, podręczniki dla kolekcjonerów, słowniki artystów czy opracowania monograficzne, a także katalogi współczesnych Wodzińskiemu zbiorów i aukcji<sup>10</sup>. Wspomniana Helena Dąbcańska także stworzyła bogate zbiory artystyczne. Składające się w większości z pamiątek o charakterze historycznym i patriotycznym, obejmowały one również wielotysięczną kolekcję rycin. Księgozbiór, zawierający m.in. dzieła z zakresu historii sztuki czy katalogi zbiorów europejskich muzeów i galerii, był dla lwowskiej kolekcjonerki podstawowym źródłem wiedzy<sup>11</sup>. Bibliotekę podręczną z zakresu sztuk graficznych posiadał jeden z ważniejszych polskich kolekcjonerów rycin i rysunków, Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944). Zgromadzone publikacje były pomocne m.in. przy określaniu wartości artystycznej nabywanych rycin. Miały także wpływ na układ kolekcji, sposób jej opracowania i przechowywania. Do wiedzy z zakresu standardów organizacji zbiorów graficznych, zdobytej przez Witke-Jeżewskiego dzięki studiowaniu posiadanych publikacji, chętnie odwoływała się Rada Muzeum Narodowego w Warszawie, której był członkiem<sup>12</sup>. Warto przywołać także księgozbiór

---

<sup>8</sup> B. Kamińska-Czubała, *Analiza semiotyczna w badaniach nad księgozbioremami historycznymi*, w: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, red. M. Kocójowa, Kraków 1990, s. 111–112.

<sup>9</sup> Gruchała, „*W tym streszczało się...*”, s. 23–42.

<sup>10</sup> B. Schnayderowa, A. Treiderowa, *Księgozbiór i kolekcja rycin Macieja Wodzińskiego*, „*Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*” 1966, 12, s. 101–125.

<sup>11</sup> Gruchała, „*W tym streszczało się...*”, s. 379–389. O zbiorach artystycznych por. I. Gruchała, *W oczekiwaniu na Niepodległą – kolekcjonerstwo Heleny Dąbcańskiej*, „*Z badań nad Książką i Księgozbioremami Historycznymi*” 2019, tom specjalny, *Dla Niepodległej*, s. 207–233.

<sup>12</sup> M. Teichert, *Kolekcja Dominika Witke-Jeżewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr R. Hancko, Studium Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej dla Pracujących, Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Stanisława Kostki Potockiego (1755–1821). Znajdujące się w nim publikacje miały bezpośrednie przełożenie na układ jego zbiorów graficznych. Elżbieta Skierkowska zauważyła ponadto, że zgromadzone przez Potockiego słowniki, katalogi zbiorów, kolekcji, antykwarskie czy aukcyjne, pozwalają dostrzec w nim kolekcjonera świadomego, erudytę „zmierzającego konsekwentnie do ukształtowania programu zbieractwa, uzupełniania zbiorów graficznych i bibliotecznych w oparciu o osiągnięcia ówczesnej nauki”<sup>13</sup>. Próbę rekonstrukcji biblioteki Seweryna hr. Mielżyńskiego (1804–1872) podjęła Kamila Kłudkiewicz. Choć badacze udało się zidentyfikować zaledwie niewielki procent tytułów posiadanych pierwotnie przez kolekcjonera, to podjęte trudy przyniosły ciekawe efekty. Kłudkiewicz podkreśliła praktyczny charakter biblioteki Mielżyńskiego i wyróżniła dzieła z zakresu grafiki i malarstwa. Zauważyła wreszcie, jaki wpływ na sposób pisania o własnych zbiorach miała literatura przedmiotu zgromadzona przez kolekcjonera<sup>14</sup>.

W polskich bibliotekach i muzeach znajduje się jeszcze wiele innych, dziś często trudnych do wyodrębnienia księgozbiorów należących do kolekcjonerów sztuki, w tym sztuk graficznych, działających w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Obiecującym materiałem badawczym są m.in. woluminy przekazane do Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie przez historyka sztuki Mathiasa Bersohna (1824–1908), adwokata Leopolda Méyeta (1850–1912), czy artystyczno-prawnicze małżeństwo Aliny Bondy-Glassowej (1865–1935) i Jakuba Glassa (1865–1942)<sup>15</sup>. W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywany jest księgozbiór krytyka i kolekcjonera sztuki Feliksa „Mangghi” Jasińskiego (1861–1929). Jego biblioteka i stare druki mają stanowić przed-

---

1987, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, s. 14, 19, 51–53, aneks nr 6, katalog druków, s. 144–203. Na temat kolekcji rycin por. P.P. Czyż, *Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944)*, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Grochala, Warszawa 2006, s. 106–119.

<sup>13</sup> E. Skierkowska, *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, 34(2), s. 178–181. Autorka zwróciła uwagę na obecność publikacji Karla Heinricha von Heineckena (1706–1791) *Idée generale d’une collection complete d’estampes* (Lipsk 1771), w której zaproponowano pionierski układ kolekcji oparty na nazwiskach rytowników w ramach szkół narodowych, a nie dawnych mistrzów, autorów rytowanych pierwowzorów, stosowany dotychczas.

<sup>14</sup> K. Kłudkiewicz, *Księgozbiór kolekcjonera dzieł sztuki: słów kilka o bibliotece Seweryna hr. Mielżyńskiego z Miłosławia*, „Biblioteka” 2015, 19(28), s. 81–116.

<sup>15</sup> Z. Nykel, *Dzieje Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie do roku 1945*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, XXV, s. 242, 249, 264; P.P. Czyż, *Muzeum romantyzmu polskiego Leopolda Méyeta*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013, s. 151–158.

miot planowanego tomu VIII obszernej publikacji pt. *Korpus daru Feliksa Jasieńskiego*<sup>16</sup>.

Badania księgozbiorów historycznych należących do amatorów sztuki – niezależnie od epoki, w której żyli – mogą niezaprzeczalnie przynieść wiele korzyści. Z punktu widzenia kolekcji graficznych tworzonych na przełomie XIX i XX wieku biblioteki podręczne ich twórców zdają się mieć jeszcze większe znaczenie. W roku 1875 w tece *L'eau-forte en 1875* wydanej w Paryżu przez Alfreda Cadarta (1828–1875), drukarza wspierającego odrodzenie warsztatowych sztuk graficznych, ukazał się esej Philippe'a Burty'ego (1830–1890) wprowadzający termin *belle épreuve*. Kryterium piękna odbitki, obok jej rzadkości, miało się w czasach coraz silniejszego zainteresowania rycinami dawnymi i nowoczesnymi stać głównym wyznacznikiem wartości dzieła graficznego. Pojęcie *belle épreuve* Burty'ego zawierało w sobie umiejętność opracowanie matrycy przez artystę, wykonanie doskonałej odbitki przez drukarza oraz wyczucie miłośnika, który potrafi dostrzec efekty ich pracy<sup>17</sup>. We Francji końca XIX wieku, a chwilę później w innych ośrodkach europejskich, jakość i rzadkość stały się ważnym kryterium doboru prac graficznych. I choć obszerne zbiory rycin nadal budziły podziw, to liczba zaczęła ustępować wyjątkowości zgromadzonych dzieł. Z punktu widzenia kolekcjonerów grafiki, nowe podejście oznaczało, że posiadanie niemal kompletnego *oeuvre* uznanego rytownika nie było już atutem samym w sobie. Coraz bardziej liczyły się odbitki doskonałej jakości i rzadkie, także te próbne i autorskie, wykonane poza głównym nakładem, dedykowane czy w inny sposób wyjątkowe. Na zmianę tę zareagowali również czujni artyści, poszukując sposobów na indywidualizację swoich prac graficznych: wypuszczali specjalne edycje, stosowali zróżnicowane podłoża, drukowali większą liczbę odbitek stanowych przeznaczonych na sprzedaż<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

<sup>17</sup> P. Burty, *Belle épreuve*, w: *L'eau-forte en 1875 : quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*, Paris 1875, s. 7–13. Z technicznego punktu widzenia konieczne było dostosowanie nacisku prasy, umiejętność naniesienia farby na matrycę i dobór odpowiedniego podłoża. Wyżej ceniono prace odbite samodzielnie przez artystów lub powierzone wyspecjalizowanym drukarzom o zacięciu artystycznym. Za najlepsze uznawane były odbitki z początku nakładu, choć nie te pierwsze, w których płyta nie miała jeszcze odpowiedniej miękkości i nie przyjęła farby we wszystkie zagłębienia. Odbitki późne w dużych nakładach nosiły już ślady zużycia matrycy.

<sup>18</sup> B. Salsbury, *Collecting Modern and Contemporary Prints*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 12–16.



W sytuacji, w której gust i smak przestały wystarczać, a coraz większe znaczenie miała wiedza dorównująca tej eksperckiej, z pomocą przychodziła specjalistyczna literatura przedmiotu. Poradniki dla kolekcjonerów, opracowania monograficzne, katalogi zbiorów publicznych oraz prywatnych kolekcji, ale także te aukcyjne, wystawowe i antykwarskie, periodyki skierowane do amatorów i praktyków – wszystkie one stały się materiałem pomocnym w uzyskaniu lepszej orientacji w coraz bardziej skomplikowanym świecie sztuk graficznych. Przygotowywane były przez kuratorów zbiorów, ekspertów rynku sztuki, a także samych kolekcjonerów, często w ścisłej współpracy z artystami, wydawcami i miłośnikami. Wprowadzały w terminologię, odkrywały tajniki warsztatu, objaśniały kolejne wydania, informowały o cenach osiągniętych przez poszczególne odbitki oraz kolekcjach, do których zostały one zakupione. Umiejętnie wykorzystane stawały się dla kolekcjonera przewodnikiem i ułatwiały decyzje o zakupie<sup>19</sup>. W tym kontekście specjalistyczna biblioteka zgromadzona przez kolekcjonera grafiki na przełomie XIX i XX wieku stawała się niezbędnym narzędziem przy budowaniu zbioru.

