

ANETA PAWŁOWSKA
UNIwersytet Łódzki*

Plastyka łódzka u schyłku XIX i na początku XX wieku

Streszczenie. Celem artykułu jest prezentacja sytuacji środowisk artystycznych w Łodzi na przełomie XIX i XX w. W świetle prowadzonych przez łódzkich historyków i historyków sztuki badań, począwszy od lat siedemdziesiątych XX w. aż po XXI w., można stwierdzić, że sytuacja sztuk pięknych i samych artystów w Łodzi u schyłku XIX i na początku XX w., wbrew obiegowym opiniom, nie była zła. Rodziny łódzkich przemysłowców, bogacąc się i budując pokoleniowo coraz mocniejszą pozycję w hierarchii społecznej, podkreślały swój status, wznosząc luksusowo wyposażone wille i pałace miejskie i otaczając się dziełami sztuki zwłaszcza w ostatnim dwudziestolecu XIX w. Przedstawiciele kolejnych pokoleń rodów fabrykanckich (coraz lepiej wykształceni) rozwijali pasje kolekcjonerskie. Działały też salony wystawiennicze, np. Z. Bartkiewicza, J. Pawłowskiego, K. Biedrzyńskiego, J. Grodka, T. Kozaneckiego. Do uznanych artystów i architektów mieszkających w Łodzi na przełomie XIX i XX w. należeli: S. Hirszenberg, L. Pilichowski, M. Trębacz, H. Glicenstein, D. Landé i A. Zeligson.

Słowa kluczowe: Łódź, „miasto zła”, sztuki wizualne, kultura, XIX wiek, XX wiek.

Kultura w mieście – zarys problematyki

Niewielkomięskie otoczenie ulic wjazdowych w Łodzi, źle wyposażone przybyłych; statystyka zalicza gród ten do miast „wielkich, ale wygląd obniża go do rzędu lichych ognisk prowincjonalnych [...]. W Łodzi **uderza przede wszystkim brak kultury** [podkr. A.P.], brak systemu zabudowy jakby jakiś pośpiech, ale od domów, pałaców, wielkich gmachów bije zamożność i przepych nowoczesny. Jest to typowa kraina plutokracji, niby wyspa powstała na szerokich falach morza gminu. Piękne, wspaniałe

* Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki, e-mail: aneta.pawlowska@uni.lodz.pl.

gmachy otacza wieniec czarnych, brudnych domów i domków. Wygląd europejski miasta zaczyna się od ulicy Piotrkowskiej”¹. Tak opisywał Łódź widzianą w roku 1903 Stefan Gorski – łódzki publicysta i dziennikarz. Czy były to uwagi słuszne? Zapewne w znacznej mierze tak, miasto przez wiele lat postrzegane było jako „pustynia kulturowa”. Jednak wiele elementów współcześnie odkrywanych przez badaczy miasta przeczy aż tak skrajnemu postrzeganiu tej problematyki.

Początki zainteresowania sztukami pięknymi i ich upowszechnianiem w Łodzi sięgają schyłku XIX stulecia². Aby wzbudzić wśród łodzian pragnienie zakupu dzieła sztuki, stosowano najprostsze metody marketingowe, w witrynach księgarń i składów materiałów piśmiennych wywieszano pojedyncze obrazy artystów rodzimych lub reprodukcje popularnych malarzy obcych; ich sprzedaż odbywała się na zasadzie komisowej³. Z czasem ta forma prezentacji rozwinęła się w dość regularne ekspozycje prac jednego lub kilku twórców. Pokazom towarzyszyła często reklama w codziennej prasie. Ważnym elementem wspomagającym zainteresowanie łodzian sztuką był rozwój prasy w języku polskim w ostatnim dwudziestoleciu XIX w.⁴ W 1884 r. pojawił się „Dziennik Łódzki”, którego twórcą i kierownikiem był Henryk Elzenberg, w roku 1897 Wiktor Czajewski założył pismo „Rozwój”, czyli „dziennik polityczny, przemysłowy, ekonomiczny, społeczny i literacki ilustrowany”, a rok później hr. Henryk Łubieński rozpoczął wydawanie „Gońca Łódz-

¹ S. Gorski, *Łódź społeczna – obrazki i szkice publicystyczne*, Łódź 1904, s. 9–10.

² Tematem plastyki łódzkiej zajmowali się: H. Anders, *Z dziejów życia artystycznego w Łodzi, Materiały na sesję naukową „Wczoraj, dziś i jutro Łodzi”, poświęconą 550-leciu m. Łodzi. 27–28 maja 1974 r.*, Łódź 1974; H. Zawilska, *Problemy plastyki i wystawiennictwa w Łodzi na przełomie XIX i XX w. (1884–1914)*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, s. 51–69; J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991; W. Jordan, *Łódzkie środowisko malarstwa na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka w Łodzi 2. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8–9 października 2001 roku*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 143–156; A. Pawłowska, *Nie tylko muzeum. O początkach plastyki w Łodzi*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, red. K. Stefański, Łódź 2007, s. 139–150; J. Gadowska, *Żydowskie malarstwo w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; oraz D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.

³ Por. H. Zawilska, *op. cit.*, s. 53.

⁴ Eadem, *Plastyka*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta do 1918 r.*, t. I, red. B. Baranowski, J. Fijałek, Warszawa–Łódź 1982, s. 606–607.

kiego”, uwrażliwionego na sprawy społeczne. Po rewolucji 1905 r. w Łodzi zaczęły pojawiać się pierwsze tygodniki i miesięczniki, w których sprawy kultury zaczęły z czasem odgrywać coraz większą rolę⁵. Początkowo były to pisma niemieckie, potem także polskie. Na uwagę zasługują zwłaszcza: „Kurier Łódzki”, „Nowy Kurier Łódzki”, „Czas”, „Ilustrowana Republika”, „Kurier Polski”, „Express Ilustrowany”, „Co Tydzień Powieść”, „Karuzela”, „Wędrowiec”, „Ilustracja Łódzka” oraz „Rewia mody”⁶.

Odrębnym problemem wpływającym na rozwój miasta i jego kultury był fakt, że dziewiętnastowieczna Łódź była środowiskiem wielonarodowościowym (Polacy, Niemcy, Żydzi, Rosjanie), a tym samym wielokulturowym, rozwijającym się w zawrotnym tempie⁷. Wskutek wejścia gospodarki Łodzi w fazę wielokapitalistycznego rozwoju od 1877 r. rozpoczął się okres jej stałego, niesłychanie intensywnego wzrostu demograficznego, trwający aż do wybuchu I wojny światowej. Jedynie recesja gospodarcza w latach 1906–1907, stanowiąca następstwo wojny rosyjsko-japońskiej w latach 1904–1905 i rewolucji 1905 r., czasowo zakłóciła ten proces. Dodatkowy impuls dla rozwoju ludności miasta wynikał z poszerzenia jego granic w latach 1906–1908. Prawdziwie eksplozyjne tempo wzrostu demograficznego miasta zostało osiągnięte w latach 1877–1882, gdy liczba mieszkańców zwiększała się średniorocznie o 13,5%. Do końca XIX w. przeciętnie co sześć–siedem lat stan ludności Łodzi powiększał się o kolejne 100 tys. osób, co spowodowało⁸, że w ciągu 40 lat poprzedzających I wojnę światową ludność miasta wzrosła aż dziesięciokrotnie⁹. Łódź stała się drugim co do wielkości

⁵ J. Jaworska, *Prasa*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta*, red. R. Rosin, t. I (*Do roku 1918*), red. B. Baranowski, J. Fijałek, wyd. 2, Warszawa–Łódź 1988, s. 546–555.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Niezwykle wysokie tempo rozwoju demograficznego Łodzi w latach 1820–1914, stymulowane żywiołowym wzrostem gospodarczym, nie znajduje odpowiednika wśród polskich miast i może być porównywalne tylko z nielicznymi miastami zachodnioeuropejskimi i amerykańskimi. W ciągu 94 lat, które obejmują ten okres, liczba ludności miasta wzrosła z 767 do 477,9 tys. osób, czyli ponad 623 razy. Por. J. Dzieciuchowicz, *Ludność Łodzi – rozwój i przemiany strukturalne*, Łódź 2014, s. 17.

⁸ Pod wpływem intensywnego wzrostu demograficznego w latach 1865–1918 zaszły istotne zmiany struktury narodowościowej mieszkańców Łodzi, korzystne przede wszystkim dla żywołu polskiego. Świadczą o tym dane spisu powszechnego z 1897 r., wskazujące na umocnienie w tej strukturze wysokiej pozycji Polaków (46,4%) i przejęcie drugiego miejsca przez Żydów (29,4%), przy równoczesnym znacznym obniżeniu udziału Niemców (21,4%). *Ibidem*, s. 35.

⁹ *Ibidem*, s. 20.

(po Warszawie) miastem Królestwa Polskiego. Warto w tym miejscu zauważyć, że awans gospodarczy Łodzi w XIX w. kontrastował z jej niskim poziomem rozwoju społecznego, określonym m.in. strukturą wykształcenia ludności. W 1846 r. udział analfabetów dochodził w mieście aż do 68%. Jednocześnie znikomą rolę w strukturze wykształcenia łodzian odgrywały wówczas osoby mające średnie i wyższe wykształcenie (0,7%)¹⁰. Powodem tego stanu rzeczy było to, że z wysoką dynamiką rozwoju przemysłu i ograniczonym znaczeniem funkcji administracyjnych, kulturalnych, oświatowych i naukowych łączył się napływ do Łodzi słabo wykształconych rzesz ludności wiejskiej. Stąd też w drugiej połowie XIX w. obserwuje się nawet spadek poziomu wykształcenia mieszkańców miasta. Oczywiście tak ukształtowana struktura społeczna miała wpływ na życie kulturalne w Łodzi. W wieku XIX kultura najzamożniejszych łodzian była w znacznym stopniu niemiecka, a mieszkający tu Żydzi ciążyli także ku tym wzorcom¹¹. Polacy (głównie robotnicy, przedstawiciele wolnych zawodów, inteligencja techniczna) nie stworzyli wówczas jeszcze kulturowej przeciwwagi dla prądów płynących z Saksonii czy Nadrenii. Brak tradycji kulturowej Łodzi uwidocznił się w szczególności w zakresie sztuk pięknych, w ustosunkowaniu się wielonarodowościowej ludności miasta do dzieł sztuki i jej twórców. Wyjątkiem były tu występy teatralne czy muzyczne, które dość wcześnie zyskały zainteresowanie wśród łodzian¹². Istnienie stałych obiektów teatralnych zapoczątkował Teatr Arkadia uruchomiony w 1864 r. przez właściciela cukierni i zajazdu Fryderyka Sellina w przebudowanej wojskowej ujeżdżalni. W 1881 r. otwarto Théâtre-Variété, oferujący rozrywkę głównie dla widzów

¹⁰ *Ibidem*, s. 27.