\*

Literatura dotycząca polskich księgozbiorów prywatnych raczej pomija bibliotekę Henryka Grohmana. Nie był to zbiór na tyle znany ani istotny, by wzmianka o nim pojawiła się w opracowaniu Kazimierzy Maleczyńskiej o bibliotekach polskich okresu zaborów<sup>20</sup>. Wspomina o nim natomiast Urszula Paszkiewicz w dwutomowej bibliografii polskich księgozbiorów do 1939 roku<sup>21</sup>. W literaturze dotyczącej zbiorów artystycznych Grohmana wzmianki na temat jego biblioteki ograniczały się zaledwie do potwierdzenia jej istnienia. Zaznaczano, że kolekcjoner gromadził literaturę fachową, opracowania ogólne i monograficzne poświęcone grafice nowoczesnej oraz katalogi wystawowe i aukcyjne. Z konkretnych tytułów wymieniana była seria Loysa Delteila *Le peintre-graveur illustré* oraz numery specjalne brytyjskiego czasopisma „The Studio” poświęcone grafice<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 19–20.

<sup>20</sup> K. Maleczyńska, *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Wrocław 1987.

<sup>21</sup> U. Paszkiewicz, *Bibliografia inwentarzy i katalogów księgozbiorów polskich i założonych w Polsce do 1939 roku*, Warszawa 1990, poz. 1508, 1518.

<sup>22</sup> *Grafika zachodnio-europejska...*, s. 7; W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 183; D. Berbelska, *O zbiorach artystycznych i mecenacie Henryka Grohmana*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź

Henryk Grohman przekazał swoje zbiory artystyczne na rzecz państwa testamentem z 1 marca 1939 roku, na którego wykonawców wyznaczył pa-sierbicę Jadwigę Trenklerównę (1888–1976) oraz zięcia Jana Skotnickiego (1876–1968). Zgodnie z jego wolą ryciny i rysunki trafiły do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, natomiast europejskie i orientalne rzemiosło artystyczne do Muzeum Narodowego w Warszawie. Wraz z właściwą kolekcją państwu podarowane zostało także całe „urządzenie gabinetów zbiorów w Łodzi i Warszawie”, w tym zapewne biblioteka<sup>23</sup>. Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej rodzina kolekcjonera przekazała do Muzeum Narodowego w Warszawie około stu publikacji, z których ponad połowa poświęcona była rzemiosłu i sztuce orientalnej<sup>24</sup>. Księgozbiór dotyczący rycin i rysunków, w ślad za kolekcją graficzną, najprawdopodobniej przekazany został do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, choć niezna-ne są materiały źródłowe na ten temat. Poszukiwania woluminów z biblioteki Grohmana skupiły się więc na tych dwóch zbiorach.

Ustalenie konkretnych tytułów z księgozbioru kolekcjonera było możliwe dzięki zapisom w księgach inwentarzowych i akcesyjnych obu wspomnianych instytucji. W inwentarzu ogólnym Muzeum Narodowego w Warszawie zarejestrowano 36 pozycji przekazanych w darze przez spadkobierców kolekcjonera w 1939 roku. Kolejnych 78 publikacji wpisano do oddzielnego inwentarza Biblioteki muzealnej jako dar ze zbiorów Grohmana złożony przez Trenklerównę w 1948 roku<sup>25</sup>. Dokumentem pozwalającym na dotarcie do tytułów z księgozbioru przemysłowca w zasobach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie jest *Księga darów i wymiany* prowadzona w latach 1937–1953<sup>26</sup>. Nie odnotowano w niej jednak większego przekazu z 1939 roku, a dopiero mniejsze dary po kolekcjonerze złożone przez Trenklerównę partiami w maju 1939 roku oraz w latach 1947–1950, obejmujące łącznie 51 pozycji<sup>27</sup>. Sumu-

---

1997, s. 11; D. Kacprzak, W.M. Rudzińska, *Z kolekcji Henryka Grohmana... Zbiór grafiki obcej i polskiej 2 połowy XIX i początku XX w.*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana...*, s. 32; Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja...*, s. 131.

<sup>23</sup> Berbelska, *O zbiorach artystycznych...*, s. 7. Nie do końca wiadomo, co dokładnie kryło się pod tym stwierdzeniem. Prawdopodobnie chodziło o meble do przechowywania i prezentacji zbiorów oraz właśnie księgozbiór.

<sup>24</sup> Nykel, *Dzieje Biblioteki...*, s. 264–265.

<sup>25</sup> Pragnę serdecznie podziękować zespołowi Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie, a szczególnie Paulinie Miś, za życzliwość i pomoc w przeprowadzeniu kwerendy.

<sup>26</sup> *Księga darów i wymiany 26.04.1937-09-11.1939*, Archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. XI/4286.

<sup>27</sup> Przekaz nastąpił na krótko przed wybuchem II wojny światowej, która na jakiś czas wstrzymała inwentaryzację. Niewykluczone, że w dwudziestoleciu międzywojennym pu-



jąc wszystkie publikacje wymienione w archiwaliach z tymi znanymi z literatury powojennej, otrzymujemy ponad 165 tytułów stanowiących fragment biblioteki Henryka Grohmana. W obliczu braku innych materiałów źródłowych (dawnych spisów, list przekazowych, korespondencji) nie sposób współcześnie ustalić, jaka była wielkość księgozbioru kolekcjonera w momencie jego śmierci. Nie dysponujemy również żadnymi przekazami na temat sposobu powiększania biblioteki i źródeł nabywanych pozycji.

Współcześnie nie udało się dotrzeć do wszystkich tytułów z księgozbioru Grohmana ustalonych w wyniku kwerendy. Tych odnalezionych w obu instytucjach jest obecnie 145. Niektóre zapisy w księgach inwentarzowych i akcesyjnych są na tyle enigmatyczne, że skutecznie uniemożliwiły identyfikację konkretnych publikacji. Należy także podkreślić, że wiele księgozbiorów prywatnych w zbiorach publicznych nie zachowało swej integralności. Dublety i książki niepasujące do profilu instytucji przekazywano dalej, a tomy zniszczone usuwano i zastępowano innymi. Wiele braków wynika ponadto ze strat poniesionych w czasie II wojny światowej. W Bibliotece Muzeum Narodowego przepało około 30% przedwojennego zasobu<sup>28</sup>. W przypadku księgozbioru podręcznego Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej zniszczenia były dużo większe. W ramach reorganizacji zbiorów bibliotecznych po powołaniu przez okupanta Stadtbibliothek Warschau w 1940 roku, księgozbiór podręczny Gabinetu został wraz z większością zbioru graficznego przeniesiony do Biblioteki Ordynacji Kasińskich na Okólniku. Po upadku powstania warszawskiego w październiku 1944 roku wycofujące się wojska niemieckie podpaliły złożone tam zbiory<sup>29</sup>. Straty były doszczętne: „Niemcy w pierwszym rzędzie niszczyli katalogi, inwentarze i księgozbiory podręczne, zacierając w ten sposób ślady istnienia tych zabytków”<sup>30</sup>.

Konsultacja każdego z odnalezionych woluminów pozwoliła na uchwycenie cech fizycznych i struktury księgozbioru Grohmana. Zauważamy od razu, że kolekcjoner w żaden sposób nie znakował posiadanych książek. Nie odnajdziemy w nich wklejonych ekslibrisów, podpisów czy pieczętek. Widniejące w niektórych tomach adnotacje ołówkiem *HG*, *dar Grohmanów* czy *Zbiór Grohmanów* zostały naniesione już po przekazaniu księgozbioru do

---

blikacje zasilające księgozbiór podręczny Gabinetu Rycin w ogóle nie były ujmowane w inwentarzu ogólnym Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

<sup>28</sup> Książki niszczone z premedytacją, używano w niewłaściwym celu, cenniejsze wywożono do Rzeszy lub rabowano. Nykel, *Dzieje Biblioteki...*, s. 269–272.

<sup>29</sup> S. Sawicka, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, 11(3/4), s. 392–393.

<sup>30</sup> *Nieznane zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej. Ryciny króla St. Augusta*, „Słowo Powszechnie” 1949, 28 lutego, III(55), s. 3.

instytucji państwowych. Większość odnalezionych woluminów zachowała swe pierwotne, wydawnicze oprawy. Pojedyncze zostały oprawione wtórnie w dwudziestolecie międzywojennym lub wcześniej<sup>31</sup>. Tylko w jednym przypadku oprawę można było połączyć z konkretnym introligatorem, Ignacym Emlerem<sup>32</sup>. Można stąd wnioskować, że kolekcjoner nie przywiązywał wagi do ujednoliconych opraw woluminów, co wskazuje raczej na użytkowy, a nie reprezentacyjny charakter jego biblioteki<sup>33</sup>. Niemałe rozczarowanie przynosi wnętrze zgromadzonych tomów pozbawione jakichkolwiek marginaliów. W niektórych woluminach znajdujemy wprawdzie zaznaczenia ołówkiem, nie ma jednak pewności, że to Grohman był ich autorem. Wyjątek stanowi kilka podkreśleń niebieską kredką w książce *The Violin* George'a Harta, z których jedno podpisane było charakterystyczną parafką HG<sup>34</sup>. Dotyczą one jednak pasji muzycznej kolekcjonera, a nie jego zbiorów graficznych.

Większość publikacji z biblioteki Grohmana została wydana od ostatniej ćwierci XIX wieku do 1914 roku. Dwadzieścia dwie opublikowano w międzywojniu, a trzy, nienależące już do łodzianina, w latach 40. XX wieku. Z kolekcjonerem wiązany jest także jeden stary druk z XVIII wieku<sup>35</sup>. Z takiego rozkładu chronologicznego zgromadzonych książek można wywnioskować,

---

<sup>31</sup> Nieliczne z racji na zły stan zachowania zostały wtórnie oprawione już po II wojnie światowej.

<sup>32</sup> Przywołując tomy z księgozbioru Grohmana w nawiasach podano skrót nazwy instytucji, w której są obecnie przechowywane (BUW dla Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie lub MNW dla Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz sygnatury zachowanych woluminów. Brak sygnatury oznacza, że w zbiorach instytucji nie udało się odnaleźć egzemplarza z biblioteki kolekcjonera, choć jest on odnotowany w księgach akcesyjnych lub inwentarzowych. M. Guérin, *J.L. Forain lithographe. Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de l'artiste*, Paris 1910 (BUW, 66975); idem, *J.L. Forain aquafortiste. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de l'artiste*, Paris 1912 (BUW, 66976). Na wewnętrznej stronie okładek obu woluminów znajdują się pieczętki wskazujące na warsztat Emlera, działający w latach 1910–1939 przy ul. Tłomackie 3 w Warszawie. Por. E. Pokorzyńska, *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, dysertacja doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Edwarda Różyckiego, Katowice 2009, s. 488, dostępna w internecie: <<https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1471/Pokorzyńska,%20Z%20dziejow.pdf?sequence=1>> [dostęp: 3 kwietnia 2023].