¹¹ Warto zauważyć, że jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XIX w. wielką burżuazją łódzką, złożoną głównie z Niemców i w mniejszym stopniu Żydów, reprezentowało zaledwie kilkunastu przemysłowców, takich jak L. Geyer, K. Scheibler, J. Peters, L. Fessler, D. Lande, A. Prussak, T. Grohman, K.F. Moes. L. Meyer, T. Krusche i J. Heinzel, a także kilku wielkich kupców i pośredników: L. Mamroth, J. Seideman i S. Saltzman. Jak wykazały badania S. Pytłasa, również w drugiej połowie XIX w. burżuazja przemysłowa, która zwiększyła swój udział do 5% ogółu mieszkańców Łodzi, była zdominowana przez Niemców i Żydów. Do końca XIX w. wiodącą pozycję społeczną osiągnęło w mieście dziewięciu fabrykantów posiadających przedsiębiorstwa zatrudniające ponad 1000 pracowników. Szerzej o stosunkach w Łodzi przelomu wieków: S. Pytłas, *Łódzka burżuazja przemysłowa 1864-1914*, Łódź 1994; oraz *Polacy – Niemcy – Żydzi w Łodzi w XIX-XX w. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, red. P. Samuś, Łódź 1997.

¹² Por. J. Urbankiewicz, *Sezon w Łodzi nie zaszkodzi*, Łódź 1978; oraz A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994.

niemieckojęzycznych, a w roku 1901, z dużą pompą, nowoczesny budynek Teatru Wielkiego. Zaproszono wielu honorowych gości, wśród których najznakomitszymi byli Henryk Sienkiewicz (1846–1916) i słynny malarz Henryk Siemiradzki (1843–1902). Przybyli oni z grupą innych gości i dziennikarzami stołecznych gazet specjalnym pociągiem z Warszawy¹³.

Lodzermensch jako sybaryta i kolekcjoner

Sztuki plastyczne długo nie budziły większego zainteresowania. Obrazy, rzeźby wymagały bowiem większego wyrobienia estetycznego, a także większych nakładów finansowych. Szybki rozwój miasta, jaki nastąpił w trzeciej ćwierci XIX stulecia, sprawiał, że w Łodzi pojawiło się wiele bogatych osób, które pragnęły zaspokajać swoje potrzeby kulturalne, jednak mimo zachodzących korzystnych zmian, do lat osiemdziesiątych XIX w. zainteresowanie sztukami plastycznymi wciąż było znikome¹⁴. W tym czasie niewielka część burżuazji miała już wyrobiony gust, jednak znacznemu odsetkowi „nuworyszy pieniądza” wciąż go brakowało. O łódzkich fabrykantach w 1889 r. pisano, że wolą bogate tkaniny meblowe, przepych w mieszkaniach, nie zawsze smaczny, wreszcie łokciowe malowidła zagraniczne niż rzecz prawdziwie piękną – dzieło sztuki. Doskonały opis upodobań artystycznych tej grupy społecznej można znaleźć w Reymontowskiej *Ziemi obiecanej*, podczas prezentacji wystawnego przyjęcia w domu rodziny fabrykanta Endelmana: „Salon był narożnikowy z oknami na ogrody [...]. Żółte jedwabne story nie przepuszczały słońca do wnętrza, rozsiewały złotawy półmrok, w którym niewyraźnymi zarysami błyszcząły ze ścian ramy obrazów, brązowe ozdoby mebli i lśniąca jedwabna materia, obciążająca ściany, pohaftowana w bladozielone gałązki i kwiatki, o bardzo delikatnym rysunku; bladozielone lampe-

¹³ K. Kowalczyński, *Łódź przelomu wieków XIX/XX*, Łódź 2008, s. 105.

¹⁴ Stosując pewne uproszczenie, można stwierdzić, że w Łodzi w omawianym okresie istniały trzy generacje burżuazji przemysłowej. W latach siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XIX w. do ścisłej elity Łodzi należeli Scheiblerowie, Poznańscy, Geyerowie, Heinzlowie, Konstadtowie, Meyerowie. W ostatniej dekadzie stulecia swą pozycję umocnili kolejni przemysłowcy, m.in. Silberstein, Biedermann, Grohman, Cohn, Rozenblatt. Do I wojny światowej przemysł, a tym samym miasto, rozwijały się bez poważniejszych zakłóceń. Po wojnie świat burżuazji przemysłowej przeszedł kryzys spowodowany m.in. utratą rynków wschodnich, jednak wkrótce elita przemysłowa odnalazła się w nowej sytuacji, zmienił się styl działania – powstały wówczas pierwsze koncerny. Na znaczeniu zyskali Schweikertowie, Eitingonowie, Bennichowie oraz Karol Rajmund Eisert. Szerzej: L. Skrzydło, *Rody fabrykanckie*, Łódź 1999.

rie zarzucone złotymi haftami kwiatów trzymały niby w ramie ściany i stanowiły otoczkę dla sufitu, na którym był rozpięty rodzaj plafonu, prześliczne malowidło, przedstawiające scenę à la Watteau: łąka, strzępiaste drzewa, strumyk wijący się srebrną wstęgą przez murawy pełne kwiatów, wśród których pasły się baranki z niebieskimi wstążeczkami na białych runach karków, a gromada pasterzy i pasterek w perukach, w krótkich kostiumach tańczyła kadryla przy dźwiękach formingi, na której wygrywał ryży faun. W narożniku salonu wznosiła swoje brązowe kształty wdzięczna Diana z Fontainebleau, wśród róż białych i purpurowych, które delikatnymi pędami pięły się na marmurowy postument i plamiły barwami popielato zielonawy ton brązu¹⁵.

Ciekawe jest też porównanie Pałacu Sary i Maurycego Poznańskich opisanego we wspomnieniach ich wnuczki – Marii Kamińskiej z przytoczonym opisem pałacu wyimaginowanej rodziny Endelmánów w dziele Władysława Stanisława Reymonta: „Amfilada pokoiów – jest ich na użytek »państwa« coś około trzydziestu nie licząc kuchni, spiżarni i izb przeznaczonych dla służby. Puszyste kobierce głuszą kroki przybysza, ze wszystkich stron otaczają go ciężkie, ozdobne meble, obrazy nikną wśród złota kosztownych rzeźbiarskich ram. Na skinienie pana oczekuje służba w liberii gotowa spełnić każdą zachciankę. Ogródek letni pełen róż i ogród zimowy z przepięknymi palmami pozwalają przyjemnie spędzać czas. Wymyślne natryski, przyrządy do gimnastyki i do masażu podtrzymują świeżość ciała. Czegóż o nie ma w tym pałacu! Zewsząd z każdego zakątka tryska zbytek, przepych i właściwa dorobkiewiczom chęć okazania bogactwa”¹⁶.

Można pokusić się o stwierdzenie, że wielkoprzemysłowa burżuazja w miarę bogacenia się pragnęła zbliżenia z ziemiaństwem, zatem asymilowała w mniej lub bardziej udany sposób wzorce arystokratyczno-dworskie oraz budowała wyimaginowane tradycje rodzinne. Rozmaicie pojmowana sztuka, z reguły jednak dekoracyjnie, stanowiła oprawę życia, była wyrazem splendoru i społecznej pozycji. Odnosząc się do literackich obserwacji Reymonta, kolekcjonowanie dzieł sztuki (ale też wschodnich bibelotów) nie było obce łódzkim Lodzermenschom¹⁷: „Kilka garniturów w najczystszy

¹⁵ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, wolnelektury.pl, s. 116 (dostęp: 15 II 2017 r.).

¹⁶ M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 274.

¹⁷ Lodzermensch (niem. lodzer – łódzki, Mensch – człowiek) – termin (uważany przez niektórych za pejoratywny lub ironiczny), którym określano najbogatszych mieszkańców fabrykanckiej Łodzi w XIX i na początku XX w. (głównie właścicieli fabryk). W pewnym sensie jest to człowiek „bez narodowości, bez wyznania

lu Ludwika XIV, białych ze złotem, z pokryciami malowanymi lub haftowanymi w bladozielone barwy stało pod ścianami, pod szeregiem obrazów przeważnie bardzo cennych, bo – jak odnotował Reymont – Endelmanowie mieli całą galerię zbieraną nie tyle ze zjawstwem, ile z namiętnością; prócz tych mebli stało jeszcze dosyć w innych stylach, było pełno stolików inkrustowanych, objanych materiałami, chińskich fotelików ze złożonego bambusu z wybiciami z jaskrawych jedwabów, żardinerek złożonych, pełnych kwiatów; na marmurowym stylowym kominku płonął wielki ogień i rzucał krwawo złoty blask¹⁸.

Swoje potrzeby związane ze sztukami pięknymi, ale też potrzebą aprecjacji ich znaczenia łódzcy przemysłowcy realizowali, budując okazałe siedziby. O ile miejskie pałace przyuliczne, wille fabrykanckie są dzisiaj w krajobrazie miasta rozpoznawalne i opracowane w literaturze przedmiotu, o tyle wnętrza pozostają wciąż mało znane¹⁹. A szkoda, ponieważ je także wypełniały rozmaite kunsztowne sprzęty i artefakty. Odwołując się do ustaleń Wisławy Jordan, można uznać, że wnętrza fabrykanckie wyróżnia specyficzny, eklektyczny repertuar neostylów. Potęgę rodziny i jej zakorzenienie w tradycji miał potwierdzać tzw. styl staroniemiecki. W hallu pojawiały się znane z renesansu ławy, gdańskie szafy, krzesła „weneckie”. W pokoju pana centralne miejsce zajmowały: potężne biurko, obity skórą fotel oraz ogromna szafa biblioteczna. Elementem, który zazwyczaj dominował we wnętrzu, była dekoracja sufitu – często kroc ponad głowami zawieszano strop kasetonowy, odwołujący się do tradycji nowożytnych schematów dekoracyjnych. Salon o intensywnej kolorystyce urządzano złożonymi bądź białymi meblami w stylu Ludwika XV. Wśród obrazów przeważały kopie słynnych mistrzów XVII i XVIII w. – okazałe obrazy w złożonych ramach.