<sup>33</sup> Luksusowe oprawy posiadała część księgozbioru żony Henryka Grohmana, Matyldy, 1<sup>o</sup> v. Trenkler (?–1939), który został przekazany po jej śmierci do Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi. *Księgozbiór ś.p. Matyldy Grohmanowej ofiarowany Miejskiej Bibliotece Publicznej w Łodzi*, „Kurier Łódzki” 1939, 23 kwietnia, s. 5.

<sup>34</sup> G. Hart, *The Violin its Famous Makers and their Imitators*, Boston 1884, s. 36–39, 48, 50 (MNW, Szt.zb.III. 1982).

<sup>35</sup> M. Kromer, *Beschreibung des Königreich Polen*, Leipzig 1741 (MNW, SD 5027).

że biblioteka powstawała na bieżąco, a jej twórca śledził nowości wydawnicze. Były to publikacje z zakresu sztuk plastycznych: najliczniejsze dotyczyły orientalnego i europejskiego rzemiosła artystycznego, następnie grafiki, rysunku, malarstwa i rzeźby, pojedyncze – muzyki i architektury. Większość stanowiły opracowania monograficzne twórczości poszczególnych artystów lub szerszych zagadnień (69), dużą grupę tworzyły katalogi wystaw (28), kolekcji prywatnych i zbiorów publicznych (27) oraz aukcyjne (11). Grohman gromadził także bogato ilustrowane publikacje o charakterze albumowym (10) oraz numery czasopism (5 tytułów). W księgozbiorze znalazły się pojedyncze słowniki, przewodniki muzealne i sprawozdania instytucji kultury. Przeważały publikacje niemiecko- i francuskojęzyczne, mniej liczne były angielskie, polskie i rosyjskie.

Z punktu widzenia prowadzonych rozważań, najbardziej interesujące jest około 60 tytułów, związanych tematycznie z kolekcją graficzną Grohmana. Są to głównie publikacje zagraniczne, a niewielka reprezentacja tych polskich wynika ze znikomej liczby krajowych opracowań wydawanych do I wojny światowej<sup>36</sup>. Z publikacji słownikowych Grohman posiadał pięciotomowy *Allgemeines Künstler-Lexicon* wydawany w latach 1895–1901<sup>37</sup>. Z opracowań ogólnych w jego posiadaniu były *La gravure Léona Rosenthala*, trzeci tom *Die Radierung der Gegenwart* dotyczący XIX i XX wieku oraz *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle* Loysa Delteila<sup>38</sup>. W księgozbiorze kolekcjonera znalazły się także opracowania monograficzne przybliżające twórczość dawnych i nowoczesnych twórców rycin. Wśród nich bogato ilustrowane albumy prac Albrechta Dürera (1471–1528), Adriaena van Ostade (1610–1685) i kilka opracowań na temat Rembrandta (1606–1669), oraz książki o twórczości grafików nowoczesnych: Édouarda Maneta (1832–1883), Jean-Louisa Foraina (1852–1931), Jamesa McNeila Whistlera (1834–1903), Franka Brangwyna (1867–1956) i Käthe Kollwitz (1867–1945)<sup>39</sup>. Ważnym uzupełnieniem

---

<sup>36</sup> O trudnych początkach sztuk graficznych na ziemiach polskich por. I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 35–70.

<sup>37</sup> *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 1–5, Frankfurt a. M. 1895–1901 (BUW).

<sup>38</sup> L. Rosenthal, *La gravure*, Paris 1909 (BUW, 75045); *Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika*, Bd. III, red. R. Gaul, Wien 1892 (BUW, 69198); L. Delteil, *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle*, Paris 1910 (MNW, Dział Grafiki Obcej, księgozbiór podręczny).

<sup>39</sup> *Oeuvre de Albert Dürer reproduit et publié par Armand-Durand*, texte par G. Duplessis, Paris 1876 (BUW, 69306); *Polnoe sobranie gravûr Adriana Van-Ostade / L'oeuvre gravé d'Adrien Van Ostade*, sobral: D.A. Rovinskij, S-Peterburg 1912 (BUW, 69199); *Oeuvre de Rembrandt reproduit et publié par Armand-Durand*, Paris 1880 (BUW, Inw.Alb. 181); D. Rovinski, *L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût*,

tej drugiej grupy były tomy *Le peintre-graveur illustré* autorstwa Delteila<sup>40</sup>. Twórczości rysunkowej Maxa Klingera (1857–1920), Maxa Liebermanna (1847–1935), Franza von Stucka (1863–1928), Otto Greinera (1869–1916) i Alberta Besnarda (1849–1934) poświęcona była seria *Meister der Zeichnung* z wprowadzeniami Hansa W. Singera<sup>41</sup>. Publikacji dotyczących sztuki polskiej Grohman posiadał niewiele, w tym tylko pojedyncze monografie tematycznie pokrywały się z zakresem jego kolekcji graficznej; były one poświęcone twórczości Jana Piotra Norblina (1745–1830), Jana Matejki (1838–1893) i Jana Rembowskiego (1879–1923)<sup>42</sup>. Odrębną grupę stanowiły opracowania dotyczące historii drzeworytu japońskiego<sup>43</sup>. Uwagę zwracają katalogi wystaw zbiorowych z lat 1906–1912 towarzyszące pokazom Société des aquarellistes français, salonom paryskiego Société nationale des beaux-arts oraz ekspozycjom berlińskiej Secesji<sup>44</sup>. Katalogi wystaw indywidualnych dotyczyły twórczości artystów, których prace Grohman posiadał w swoim zbiorze: Louisa Legrand (1863–1951), Ernesta Meissoniera (1815–1891) i Constantina

---

vol. 1–3, Saint-Pétersbourg 1894 (BUW, 23983); R. Hamann, *Rembrandts Radierungen*, Berlin 1906 (BUW, 23983); É. Moreau-Nélaton, *Manet graveur et lithographe*, Paris 1906 (BUW, 94776); Guérin, J.L. *Forain litographe*; idem, J.L. *Forain aquafortiste*; E.G. Kennedy, *The Etched Work of Whistler*, New York 1910 (BUW, 991598); F. Newbolt, *The Etched Work of Frank Brangwyn*, London 1908 (BUW, 69694); J. Sievers, *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912*, Dresden 1913 (BUW, 68948).

<sup>40</sup> L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. I–XXXI, Paris 1906–1926. Tomy z księgozbioru Grohmana nie zostały odnalezione, najprawdopodobniej spłonęły w Bibliotece na Okólniku.

<sup>41</sup> *Zeichnungen von Max Klinger*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Max Liebermann*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Franz von Stuck*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Otto Greiner*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Albert Besnard*, Leipzig 1913 (BUW, 03292 [1–5]).

<sup>42</sup> Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911 (BUW, strata wojenna); S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1908 (BUW, 48338); J. Mycielski, *Jan Rembowski*, Warszawa 1924 (BUW, 82366).

<sup>43</sup> M.in.: E.F. Fenollosa, *An Outline of the History of Ukiyo-ye*, Tokyo 1901 (MNW, Orient V 1); F. Perzyński, *Der japanische Farbenholzschnitt seine Geschichte, sein Einfluss*, Berlin 1904 (MNW, Orient I 2); J. Kurth, *Utamaro*, Leipzig 1907 (MNW, MM III 1962); idem, *Der japanische Holzschnitt ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911 (MNW, Orient II 19).

<sup>44</sup> *Société des aquarellistes français. 28e année*, [S.l.], 1906 (MNW, 01630); *Catalogue illustré du Salon de 1912*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1912 (MNW, Sal. 127); *Catalogue illustré du Salon de 1913*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1913 (MNW); *Katalog der... Ausstellung der Berliner Secession*, nr 11, 13, 15, 20, 24 i 25, Berlin 1906–1912 (BUW, 91558 [11, 13, 15, 25], MNW).

Meuniera (1831–1905)<sup>45</sup>. Nie wiadomo natomiast, które ze specjalnych numerów „The Studio”, wzmiankowanych w powojennej literaturze, Grohman mógł posiadać<sup>46</sup>. Nie zachowały się także żadne inne czasopisma, katalogi aukcyjne i antykwarskie oraz kolekcje prywatnych dotyczące sztuk graficznych.

\*

Spośród wymienionych tytułów do przeprowadzenia szczegółowej analizy wytypowane zostały trzy: seria *Le peintre-graveur illustré* Loysa Delteila, katalog litografii i akwafort Jean-Louisa Foraina autorstwa Marcela Guérina oraz bibliofilski album poświęcony rycinom Franka Brangwyna przygotowany przez Franka Newbolta. Są to publikacje odzwierciedlające prężną działalność środowiska miłośników grafiki na przełomie XIX i XX wieku. Wszystkie miały znaczący wpływ na upowszechnianie wiedzy na temat sztuk graficznych i ukazały się w latach najbardziej intensywnej działalności kolekcjonerskiej Henryka Grohmana.

Jak już wspomniano, Henryk Grohman nie należał do czytelników pozostawiających w książkach zbyt wiele śladów swojej lektury. Zatem dotarcie do konkretnego woluminu z biblioteki kolekcjonera nie przyniesie zapewne więcej korzyści niż konsultacja innego egzemplarza. Niezachowane tomy *Le peintre-graveur illustré* były jedną z ważniejszych publikacji z zakresu grafiki nowoczesnej w epoce. Autor serii, Loys Delteil (1869–1927), działał na francuskim rynku sztuki od lat 90. XIX wieku. Samodzielnie przygotował blisko 500 aukcji graficznych, dzięki czemu zyskał olbrzymie doświadczenie i wiedzę, zasługując na miano niekwestionowanego eksperta<sup>47</sup>. Wydając *Le peintre-graveur illustré*, Delteil wpisał się w poczet znamienitych autorów katalogów *oeuvre* twórców rycin minionych stuleci, jak Adam von Bartsch (1757–1821), Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil (1778–1864), czy

---

<sup>45</sup> *Exposition des oeuvres de Louis Legrand de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Galerie Georges Petit, Paris 1904 (MNW, 2798); *Exposition Meissonier*, Paris 1893 (BUW); *Constantin Meunier. Gedächtnis-Ausstellung*, Berlin 1906 (MNW, 02036).

<sup>46</sup> Ukazywały się tomy monograficzne i przekrojowe, m.in.: G. Geffroy, A. Alexandre, *Corot and Millet*, London–Paris–New York 1902; *The Genius of J.M.W. Turner*, ed. by C. Holme, London–Paris–New York 1903; M.C. Salaman, *Old English Colour-Prints*, London–Paris–New York 1909.

<sup>47</sup> E. Bouvy, *Loys Delteil 1869–1927*, w: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. XXXII, *Appendix and Glossary*, red. H.J. Wechsler, New York 1970, s. 5–10; *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Ph. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009, dostępne w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/resources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html>> [dostęp: 20 kwietnia 2023].

Henri Béraudi (1849–1931). Lata pracy umożliwiły mu także zbudowanie własnej kolekcji grafiki nowoczesnej. Stworzył zbiór niewielki, liczący ledwo ponad 400 prac, ale wysmakowany i cenny z racji na dobór odbitek<sup>48</sup>. Były one doskonałej jakości, określane jako *très belle, superbe* czy *magnifique*, rzadkie, często stanowe, z dedykacjami i dobrą proveniencją. Kolekcjonując prace grafików, o twórczości których pisał m.in. w tomach serii, nie dążył do pozyskania pełnej reprezentacji ich *oeuvre*, a zadowalał się kilkoma wybitnymi przykładami. Bezpośredni wpływ na zawartość zbioru Delteila miała jego pozycja na francuskim rynku sztuki, gwarantująca dostęp do najlepszych odbitek graficznych<sup>49</sup>. Ekspert zbudował także pokaźny księgozbiór podręczny, służący mu w codziennej pracy oraz pomocny w tworzeniu własnej kolekcji<sup>50</sup>.

Działalność Delteila na wielu polach przyczyniła się do zintegrowania społeczności skupionej wokół grafiki nowoczesnej w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku. Jako ekspert miał bezpośredni wpływ na francuski rynek sztuki. Jego publikacje z zakresu krytyki artystycznej, niezwykle szczegółowe opracowania monograficzne oraz katalogi dostarczały rzetelnej wiedzy badaczom i miłośnikom. Jako wydawca rycin współczesnych i wreszcie ich kolekcjoner autoryzował niejako swoją pozycją twórczość konkretnych grafików i współtworzył ich kanon. Prywatna kolekcja Delteila, niczym pokazowy, wzorowy zbiór *belles épreuves*, chętnie udostępniany miłośnikom i artystom, była integralnym elementem zakrojonych na szeroką skalę działań wspierających rozwój grafiki nowoczesnej. W trakcie cyklicznych spotkań można było podziwiać najlepsze odbitki, korzystając z olbrzymiej wiedzy i otwartości ich właściciela<sup>51</sup>.

Dobór nazwisk objętych serią *Le peintre-graveur illustré* nie był przypadkowy. Autor w pierwszej kolejności zajął się twórcami, na temat których nie

---

<sup>48</sup> Henryk Grohman w krótszym czasie zgromadził blisko 1300 prac graficznych. Zdecydowanym „rekordzistą”, jeśli chodzi o objętość kolekcji graficznej, był w omawianym okresie Alfred Beurdeley II (1847–1919), właściciel ponad 28 000 odbitek. F. Lugt, *Les Marques des collections de dessins et d'estampes*, nr 421, dostępny w internecie: <<http://www.marques-decollections.fr/detail.cfm/marque/5969/total/1>> [dostęp: 21 kwietnia 2023].

<sup>49</sup> B. Salisbury, *Loys Delteil (1869–1927): Community and Contemporary Print Collecting in Fin-de-Siècle Paris*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salisbury, New York–London 2020, s. 44–60; *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil artiste-graveur expert*, Hotel Drouot, Paris 1928.

<sup>50</sup> Bouvy, *Loys Delteil...*, s. 8; *Bibliothèque de Loys Delteil. Catalogue de livres relatifs aux beaux-arts. Gravure – peinture provenant de la bibliothèque de feu M. Loys Delteil*, Paris 1931.

<sup>51</sup> Salisbury, *Loys Delteil...*, s. 55–56.



ukazały się do tej pory inne katalogi, a którzy należeli do klasyków francuskiej akwaforty i litografii XIX–XX wieku. Kilka tomów poświęcił artystom belgijskim, hiszpańskim i skandynawskim, którzy zyskali popularność w jego kraju. W oddzielnych omówił prace współczesnych grafików, z którymi pozostawał w bliskiej przyjaźni, przyczyniając się do umocnienia ich pozycji na rynku sztuki. O wyjątkowości serii świadczy fakt, że autor, wykorzystując szerokie kontakty w środowisku artystów, kolekcjonerów i kuratorów zbiorów, dążył do poznania niemal każdej opisywanej ryciny z autopsji<sup>52</sup>. Publikacja, skierowana przede wszystkim do badaczy i miłośników grafiki, zawierała więc komplet niezbędnych danych pozwalających na identyfikację odbitki: tytuł, wymiary, datę powstania, opisy poszczególnych stanów i edycji, wielkość nakładu, rodzaj zastosowanego papieru. Noty uzupełnione były informacjami o odbitkach autorskich i próbnym, kopiach i falsyfikatach oraz kolekcjach prywatnych i zbiorach publicznych, do których trafiły. W katalogu odnotowano także rzadkość odbitek (*rare, très rare, de toute rareté*), wymieniono aukcje, na których były dostępne z podaniem kwoty sprzedaży, oraz opisano losy matrycy<sup>53</sup>. Niektóre opisy uzupełnione były cytataми z prasy artystycznej czy prywatnej korespondencji, zawierającymi dodatkowe ustalenia na temat powstawania kompozycji, zleceń czy kontaktów z wydawcami. *Novum* wprowadzonym przez Delteila było zamieszczenie reprodukcji wszystkich opisanych w tomach prac oraz dodanie rozszerzonej biografii ich autorów.

Nie udało się ustalić, czy Henryk Grohman posiadał komplet serii, czy tylko wybrane katalogi. Pierwszy tom ukazał się w 1906 roku, wkrótce po rozpoczęciu jego działalności kolekcjonerskiej. Kolejne wydawane były równolegle do rozbudowywania zbioru. W latach najbardziej intensywnego powiększania kolekcji, do 1914 roku, opublikowanych zostało ich w sumie osiem. Przybliżały one twórczość graficzną artystów, których prace znalazły się w posiadaniu Grohmana: Jean-François Milleta (1814–1875), Johana Bartholda Jongkinda (1819–1891), Charlesa Méryona (1821–1868), Jeana Dominique’a Ingesa (1780–1867), Andresa Zorna (1860–1920), Camille’a Corota (1796–1875), Auguste’a Rodina (1840–1917) i Eugène’a Carrière’a (1849–1906). Należy przyjąć, że kolekcjoner dbający o aktualność swojego księgozbioru znał przedwojenne tomy. Seria wznowiona została w 1919 roku katalogiem twórczości Edgara Degasa (1834–1917). Z artystów omówionych w kolejnych tomach,

---

<sup>52</sup> Tak było m.in. w czasie pracy nad 10 tomami poświęconymi dziełom Honoré Daumiera. Ibidem, s. 53.

<sup>53</sup> Zniszczenie matrycy i niewielka ilość odbitek podnosiły wartość każdej z nich. Z zachowanej matrycy drukowano późniejsze wydania, często pozostające poza artystyczną kontrolą autora, z których odbitki były już mniej cenne.

zainteresowanie Grohmana wzbudzili: Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Gustave Leheutre (1861–1932), Charles-François Daubigny (1817–1878), Francisco de Goya (1746–1818), Jean-François Raffaëlli (1850–1924), Camille Pissarro (1830–1903), James Ensor (1860–1949) i Albert Besnard (1849–1936). Warto jednak doprecyzować, że odbitki graficzne owych twórców powstały i zostały nabyte do łódzkiej kolekcji jeszcze przed I wojną światową<sup>54</sup>. Prace około połowy grafików omówionych przez Delteila nie trafiły do zbioru przemysłowca.

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy seria *Le peintre-graveur illustré* miała bezpośrednie przełożenie na zakupy kolekcjonera. Prace wielu artystów pojawiły się w zbiorze przemysłowca jeszcze zanim ukazały się tomy serii poświęcone ich twórczości. Przykładowo akwafortę *La couseuse* Milleleta, którego twórczość została ujęta w pierwszym tomie z 1906 roku, Grohman nabył zapewne w 1905 roku<sup>55</sup>. Z kolei odbitka *Ville d'Arvey: l'étange au batelier* Corota (il. 1), opisana przez Delteila w tomie piątym wydanym w 1910 roku,



1. Camille Corot, *Ville d'Arvey: l'étange au batelier (effet du soir)*, 1862, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

<sup>54</sup> Ustalenie przybliżonych, a niekiedy dość precyzyjnych dat akcesji prac do kolekcji Grohmana jest możliwe dzięki prowadzonej rekonstrukcji inwentarza zbioru, badaniom proveniencyjnym i archiwalnym. Dragońska, *Kolekcja Henryka Grohmana...*, s. 68–71.

<sup>55</sup> Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. I, poz. 9; Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej: GR BUW), Inw.Dep. 4085.

trafiła do kolekcji łodzianina najprawdopodobniej trzy lata wcześniej<sup>56</sup>. Tym bardziej jednak należałoby docenić smak i wyczucie Henryka Grohmana oraz jego orientację na europejskim rynku sztuk graficznych, która pozwalała mu na dobór prac artystów na tyle istotnych, że stali się oni wkrótce przedmiotem opracowania Loysa Delteila.