religijnego, pozbawiony własnych korzeni – kosmopolita, ale też, co jest zazwyczaj silnie podkreślane, łódzki patriota, jednocześnie współtwórca i władca miasta, którego poczucie własnej wartości znajdowało odzwierciedlenie w kulturze”. Por. D. Kacprzak, *Pamięć fabrykanckiej Atlantydy*, „Herito” 2012, nr 8, s. 207.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Wyłomem w takiej prezentacji pofabrykanckich wnętrz są np. *Sztuka łódzka obok awangardy. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 18–19 listopada 2004 roku*, Łódź 2005; P. Gryglewski, *Przykłady wykorzystania schematów dekoracyjnych rezydencji nowożytnych w łódzkich wnętrzach fabrykanckich*, [w:] *Sztuka w Łodzi (5). W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku. Materiały sesji naukowej*, Łódź, 8–9 listopada 2007, Łódź 2008, s. 51–60; R. Gryglewski, K. Stefański, *Willa Leopolda Kindermanna. Galeria Willa Miejskiej Galerii Sztuki*, Łódź 2009.

Popularne były alabastrowe rzeźby, których oryginały bez trudu odnaleźć można było w słynnych europejskich zbiorach. W mniejszych, prywatnych salonach poszukiwano odpoczynku kojarzonego z życiem dworskim²⁰.

Doskonałym potwierdzeniem tradycyjnego wystroju fabrykanckiego salonu, czyli „posiadacza milionowego majątku”, może być opis z 1907 r. autorstwa Zygmunta Bartkiewicza (do którego postaci powrócę): „Szeroki otwór, niby drzwi, niby framuga, prowadzi do drugiej sali – balowej. Zimne, białe jej ściany, zdobne gipsaturą »rococo«, powleczone całą siecią złotych linijek, punkcików. Jaskrawe supraporty, sufit, do którego płasko przywarła trójca opasłych amatorów, w wieńcu, łudzaco papierowych kwiatów i blaszanych liści, a na siedmiobarwnej posadzce – meble Ludwika, pokryte złotem, bieloną brokatelą w kwietne girlandy. Między oknami lustra białe, rzeźbione, złożone rżęsiście, takiż fortepian, a dołem szafirowy dywan się ściele, a nad nim w wielkie czerwone róże secesyjne portery, aż ściska się serce, zimny dreszcz idzie po krzyżu”²¹.

Wyśmienitym upostaciowaniem fabrykanckiego gustu a jednocześnie artystycznych pasji może być rezydencja rodziny Poznańskich przy ul. Ogrodowej 15²². Przygotowanie wystroju wnętrz powierzono około roku 1903 (już po śmierci Izraela) młodemu, podówczas studiującemu w Monachium (m.in. dzięki wsparciu przede wszystkim Silbersteinów i Poznańskich) Samuelowi Hirszenber-

²⁰ Szerzej: *Decorum łódzkiego fabrykanta. Katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi 01–05.1986*, oprac. W. Jordan, Łódź 1986.

²¹ Z. Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 r.*, Warszawa 1911, s. 36–37. Publikacja wydana była po raz pierwszy w 1911 r. Był to zbiór szkiców autora na temat Łodzi pogrążonej w porewolucyjnym zamęciu po wydarzeniach 1905 r. Pracę kilkakrotnie wznawiano (najpierw dwa razy za życia autora, w 1918 i 1930 r., oraz w Bibliotece „Tygla Kultury” w 2001 r.). Pisząc swą książkę początkowo w formie cyklu reportaży ukazujących się regularnie w warszawskim tygodniku „Świat”, Bartkiewicz wskazywał przede wszystkim na ogromne zróżnicowanie społeczne mieszkańców Łodzi – z jednej strony istniała najbogatsza klasa składająca się z przemysłowców, fabrykantów i kupców, z drugiej – żyjąca w nędzy i wyzysku najbiedniejsza warstwa robotników.

²² O rodzinie Poznańskich piszą szerzej: K. Badziak, *Wielkość i upadek fortuny Poznańskich*, [w:] *Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944*, red. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991, s. 79–113; idem, *Szkice do dziejów rodziny Poznańskich. U źródeł jej awansu ekonomicznego i społecznego*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Łódź 2012, s. 15–45; K. Stefański, *Inicjatywy budowlane Poznańskich*, [w:] *Imperium rodziny...*, s. 109–147.

gowi (1865–1908)²³. Zleceniodawcom zależało na przekazaniu czytelnej informacji o znaczeniu i wielkości stworzonego przez nich imperium. Zwielokrotniony 12 razy herb Poznańskiego, widoczny we fryzie pod sklepieniem sali jadalnej, podtrzymywany jest przez postacie chłopców, nawiązujące do mitu o 12 zaginionych plemionach Izraela – potomkach biblijnego Jakuba. Każdy element wnętrza przypomina o wielkich możliwościach właścicieli, którym sprzyja spersonifikowana Fortuna. Wystrój służący z jednej strony apoteozie osiągnięć fabrykanta, z drugiej zaś będący hedonistyczną pochwałą życia doczesnego zamknął Hirszenberg w cyklu malarskich, odwołujących się do nowożytnej symboliki *panneaux*, dopełnionych dekoracją sztukatorską. Dziś obrazy: *Wjazd*, *Pożegnanie*, *Kobieta z owocami*, *Kobieta z nenufarem*, *Kobieta odpoczywająca*, *Pasterz grający na fujarce*, *Muza*, *Muzyka*, *Poezja*, *Fortuna*, po części rozproszone, nie w pełni układają się w konsekwentnie przemyślaną całość²⁴.