Nawet jeśli brak dowodów, że lektura katalogów paryskiego eksperta była bezpośrednią przyczyną zakupów, to z pewnością w wielu przypadkach potwierdziła ich słuszność. Wskazywała także, czego warto szukać na rynku i czym uzupełniać zbiór. Zgromadzone przez Grohmana dzieła to często odbitki rzadkie, stanowe, mające ciekawą proveniencję czy w inny sposób wyjątkowe. Do takich należała m.in. wczesna i bardzo dobrej jakości sucha igła stanu III/VII portretu *Victoria Hugo* autorstwa Rodina, wspomniana kaszerowana odbitka stanu II/III *Ville d'Arvey* Corota, czy rzadki stan II/VI *Lever de lune* Daubigny'ego<sup>57</sup>. Przykładem niezwykle cennej pracy na pergaminie o doskonałej proveniencji jest *La couseuse* Milleta (il. 2). Pochodziła ona ze zbiorów Jean-Louis-Henri'ego Le Secq Destournelles (1818–1882), paryskiego malarza, grafika i fotografa, o czym świadczy niebieska pieczętka z inicjałami *HSL* widniejąca *verso* odbitki. Kolekcja nowoczesnej grafiki tego artysty przez ponad 20 lat pozostawała w rękach spadkobierców nieświadomych jej wartości. Zainteresował się nią dopiero Delteil i przygotował aukcję w 1905 roku. Obok około 200 rycin autorstwa Rembrandta ozdobę kolekcji stanowiły rzadkie i szczególnie cenne odbitki prac nowoczesnych, np. *Autoportret* Whistlera na papierze japońskim, czy stan II *Abside Notre-Dame Méryona*<sup>58</sup>. Sam Delteil nabył z niej do swojego zbioru cztery doskonałej jakości akwaforty Jongkinga i jedną Milleta<sup>59</sup>.

Z serii Delteila Henryk Grohman mógł czerpać wiedzę o kompozycjach graficznych wydawanych w niewielkich nakładach. Te bardzo rzadkie odbitki szybko znajdowały nabywców, którzy mogli mieć poczucie przynależności do elitarnego kręgu posiadaczy wyjątkowego dzieła cenionego artysty. Przykłado-

<sup>56</sup> Ibidem, t. V, poz. 3; GR BUW, Inw.Dep. 4016.

<sup>57</sup> Ibidem, t. VI, poz. 7 i t. XIV, poz. 98; GR BUW, Inw.Dep. 4105, 4020.

<sup>58</sup> P. Juhel, *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues (1870–1940)*, Paris 2016, poz. 1390, 1391; Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 1336, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7563/total/1>> [dostęp: 14 kwietnia 2023].

<sup>59</sup> Odbitki stanu I *Les Maisons au bord du canal*, *La Nourrice*, *Les Deux barques à Voile* oraz *Vie de la ville de Maaslins* autorstwa Jongkinga (ta ostatnia opatrzona była dedykacją artysty dla kolekcjonera); również stan I *Le Paysan rentrant du fumier* Milleta. Wszystkie opisane jako *superbe*, *rare* lub *très rare*. *Catalogue des estampes...*, poz. 256–257, 260–261, 320.

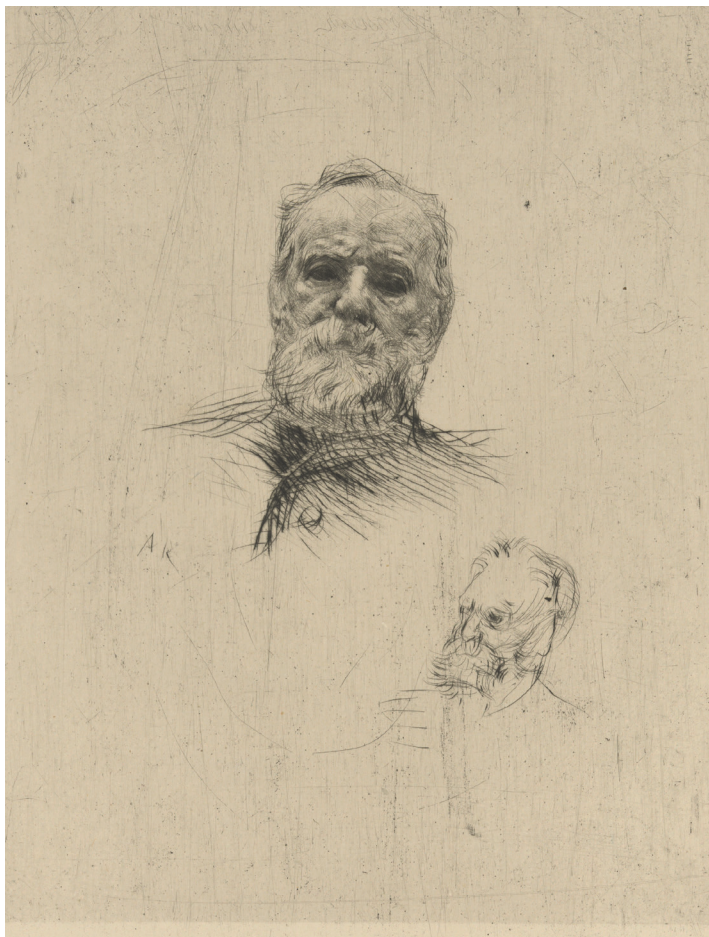


2. Jean-François Millet, *La couseuse*, 1855, akwaforta, fot. BUW

wo Grohman był jednym z nielicznych właścicieli odbitki stanu III/VII wspomnianego już portretu Victora Hugo (il. 3). Znalazł się tym samym wśród tak wybitnych kolekcjonerów jak Félix Bracquemond (1833–1914) – artysta-grafik, który w znaczny sposób przyczynił się do odnowy sztuki rytowniczej we Francji, Jacques Doucet (1853–1929) – paryski projektant mody i mecenas, Roger Marx (1859–1913) – krytyk sztuki i redaktor francuskich czasopism, oraz Etienne Moreau-Nélaton (1859–1927) – malarz, twórca ceramiki i pisarz, który swoje zbiory przekazał na rzecz państwa<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. VI, poz. 7; Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 351, 1823a, 2229, 6059, dostępne w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/>>





3. Auguste Rodin, *Victor Hugo, de face*, 1886, sucha igła, fot. BUW

O tym, w jaki sposób lektura serii Delteila mogła pośrednio wpływać na wiedzę i świadomość kolekcjonerską Henryka Grohmana, świadczy kolejność nabywania przez niego prac Gustave'a Leheutra. Było to siedem akwafort powstających równoległe do budowanej kolekcji, kupowanych na bieżąco, pojedynczo lub w niewielkich grupach. Około 1905 roku Grohman nabył *Le Bassin Neuf à La Rochelle* (stan II/II, 1904); po 1907 roku *Rue Corne-de-Cerf à Troyes* (stan IV/IV, 1907); zapewne w 1910 roku *La Maison Roy*

---

[dostęp: 26 kwietnia 2023]; *Catalogue des oeuvres des collections de Jacques Doucet*, Institut national d'histoire de l'art à Paris, dostępny w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-agorha/catalogue-des-uvres-des-collections-de-jacques-doucet.html>> [dostęp: 21 kwietnia 2023].

à Troyes (stan II/III, 1908) i *Le Chemin de halage à Troyers* (stan VIII, 1909) (il. 4); a rok później trzy ostatnie kompozycje: *La ruelle à Venise* (stan II/II, 1909) odbitą na dawnym papierze, rzadki *Ekslibris Charlesa Sauniera* (stan I/II, 1910) także na dawnym, szaroniebieskim papierze z filigranem, oraz *La Grande Maison à Vité* (stan II/V, 1911)<sup>61</sup>. Wszystkie wydane były w Paryżu przez Edmonda Sagota (1857–1917) i to z jego przedsiębiorstwem należałoby wiązać ich pochodzenie<sup>62</sup>. Należy podkreślić, że nabywane kolejno ryciny pochodziły z początku nakładu i były doskonałej jakości. Przykład ilustruje, jak zainteresowanie twórczością Leheutra ewoluowało w świadomości Grohmana. W miarę kolejnych zakupów kolekcjoner zaczął zwracać coraz większą uwagę na materialną stronę prac graficznych artysty. Wykształcił potrzebę posiadania odbitek stanowych, dobrej jakości oraz rzadkich, drukowanych na dawnych papierach – prawdziwych *belles épreuves* stanowiących ozdobę



4. Gustave Leheutre, *Le Chemin de halage à Troyers*, 1909, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

<sup>61</sup> Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. 12, poz. 5, 79, 83, 88, 90, 91, 102. GR BUW, Inw. Dep. 4052, 4049, 4050, 4054, 4048, 4053, 4051.

<sup>62</sup> Kwerenda w archiwum wydawcy przyniosłaby z pewnością dalsze ustalenia w tej kwestii (Institut national d'histoire de l'art w Paryżu, Fonds Sagot-Le Garrec, Archives 86).



jego zbioru. Kolejne wybory są dowodem rosnącej wiedzy i znanstwa, budowanych również na podstawie najnowszej literatury przedmiotu. Wszystko to, co składało się na pojęcie rzadkości i jakości odbitki, znajdowało następnie odzwierciedlenie nie tylko w prozaicznej cenie, jaką można było uzyskać za posiadany egzemplarz, ale także w prestiżu w elitarnym środowisku miłośników prac graficznych.

Drugą publikacją poddaną analizie jest monograficzny katalog litografii i akwafort Jean-Louisa Foraina przygotowany przez Marcela Guérina (1873–1948). Autor był paryskim przemysłowcem, który zaczął budowę od podstaw kolekcji grafiki nowoczesnej w tym samym czasie co Henryk Grohman. W zbiorze blisko 500 odbitek wyróżniały się trzy nazwiska: Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec i Forain. Szczególne zainteresowanie ich twórczością miało bezpośrednie przełożenie na publikacje o charakterze naukowym przygotowane przez kolekcjonera z dużym znanstwem. Pierwsze w kolejności były dwa tomy dotyczące prac graficznych Foraina, wydane kolejno w 1910 i 1912 roku w niewielkim nakładzie 125 i 300 egzemplarzy. Guérin opracował także katalogi *L'oeuvre gravé de Gauguin* (Paris 1927) i *L'oeuvre gravé de Manet* (Paris 1944). Ponadto brał udział w przygotowaniach do dwóch paryskich wystaw Degasa (1928, 1942), pisząc wstępy do towarzyszących im publikacji. Poza podobną drogą zawodową i zamiłowaniem do grafiki nowoczesnej z Grohmanem łączyła go także fascynacja sztuką orientalną<sup>63</sup>.

Katalogi dzieł Foraina są w swej konstrukcji podobne do opracowań Delteila. W notach Guérin zawarł analogiczny zakres informacji, zamieścił także reprodukcje. Wstępy poprzedzające oba tomy wskazują na bliską znajomość autora z artystą, mającą z pewnością wpływ na rzetelność zamieszczonych w nich informacji. W przeciwieństwie do opracowań Delteila nie są one jednak biograficzne, a zawierają wiele cennych uwag na temat warsztatu graficznego Foraina, przybliżając czytelnikowi zagadnienia techniczne istotne dla oceny jakości i wartości odbitek. W pierwszym tomie Guérin objaśnia, że artysta preferował rysowanie bezpośrednio na kamieniach i cynkowych płytach. Przypadki zastosowania papieru transferowego, cenione nieco niżej, skrupulatnie odnotował w katalogu. Po zakończeniu współpracy z paryską Imprimerie Belfond et Cie, Forain samodzielnie drukował większość litografii. Ich nakład był niewielki, liczył od kilkunastu do 50 egzemplarzy. Po jego wykonaniu większość matryc została starta, co wykluczało pojawienie się odbitek poza kontrolą grafika. Gwarancją oryginalności i jakości autorskich odbitek Foraina był również papier welinowy z filigranem artysty zamówio-

---

<sup>63</sup> Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 1872b, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8501/total/1>> [dostęp: 14 kwietnia 2023].

ny w wytwórni Arches. Guérin pokusił się o ocenę dorobku Foraina, uznając m.in. serię *Cabinets particuliers*, której wersję piątą posiadał Grohman, za jedno z arcydzieł współczesnej grafiki. Pod względem umiejętności technicznych zrównał artystę z niekwestionowanym mistrzem litografii, Henri de Toulouse-Lautrekiem. Uczciwie odnotował również niefortunne próby stosowania trudnej techniki litografii lawowanej, wskazując konkretne przykłady.

Niezwykle wartościowy jest passus dotyczący funkcjonowania prac graficznych Foraina na ówczesnym rynku sztuki. Początkowo litografie artysty nie były doceniane przez kolekcjonerów. Ich niewielkie nakłady zalegały w atelier do momentu, gdy zainteresował się nimi Ambroise Vollard (1866–1939). Paryski marszand odkupił od Foraina znaczny zbiór prac malarskich i rysunkowych oraz wspomniane litografie. Z nabytych planszy stworzył dwa niemal kompletne zespoły odbitek, które następnie odsprzedał Etienne'owi Moreau-Nélatonowi oraz Alfredowi Beurdeley'owi. Prace Foraina kupili także inni francuscy kolekcjonerzy, m.in.: Eugène Mutiaux (1846–1925), Albert Pra (Prat, ?–1938), Alfred Ragault (1862–1964) i sam Guérin. W 1909 roku zbiory Vollarda były już na wyczerpaniu, a pojedyncze odbitki posiadał jeszcze sam Forain. Jednak większość z tych z założenia nielicznych prac pozostawała w rękach prywatnych i niezwykle rzadko pojawiała się na aukcjach. Trudno dostępne litografie znacznie zyskały na wartości i stały się obiektami kolekcjonerskich poszukiwań<sup>64</sup>.

Henryk Grohman posiadał w swojej kolekcji 13 prac graficznych Foraina, w tym dziewięć litografii. Twórczością grafika zainteresował się na początkowym etapie budowania zbioru. Wczesne litografie *Au théâtre* i *Le cabinet particulier (5<sup>e</sup> planche)* (il. 5) zakupił zapewne już w 1905 roku. Posiadał także *Une saisie, Rue Laffitte* i *Femme à sa toilette avec sa femme de chambre (1<sup>re</sup> planche en largeur)*<sup>65</sup>; nie wiadomo, kiedy dokładnie zostały one pozyskane. Ich dostępność była w tym czasie bardzo niewielka. Na blisko 2000 katalogów aukcyjnych z lat 1870–1914, które Pierre Juhel cytuje w kompendium dotyczącym francuskiego rynku grafiki, zaledwie 21 oferowało prace Foraina (po raz pierwszy w 1887 roku). W latach 1904–1914, kiedy kolekcjonował Grohman, było ich raptem 14. Warto odnotować, że w tym czasie wróciły do obiegu litografie nabyte uprzednio do kilku ważnych kolekcji prywatnych, m.in. wspomnianego Alfreda Ragault i Guillaume'a de Gontaut-Birona (1859–1939) w 1910, Georgeseta Petitdidiera (1868–1944) i Adolphe'a Taverniera (ur. 1853–1945) w 1913 oraz Alberta Pra i Rogera Marxa w 1914 roku<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Guérin, *J.L. Forain lithographe*, s. 6–14.

<sup>65</sup> Ibidem, poz. 8, 14, 4, 6, 30; GR BUW, Inw.Dep. 4610, 4611, 4608, 4609, 4613.

<sup>66</sup> Juhel, *Les ventes publiques...*, poz. 1652, 1665, 1867, 1890, 1930, 1943.



5. Jean-Louis Forain, *Le cabinet particulier (5<sup>e</sup> planche)*, litografia, fot. BUW

Przeprowadzona wnikliwa analiza odbitek z kolekcji Grohmana i zbadanie ich proveniencji w zestawieniu z katalogami aukcyjnymi tych konkretnych zbiorów, nie pozwoliły na tym etapie na jednoznaczne wskazanie źródeł zakupów łódzkiego przemysłowca.

Tom poświęcony akwafortom Foraina ukazał w 1912 roku, gdyż Guérinowi zależało na zamieszczeniu wszystkich najnowszych prac artysty. Podzielony był na dwie części: pierwsza obejmowała wczesne akwaforty z lat 1873 do ok. 1886, które w momencie opublikowania katalogu były już prawdziwą rzadkością<sup>67</sup>; druga prezentowała 95 prac współczesnych, powstałych od końca 1908 do połowy 1910 roku oraz nieliczne monotypy. Nowe akwaforty Foraina ukazywały się niemal co tydzień, budząc żywe zainteresowanie w środowisku kolekcjonerów. Również Henryk Grohman uzupełnił swój zbiór czterema odbitkami, nabytymi zapewne w 1910 roku; były to: *Après l'apparition (2<sup>e</sup> planche)*, *Le repos du Modèle (4<sup>e</sup> planche)* i *À la table de jeu (1<sup>re</sup> planche)* (il. 6) z 1909 oraz *Le Christ*

<sup>67</sup> Egzemplarz z księgozbioru Grohmana pozbawiony jest tej części.





6. Jean-Louis Forain, *À la table de jeu (1<sup>re</sup> planche)*, 1909, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

*portant sa croix (2<sup>e</sup> planche)* z 1910 roku<sup>68</sup>. Można przypuszczać, że były to zakupy poczynione bezpośrednio od artysty, który osobiście zajmował się dystrybucją akwafort.

We wstępie do drugiego tomu Guérin informuje, że nakłady akwafort Foraina były niewielkie, w skrajnych przypadkach liczące dosłownie kilka odbitek drukowanych samodzielnie przez artystę. Nieliczne kompozycje wykonane przez profesjonalną drukarnię, cenione były niżej i nie trafiły do zbioru Grohmana. Forain, stosujący chętnie technikę suchej igły, pozwalającą na uzyskanie delikatnych, pierzastych linii, które jednak szybko ulegały degradacji w procesie drukowania, zrezygnował z pokrywania matrycy stalą. Brak tej warstwy ochronnej sprawiał, że dobrych odbitek można było uzyskać niewiele. Przykładem takiej *belle épreuve* jest wspomniana *À la table de jeu* ze zbioru przemysłowca. Artysta był bardzo sprawnym rysownikiem, umiejętnie szkicującym

<sup>68</sup> Guérin, *J.L. Forain lithographe*, poz. 82, 84, 71, 108; GR BUW, Inw.Dep. 4618, 4619, 4617, 4620.

kompozycję za pierwszym razem. Nie potrzebował więc wykonywać odbitek stanowych, które były prawdziwą rzadkością. Powstawały najwyżej trzy, niekiedy retuszowane, i szybko trafiały do prywatnych kolekcjonerów z najbliższego otoczenia artysty<sup>69</sup>. Grohmanowi nie udało się pozyskać żadnej z nich.

Ponownie należy podkreślić, że zarówno litografie, jak i akwaforty Foraina Grohman zakupił zanim ukazały się omawiane katalogi. Publikacje Guérina nie mogły więc mieć bezpośredniego wpływu na decyzje kolekcjonera. Potwierdzają natomiast słuszność jego wyborów, zarówno jeśli chodzi o niezwykle rzadkie i trudno dostępne odbitki litograficzne, jak i selekcję bieżącej twórczości akwafortowej. Zwłaszcza przy poszukiwaniu i pozyskaniu tych pierwszych Grohman musiał wykazać się determinacją, orientacją na ówczesnym rynku sztuki i świadomością wartości nabywanych dzieł. Przed rokiem 1914 kwoty, które ryciny Foraina osiągały na francuskich aukcjach, często dochodziły do kilkuset franków<sup>70</sup>. Juhel odnotował pięć litografii, których cena przekroczyła zawrotną na te czasy kwotę 1000 franków, w tym *Au théâtre* obecną w kolekcji Grohmana. Dla porównania sprzedanych tak drogo litografii Henri'ego de Toulouse-Lautreca wskazał tylko sześć<sup>71</sup>. Fakt, że Grohman posiadał w swoim księgozbiórze oba katalogi, świadczy o żywym zainteresowaniu twórczością artysty i najnowszymi publikacjami na jego temat. Opracowanie Guérina, napisane przez kolekcjonera dla kolekcjonerów, należy do tych najbardziej wnikliwych, odsłaniających całe spektrum niuansów związanych ze sztukami graficznymi, pozwalających na uzyskanie lepszej orientacji i ułatwiających budowanie zbioru graficznego.