Wystrój wnętrz, obok kolekcjonerstwa, wydaje się zatem istotnym zagadnieniem w kontekście rozważań upodobań artystycznych przemysłowców. Wspomniany już Gorski pisał w roku 1903: „W urządzeniach mieszkalnych w ogóle lubią łodzianie wykwent i jaskrawo bijące w oczy efekty polityury. W mieszkaniach przemysłowców często spotkać się można z takim przepychem, że sprzętów tych, plafonów, obić – mógłby im śmiało pozazdrościć niejeden z książąt udzielnych. Przy bocznych ulicach trafi się nieraz pałacyk, którego urządzenie przedstawia wartość kilkuset tysięcy rubli. Bogate oświetlenie kinkietów elektrycznych rzuca światłocienie na pyszne urządzenia, kosztowne obrazy”²⁵.

Jeśli chodzi o dobór dzieł sztuki do kolekcji artystycznych przemysłowców to, uogólniając nieco sprawę, można zaryzykować twierdzenie, odnosząc się znów do *Ziemi obiecanej* – do słów Endelmanowej, że ceniono wystawność i połysk: „Ja lubię, żeby był glanc! Mnie jest wszystko jedno; landschaft, scena rodzajowa, mitologiczna czy historyczna, ja wszystko kupuję, bo my możemy sobie na to pozwolić, ale ja lubię, żeby moje obrazy miał glanc! To porządniej wygląda”²⁶.

²³ Do najważniejszych prac artysty można zaliczyć obrazy: *Sjesta sobotnia*, *Żyd wieczny tułacz*, *Urania*, *Spinoza wyklęty*, *Cmentarz żydowski*, *Jeszyboth*, *Pod ścianą płaczu*, *Synagoga*, *Czarny sztandar*. Por. I. Gadowska, *op. cit.*, s. 152–153.

²⁴ Szerzej: *ibidem*, s. 41–45.

²⁵ S. Gorski, *op. cit.*, s. 17–18.

²⁶ W. Reymont, *op. cit.*, s. 127.

Zdaniem Dariusza Kacprzaka analizującego temat kolekcjonerstwa w Łodzi przełomu wieków: „Poznańscy, Scheiblerowie, Meyerowie, Biedermannowie, Kruschowie, Enderowie, Alartowie, Eitingonowie – wszyscy oni gromadzili przedmioty artystyczne, lecz w istocie ich nie kolekcjonowali w intencjonalny, uporządkowany czy programowy sposób. Tworzyli, owszem, zbiory domowe czy pałacowe, jednak nie prawdziwe kolekcje artystyczne”²⁷.

Bardziej pozytywne zdanie na temat niezaprzeczalnego wkładu łódzkich przemysłowców w rozwój kulturowy miasta formułuje ostatni potomek fabrykanckiego rodu Grohmanów – Jerzy: „[...] w sytuacji łódzkiej ci lodzermensche byli nosicielami kultury, to oni byli tymi, którzy chodzili do teatrów, to oni spowodowali, że Łódź miała jedną z najlepszych filharmonii w Polsce, jedną z najlepszych w Europie. Gdzie to się dzisiaj widzi w Europie całe rzędy słuchaczy koncertów, mających przed sobą partytury? To w Łodzi miało miejsce, ja to widziałem i pamiętam. To w Łodzi lodzermensche kupowali obrazy, i Scheibler i Grohman kupowali obraz”²⁸.

Przykładem wyrafinowanego smaku u przedstawicieli łódzkiej burżuazji może być elegancka kamienica ulicy Piotrkowskiej 40, należąca do rodziny Silbersteinów. Mieszkanie to wypełniały dzieła sztuki i książki. Z dobrego gustu i zamiłowania do sztuk pięknych słynęła Teresa Silberstein, która zaszczepiła zainteresowania artystyczne dzieciom²⁹. Silbersteinowie nie tylko gromadzili dzieła sztuki (wystawy z własnych kolekcji pokazywali na aukcjach charytatywnych w Łodzi, ale też w Warszawie czy Częstochowie), lecz wspierali także artystów. Kupowali obrazy i zapraszali twórców do swoich posiadłości na plenery, jak również fundowali im zagraniczne studia. Z tej pomocy skorzystał S. Hirszenberg, ale też wspierali finansowo Leopolda Pilichowskiego³⁰, Maurycego Trębacza czy architekta Adolfa Zeligsona. Ten ostatni był niemal rodzinnym architektem³¹.

²⁷ D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej...*, s. 111.

²⁸ L. Skawińska, Z. Skibiński (oprac.), *Rozmowy w „Tyglu”*. *Lodzermensch – historia i mit*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3–4, s. 34.

²⁹ Najstarsza córka Ewelina (Chana) kształciła się u najlepszego w tym czasie nauczyciela wiedeńskiego Teodora Leszetyckiego, również syn Stanisław był uzdolniony muzycznie. Z kolei Mieczysław i Salomea (Sara), przyszła żona Maurycego Poznańskiego, interesowali się sztukami plastycznymi.