Podsumowując rozważania na temat serii opracowań Delteila i katalogu Guérina, warto podkreślić pewną kwestię. W obu przywołanych publikacjach jakość i rzadkość omawianych prac graficznych jest kluczowa i wartościująca. Na owe kryteria składał się szereg cech fizycznych odbitek: od sposobu opracowania matrycy, dokładności druku, wyboru odpowiedniego podłoża, wielkości nakładu, po wszelkie aspekty czyniące z niej obiekt unikalny (odbitki próbne, stanowe, autorskie, poza nakładem, dedykowane, o ciekawej proveniencji, retuszowane itd.). Na przełomie XIX i XX wieku kryteria te nabierały coraz większego znaczenia w środowisku miłośników sztuk graficznych. Funkcjonowały w specjalistycznej literaturze, pojawiały się w katalogach sprzedaży, wpływały na decyzję o kolekcjonerskich zakupach. Analiza zbioru grafiki nowoczesnej Henryka Grohmana pozwala stwierdzić, że jakość i rzadkość odbitek graficznych były równie istotne dla jego wyborów. Owe właściwości,

<sup>69</sup> Ibidem, s. I–XVI.

<sup>70</sup> L. Monod, *Le Prix des estampes anciennes et modernes*, t. 2, Paris 1921, s. 178–188.

<sup>71</sup> Juhel, *Les ventes publiques...*, s. 573, 580.

wyczuwane przez przemysłowca intuicyjnie, poznawane w miarę zdobywanej praktyki i gruntowane za sprawą wydawanej równolegle literatury specjalistycznej, po którą, jak już wiemy, sięgał, były kluczowe dla jego artystycznych zakupów. Fakt ten pozwala nam dostrzec w Grohmanie nie tyle kolekcjonera aspirującego, co przynależącego do kręgu najbardziej wytrawnych zbieraczy dzieł graficznych ówczesnej Europy.

Inny charakter miał bibliofilski tom *The Etched Work of Frank Brangwyn* autorstwa angielskiego prawnika i grafika Franka Newbolta (1863–1940), wydany przez londyńskie The Fine Art Society w 1908 roku. Album ukazał się na fali błyskotliwej kariery Brangwyna, który z twórcy praktycznie nieznanego w ciągu kilku lat stał się artystą popularnym wśród kolekcjonerów w całej Europie. Zastosowany w publikacji format folio i luksusowy papier żeberkowy, elegancki układ typograficzny i liczne reprodukcje dobrej jakości przywodzą na myśl albumy poświęcone największym rytownikom pokroju Rembrandta i Whistlera. O szczególnym charakterze publikacji świadczyły także dołączone do niej oryginalne odbitki graficzne Brangwyna. Zamieszczone w tomie eseje Henry'ego Marcela (1854–1926), wieloletniego dyrektora Bibliothèque nationale i Beaux-Arts w Paryżu, oraz Hansa W. Singera (1867–1957), kuratora Kupferstichkabinett w Dreźnie, dodatkowo potwierdzały rangę artysty. Marcel dostrzegł podobieństwo prac Brangwyna do największych mistrzów minionych czasów, Rembrandta i Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778). Singer zamieścił kilka uwag na temat postrzegania twórczości Anglika przez niemieckich miłośników i badaczy. Zauważył, że upatrywano w niej wyraz graficznej doskonałości, do osiągnięcia której w jego kraju dopiero dążono. Przy tej okazji zwrócił również uwagę na brak przygotowania do odbioru sztuki czarno-białej wśród miejscowej publiczności, która w galerii chętniej oglądała olejne płótno, a dom dekorowała kolorową reprodukcją<sup>72</sup>.

Egzemplarz albumu z księgozbioru Grohmana jest jedynym odnalezionym tomem noszącym znak własnościowy kolekcjonera. Parafka ołówkiem *HG 254/260* znajduje się w prawym, dolnym narożniku karty tytułowej. Takim samym numerem opatrzone zostały cztery akwaforty Brangwyna ze zbioru łodzianina: *Santa Maria della Salute, Venice, The Hay-Cart, The Meat-Market, Bruges* oraz *A Cornfield, Montreuil*<sup>73</sup>. Odbitki z matryc opracowanych w latach 1906–1907, zmontowane w jednakowe passe-partout z grubego, kremowego papieru o wyraźnej fakturze i wsunięte w kieszonkę w przedniej okładce albumu, były, w zamyśle wydawnictwa, integralną częścią publikacji. W kolekcji

<sup>72</sup> Newbolt, *The Etched Work...*

<sup>73</sup> Ibidem, s. 34, 36–37, poz. 73, 101, 110, 117; GR BUW, Inw.Dep. 4383, 4381, 4387, 4384.



Grohmana zostały oddzielone od woluminu, który trafił do biblioteki, a następnie umieszczone w pudle z innymi rycinami angielskimi. Dopiero ponowne powiązanie rycin z albumem umożliwiło doprecyzowanie ich proveniencji. Należy bowiem przyjąć, że wolumin wraz z rycinami został nabyty jako całość w roku jego wydania lub wkrótce po nim. Przykład ten najdobitniej ilustruje, jak istotna dla poszerzenia współczesnej wiedzy o budowaniu zbioru może być analiza księgozbioru kolekcjonera. Nie tylko pozwala ona dokonać konkretnych ustaleń proveniencyjnych, ale również wskazuje kierunki dalszych poszukiwań<sup>74</sup>.

Zarówno Newbolt, jak i Singer zwrócili uwagę na nieprzeciętne rozmiary oraz dekoracyjność akwafort Brangwyna. Obaj zgodnie stwierdzili, że tracą one na tradycyjnym sposobie przechowywania (zmontowane w passe-partout i złożone w pudle), a odpowiednio oprawione, mogą stanowić prawdziwą ozdobę wnętrza<sup>75</sup>. Ich opinie są znaczące w kontekście dwóch innych akwafort Brangwyna z 1908 roku nabytych przez Grohmana w 1913 roku: *Old Hammersmith* i *The Black Mill*<sup>76</sup>. Obie znacznych rozmiarów (kolejno 55,3 x 70,5 i 68,6 x 93 cm) oprawione były w proste drewniane ramy malowane na kolor czarny, co dowodzi, że w łódzkiej kolekcji miały przeznaczenie dekoracyjne. Proveniencję rycin przybliży nalepka *THE FINE ART SOCIETY* z datą *March 1913* zamieszczona *verso* jednej z ram<sup>77</sup>. Robotnicza tematyka akwafort mogłaby sugerować, że były one ozdobą wnętrza bardziej oficjalnego, związanego z życiem zawodowym kolekcjonera. Kwestia ta, pozostająca jedynie w sferze przypuszczeń, nie powinna przysłonić narzucającej się sugestii, że opinie Newbolta i Singera zawarte w albumie należącym do kolekcjonera, mogły mieć bezpośredni wpływ na decyzję Grohmana nie tylko o samym zakupie akwafort Brangwyna do kolekcji, ale także o ich dekoracyjnym przeznaczeniu i sposobie prezentacji.

\*

Wprawdzie współcześnie znany jest zaledwie fragment pierwotnego zasobu dzieł poświęconych sztukom graficznym z biblioteki Henryka Grohmana, to jest to materiał niezwykle ważny dla przeprowadzenia rzetelnych badań

---

<sup>74</sup> Wskazane byłoby zapoznanie się z archiwaliami The Fine Art Society gromadzonymi od 1876 roku. The National Archives, dostęp w internecie: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/N13872163>> [dostęp: 24 kwietnia 2023].

<sup>75</sup> Newbolt, *The Etched Work...*, 10–11, 21.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 39, poz. 131–132; GR BUW, Inw.Dep. 4814, 4815.

<sup>77</sup> Ramy zostały zdemontowane ok. 2000 roku, a do dziś w GR BUW zachowała się jedna z nich.

nad jego zbiorem rycin i rysunków. Księgozbiór Grohmana można zaliczyć do tych specjalistycznych o charakterze podręcznym i użytkowym. Był to zbiór komplementarny i powstający równoległe do kolekcji graficznej. Nie przedstawiał on szczególnej wartości bibliofilskiej i próżno w nim szukać woluminów wyjątkowo cennych. Biblioteka stanowiła element warsztatu pracy kolekcjonera, poszerzający jego wiedzę, dający podbudowę naukową dla tworzonego zbioru, umożliwiającą śledzenie najnowszych tendencji obowiązujących w środowisku miłośników rycin i rysunków oraz ich przełożenie na własne potrzeby. Zgromadzone publikacje poszerzały kompetencje Grohmana i pomagały w podejmowaniu coraz lepszych i bardziej świadomych decyzji zakupowych (seria Delteila i katalog Guérina), niekiedy będąc z nimi bezpośrednio związane (album o Brangwynie).

Wydaje się, że kolekcjonerstwo grafiki nowoczesnej na przełomie XIX i XX wieku wiązało się z koniecznością stworzenia specjalistycznej biblioteki. Takie księgozbiory obok Henryka Grohmana posiadali wspomniani już Loys Delteil, Feliks „Manggha” Jasiński czy Dominik Witke-Jeżewski. Ten współcześnie niewystarczająco wykorzystywany obszar może być niezwykle pomocny w badaniu zbiorów graficznych, wprowadzając je na bardziej interdyscyplinarne tory, na co starałam się zwrócić uwagę, analizując księgozbiór Grohmana. Przegląd zawartych w nim publikacji, znacząco poszerza naszą wiedzę na temat kolekcji grafiki nowoczesnej stworzonej przez łodzianina. Pomaga ustalić wiele szczegółów dotyczących proveniencji konkretnych odbitek oraz ich funkcjonowania na ówczesnym rynku sztuki. Daje także pewne wyobrażenie o świadomości kolekcjonera i jego postawie, zakresie jego wiedzy i jej możliwych źródłach oraz pozwala umieścić jego działalność kolekcjonerską w szerszym międzynarodowym kontekście.

## BIBLIOGRAFIA

- Berbelska D., *O zbiorach artystycznych i mecenacie Henryka Grohmana*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź 1997, s. 7–18
- Bibliothèque de Loys Delteil. Catalogue de livres relatifs aux beaux-arts. Gravure – peinture provenant de la bibliothèque de feu M. Loys Delteil*, Paris 1931
- Bieńkowska B., *Kilka uwag i propozycji w sprawie badań księgozbiorów historycznych*, „*Studia o Książce*” 1986, 16, s. 3–17
- Bouvy E., *Loys Delteil 1869–1927*, w: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. XXXII, *Appendix and Glossary*, red. H.J. Wechsler, New York 1970, s. 5–10
- Burty P., *Belle épreuve*, w: *L'eau-forte en 1875 : quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*, Paris 1875, s. 7–13

- Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil artiste-graveur expert*, Hotel Drouot, Paris 1928
- Catalogue des oeuvres des collections de Jacques Doucet*, Institut national d'histoire de l'art à Paris, dostępny w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-atorha/catalogue-des-uvres-des-collections-de-jacques-doucet.html>> [dostęp: 21 kwietnia 2023]
- Czyż P.P., *Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944)*, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Grochala, Warszawa 2006, s. 106–119
- Czyż P.P., *Muzeum romantyzmu polskiego Leopolda Méyeta*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013, s. 151–158
- Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Ph. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009, dostępne w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html>> [dostęp: 20 kwietnia 2023]
- Dragońska U., *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze / Henryk Grohman's Collection From the Print Room of the University of Warsaw Library – New Research Perspectives*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 61–75
- Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, oprac. S. Sawicka, T. Sulerzyska, Warszawa 1962
- Grohman Henryk Karol (1862–1939)*, oprac. red., „Polski Słownik Biograficzny”, t. VIII, red. K. Lepszy, Warszawa 1959–1960, s. 625–627
- Gruchała I., *W oczekiwaniu na Niepodległą – kolekcjonerstwo Heleny Dąbczańskiej*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2019, tom specjalny, *Dla Niepodległej*, s. 207–233
- Gruchała I., *„W tym streszczało się niejako moje życie”. Lwowski księgozbiór Heleny Dąbczańskiej (1863–1956) jako wyraz kultury książki epoki*, Kraków 2016
- Juhel P., *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues (1870–1940)*, Paris 2016
- Kacprzak D., *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne Łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015
- Kacprzak D., W.M. Rudzińska, *Z kolekcji Henryka Grohmana... Zbiór grafiki obcej i polskiej 2 połowy XIX i początku XX w.*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź 1997, s. 30–38
- Kamińska-Czubala B., *Analiza semiotyczna w badaniach nad księgozbiorami historycznymi*, w: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, red. M. Kocójowa, Kraków 1990, s. 109–122
- Kluczevska-Wójcik A., *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014

- Kłudkiewicz K., *Księgozbiór kolekcjonera dzieł sztuki: słów kilka o bibliotece Seweryna hr. Mielżyńskiego z Miłosławia*, „Biblioteka” 2015, 19(28), s. 81–116
- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000
- Księgozbiór ś.p. Matyldy Grohmanowej ofiarowany Miejskiej Bibliotece Publicznej w Łodzi*, „Kurier Łódzki” 1939, 23 kwietnia, s. 5
- Lugt F., *Les Marques des collections de dessins et d'estampes*, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/>> [dostęp: 21 kwietnia 2023]
- Maleczyńska K., *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Wrocław 1987
- Monod L., *Le Prix des estampes anciennes et modernes*, t. 2, Paris 1921
- The National Archives, dostępny w internecie: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/N13872163>> [dostęp: 24 kwietnia 2023]
- Nieznane zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej. Ryciny króla St. Augusta*, „Słowo Powszechne” 1949, 28 lutego, III(55), s. 3
- Nykel Z., *Dzieje Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie do roku 1945*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, XXV, s. 241–275
- Paszkiewicz U., *Bibliografia inwentarzy i katalogów księgozbiorów polskich i założonych w Polsce do 1939 roku*, Warszawa 1990
- Pokorzyńska E., *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, dysertacja doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Edwarda Różyckiego, Katowice 2009, dostępna w internecie: <<https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1471/Pokorzynska,%20Z%20dziejow.pdf?sequence=1>> [dostęp: 3 kwietnia 2023]
- Rudzińska W.M., *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195
- Rudzińska W.M., *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 128–137
- Salsbury B., *Collecting Modern and Contemporary Prints*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 9–26
- Salsbury B., *Loys Delteil (1869–1927): Community and Contemporary Print Collecting in Fin-de-Siècle Paris*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 44–60
- Sawicka S., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, 11(3/4), s. 392–393
- Schnayderowa B., A. Treiderowa, *Księgozbiór i kolekcja rycin Macieja Wodzińskiego*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1966, 12, s. 101–125
- Skierkowska E., *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, (34)2, s. 178–192
- Teichert M., *Kolekcja Dominika Witke-Jeżewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr R. Hancko, Studium Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej dla Pracujących, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1987, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego

## PUBLIKACJE Z KSIĘGOZBIORU HENRYKA GROHMANA WSPOMNIANE W TEKŚCIE

- Allgemeines Künstler-Lexicon*, t. 1–5, Frankfurt a. M. 1895–1901  
Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911  
*Catalogue illustré du Salon de 1912*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1912  
*Catalogue illustré du Salon de 1913*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1913  
*Constantin Meunier. Gedächtnis-Ausstellung*, Berlin 1906  
Delteil L., *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle*, Paris 1910  
Delteil L., *Le peintre-graveur illustré*, t. I–XXXI, Paris 1906–1926  
*Exposition des oeuvres de Louis Legrand de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Galerie Georges Petit, Paris 1904  
*Exposition Meissonier*, Paris 1893  
Fenollosa E.F., *An Outline of the History of Ukiyo-ye*, Tokyo 1901  
Guérin M., J.L. *Forain aquafortiste. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de l'artiste*, Paris 1912  
Guérin M., J.L. *Forain lithographe. Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de l'artiste*, Paris 1910  
Hamann R., *Rembrandts Radierungen*, Berlin 1906  
Hart G., *The Violin its Famous Makers and their Imitators*, Boston 1884  
*Katalog der... Ausstellung der Berliner Secession*, nr 11, 13, 15, 20, 24 i 25, Berlin 1906–1912  
Kennedy E.G., *The Etched Work of Whistler*, New York 1910  
Kromer M., *Beschreibung des Königsreich Polen*, Leipzig 1741  
Kurth J., *Der japanische Holzschnitt ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911  
Kurth J., *Utamaro*, Leipzig 1907  
Moreau-Nélaton É., *Manet graveur et lithographe*, Paris 1906  
Mycielski J., *Jan Rembowski*, Warszawa 1924  
Newbolt F., *The Etched Work of Frank Brangwyn*, London 1908  
*Oeuvre de Albert Dürer reproduit et publié par Amand-Durand*, texte par G. Duplessis, Paris 1876  
*Oeuvre de Rembrandt reproduit et publié par Amand-Durand*, Paris 1880  
Perzyński F., *Der japanische Farbenholzschnitt seine Geschichte, sein Einfluss*, Berlin 1904  
*Polnoe sobranie gravûr Adriana Van-Ostade / L'oeuvre gravé d'Adrien Van Ostade*, sobral: D.A. Rovinskij, S-Peterburg 1912  
*Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika*, Bd. III, red. R. Graul, Wien 1892  
Rosenthal L., *La gravure*, Paris 1909  
Rovinski D., *L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût*, vol. 1–3, Saint-Pétersbourg 1894  
Sievers J., *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912*, Dresden 1913  
*Société des aquarellistes français. 28e année*, [S.l.], 1906  
Witkiewicz S., *Matejko*, Lwów 1908  
*Zeichnungen von Albert Besnard*, Leipzig 1913

*Zeichnungen von Franz von Stuck*, Leipzig 1912

*Zeichnungen von Max Klinger*, Leipzig 1912

*Zeichnungen von Max Liebermann*, Leipzig 1912

*Zeichnungen von Otto Greiner*, Leipzig 1912

Urszula Dragońska

University of Warsaw

#### HENRYK GROHMAN'S (1862–1939) SPECIALIST LIBRARY AND HIS COLLECTION OF MODERN PRINTS

##### Summary

This article is the first study of the library belonging to the Łódź industrialist and art collector Henryk Grohman (1862–1939). It attempts to answer the question of the degree to which analysing these volumes, which are now housed in the collections of the University of Warsaw Library and the National Museum in Warsaw, can prove helpful in the study of art collections. The methodology for researching historical book collections was used to reconstruct and describe the library. These inquiries resulted in more than 165 titles being determined, which originally belonging to Grohman and covered oriental and European arts and crafts, as well as graphic and drawing arts (about 60). These included monographs, albums, and critical catalogues, exhibition and antiquarian nature, published mainly in Western Europe before 1914. The collector's specialized book collection, built up on an ongoing basis, overlapped with his artistic interests and had the character of a utilitarian library. From the point of view of the study of graphic collections of the late 19th and early 20th centuries, the reference libraries of their creators seem to be of particular importance. In times when taste no longer sufficed to create a valuable collection, and quality and rarity became the main criteria for selecting graphic works, specialized literature on the subject was of help. Created by art historians, collection curators, art market experts, and also private collectors, it introduced the nuanced world of graphic arts. It provided a tool to help identify a print, determine its state, edition and quality, and thus determine the value of a given work. The preserved publications from Grohman's library were therefore regarded as sources of specialized knowledge that the collector could not acquire either during his education or in his native environment. Three publications have been analysed in detail in the context of Grohman's graphic arts collection: the series *Le peintre-graveur illustré* by Loys Delteil (1906–1926), the two-volume catalogue of Jean-Louis Forain's lithographs and etchings by Marcel Guérin (1910, 1912), and the album devoted to the engravings of Fank Bangwyn prepared by Frank Newbolt (1908). These are publications reflecting the thriving activity of the circle of print enthusiasts of the late 19th and early 20th centuries, which had a significant impact on the dissemination of knowledge about this field of art. The series of relationships revealed between the collection of prints and drawings and the reference library significantly expanded the knowledge



on its creator and how the collection was formed. It made it possible to appreciate the collector's expertise and artistic taste, to observe how his awareness grew, influencing decisions on subsequent purchases, and also to detail the provenance of certain works. Thanks to the research field being expanded to include Grohman's library, the findings on his graphic collection have become more complete and reliable.

Keywords:

Henryk Grohman, Print Room of the University of Warsaw Library, modern prints, art collecting, historical libraries art market