³⁰ Do najważniejszych prac L. Pilichowskiego należą: *Ofiary Pogromu*, *Zaślubiny*, *Tułacze*, *Modlący się Żyd*, *Leda*, *Jom Kippur*, *Słuchaj Izraelu* i *Sukkot*. I. Gadowska, *op. cit.*, s. 157–159.

³¹ Adolf Zeligson zbudował m.in. monumentalną fabrykę z kantorem przy ul. Piotrkowskiej 248/50, przebudował pałac w Lisowicach i pałac Izraela Poznańskiego (teścia Sary Silberstein), wybudował pałace Maurycego i Sary (obecnie

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki rodzina gromadziła zbiory. Najwcześniejsze wiadomości o zakupach dzieł sztuki przez rodzinę Silbersteinów pochodzą z 1881 r. z warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (dalej: TZSP). Wówczas Markus Silberstein wylosował niewielki obraz Tadeusza Dowgirda, zatytułowany *Ranek*, zakupiony uprzednio przez TZSP za 25 rubli³². Od początku lat dziewięćdziesiątych XIX w. członkowie rodziny regularnie odwiedzali warszawskie wystawy oraz salony artystyczne, galerie i antykwariaty, dokonując zakupów. W 1892 r. rodzina nabyła obraz Pantaleona Szyndlera zatytułowany *Subergia (Suburbia)*. Rok później Teresa kupiła kilka pejzaży: akwarelę Juliana Fałata przedstawiającą krajobraz Rugii, obraz Anny Bilińskiej-Bohdanowicz zatytułowany *Zachód słońca*, Carla Brancaccia *W ogrodzie*, a także portret kobiety Franciszka Żmurki. W 1898 r. inną pracę A. Bilińskiej-Bohdanowiczowej w Zachęcie nabył Stanisław. W zbiorach rodziny Silbersteinów znalazła się także nagrodzona w 1894 r. listem pochwalnym w konkursie TZSP *Idylla pasterska* Antoniego Piotrowskiego. W 1896 r. Silbersteinowie przywieźli z Warszawy kolejne pejzaże, m.in. Władysława Podkowińskiego. W tym czasie nabyli także wystawione w Zachęcie dwie sceny rodzajowe autorstwa Stanisława Ksawerego Szykiera. Podczas tej samej wystawy Stanisław zakupił obraz pt. *Nie dokończone dzieło* autorstwa Antoniego Kamieńskiego wywodzącego się z Wileńszczyzny. Własnością Silbersteinów były także prace nabywane w innych galeriach, m.in. w Salonie Krywulca w Warszawie oraz u Zygmunta Bartkiewicza w Łodzi, takie jak: *Widoki Kazimierza Juliana Ceglińskiego* z 1896 r. obraz *Stójka*, znany także jako *Odpoczynek w stepie* Józefa Brandta, oraz *Wzięcie Żydów do niewoli babilońskiej* Tadeusza Popiela. Nie wydaje się dziwne, że obraz ten – niewykraczający poza ramy malarstwa akademickiego, ze swymi pompatycznymi postaciami o sztucznych, teatralnych gestach – zyskał zainteresowanie przemysłowca. Taki nieco chaotyczny, utylitarny sposób gromadzenia dzieł sztuki był charakterystyczny dla większości Łodzermenschów³³.

Muzeum Sztuki przy ulicy Więckowskiego 36) oraz Karola Poznańskich (teraz Akademia Muzyczna przy ulicy Gdańskiej 32).

³² D. Kacprzak, *Silbersteinowie i ich kolekcja dzieł sztuki. Z badań nad kolekcjonerstwem żydowskiej burżuazji wielkoprzemysłowej w Łodzi końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX w.*, [w:] Adlojada. Szczecińskie pasáže, red. J. Bredak, D. Kacprzak, B.M. Wolska, Szczecin 2012, s. 132.

³³ Szerzej: K. Woźniak, *Przedsiębiorcy łódzcy jako mecenas i kolekcjonerzy sztuki*, [w:] *Rola przedsiębiorców i bankowców w kształtowaniu kultury miejskiej w Polsce XIX-XX wieku*, red. G. Grabowska, A. Stawarz, Rybnik-Warszawa 2003,

Do wyróżniających się zbieraczy dzieł sztuki w Łodzi należał Wilhelm Lürkens (ok. 1860–1920), który na potrzeby eksponowania swych zbiorów zaadaptował obszerną rezydencję, tworząc w niej dwukondygnacyjną galerię obrazów. Posiadał przede wszystkim arcydzieła malarstwa zachodnioeuropejskiego. Należały do nich m.in. płótna barbizończyków, Edgara Degasa, Pierre’a Auguste’a Renoire’a, a także prace artystów niemieckich: Franza von Stucka, Andreasa Achenbacha, Hansa Thomy’ego oraz Johna Constable’a³⁴. Były to przeważnie pejzaże i sceny rodzajowe, co świadczyło o dość konserwatywnych upodobaniach właściciela. Niestety, kolekcja ta, jak podaje Jacek Strzałkowski, po śmierci właściciela w 1920 r. została rozproszona i opuściła Łódź w różnych okolicznościach³⁵.

Kolejną ważną postacią był Henryk Grohman (1862–1939). Interesował się on zwłaszcza grafiką europejską i wschodnią, kolekcjonował dawne instrumenty muzyczne. W swej kolekcji miał m.in. skrzypce Stradivariego i Guarneriego. Chodził regularnie na koncerty do filharmonii. Jeździł po Europie, by usłyszeć na żywo Franciszka Liszta, był na premierach oper Ryszarda Wagnera. W czasie tych podróży kupował dzieła sztuki. Na ścianach jego salonu znajdującego się w willi przy ul. Tymienieckiego 24 wisiały m.in. obrazy J. Fałata, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego. Swą kolekcję grafik japońskich przekazał do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

Na szczególną uwagę zasługuje Zenon Kon – przedstawiciel łódzkiej finansjery³⁶. Jego zbiory, obejmujące serię angielskich sztychów, stanowiły swoistą całość zarówno pod względem motywów, jak i sposobu wykonania. Na kolekcję złożyły się pochodzące z końca XVIII w. ryciny o tematyce rodzajowej, stworzone techniką mezzotinty. Pokazywano je publiczności przy okazji imprez odbywających się w mieście.

Ponadto warto wspomnieć o kolekcjach Juliusza Heinzla (kolekcjonera późnodziędnastowiecznego malarstwa europejskiego oraz sztuki polskiej – Henryka Siemiradzkiego, Jana Matejki,

s. 185–193; D. Kacprzak, *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. de Rosset, Toruń 2002, s. 203–225.

³⁴ *Dziedzictwo dwóch kultur. Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu październik 2015 r. – 14 lutego 2016 r.*, katalog wystawy, Łódź 2015, s. 10.

³⁵ J. Strzałkowski, *op. cit.*, s. 11.

³⁶ Daty życia Z. Kona są nieustalone.

Jacka Malczewskiego i Stanisława Lentza³⁷), Oskara Schweikerta (kolekcjonującego malarstwo niemieckie oraz kolonii artystycznej polskich monachijczyków³⁸), Roberta Biedermanna (posiadającego zbiory malarstwa francuskiego, włoskiego i niemieckiego oraz liczne kopie uznanych mistrzów³⁹).

Ożywienie artystyczne na przełomie wieków

Irmina Gadowska, analizując fenomen środowiska artystów żydowskich w mieście u schyłku XIX w., podkreśla, że: „W Łodzi ze szczególną mocą przejawiały się obywatelskie działania na rzecz sztuki. Odzwierciedleniem nowej formy opieki nad artystami był świadomy udział mieszkańców w licznych przedsięwzięciach o charakterze dobroczynnym, często ich współtworzenie i przynależność do towarzystw artystycznych takich jak Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP) w Warszawie czy TPSP w Krakowie”⁴⁰.

Oprócz fabrykantów funkcję mecenasów kultury i sztuki pełniła łódzka inteligencja, organizując liczne rauty i wystawy w celu podniesienia poziomu życia kulturalnego w mieście. Podejmowane próby utworzenia szerszego środowiska artystycznego w Łodzi spotykały się jednak z niechęcią mieszkańców. Początkowo starano się sprowadzać całe pokazy wystawiennicze z warszawskiej Zachęty. Lecz pozycja Łodzi, mimo że było to wówczas drugie co do wielkości miasto Królestwa, nie była traktowana jako znacząca pod względem kultury i często przegrywała w kwestii pierwszeństwa prezentacji kolekcji z Piotrkowem⁴¹.

Dopiero po roku 1887 wyraźniej zaznacza się istnienie w mieście kolonii artystycznej. W jej skład wchodzi Samuel Hirszenberg, Maurycy Trębacz (1861–1941) i Leopold Pilichowski (1869–1933). Z miastem okresowo byli związani: Otto Bauer, Natan Altman, Henryk Szczygliński, później Adolf Behrman, Artur Szyk⁴², lecz nawet gdy wyjechali Łodzi, utrzymywali kontakty i nadsyłali prace na wystawy. Pierwsze – zasługujące w pełni na to miano – ekspozycje malarstwa pojawiają się w Grand Hotelu. Wybudowany według

³⁷ D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej...*, s. 239.

³⁸ J. Strzałkowski, *op. cit.*, s. 36.

³⁹ D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej...*, s. 414–430.

⁴⁰ I. Gadowska, *op. cit.*, s. 31.

⁴¹ Por. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968, s. 33–34.

⁴² Szerzej o artystach tego okresu: I. Gadowska, *op. cit.*, s. 143–162; oraz W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 1998, s. 130–137.

planów Hilarego Majewskiego w 1888 r. Grand Hotel przy ul. Piotrkowskiej, poza swą podstawową funkcją noclegową dla zamożnych gości, odgrywał od końca lat osiemdziesiątych XIX w. po pierwsze lata XX w. rolę galerii wystawienniczej oraz sali koncertowej. Dnia 28 maja 1889 r. w salach hotelu otwarto wystawę warszawskiej Spółki Artystycznej Malarzy, Rzeźbiarzy i Budowniczych, określanej jako Warszawski Salon Artystyczny. Powstałe w 1886 r. inicjatywy Józefa Pawłowskiego i Franciszka Martynowskiego przedsiębiorstwo warszawskie, organizowało wystawy połączone ze sprzedażą dzieł, umożliwiając artystom nie tylko zbyt produkcji artystycznej, lecz także sposobność do zbierania kolejnych zamówień. Podczas łódzkiej wystawy pokazano ok. 100 obrazów malarzy tradycyjnych salonowych scen. W listopadzie 1890 r., w przychylnym sztuce Grand Hotelu wystawiony został *Pierwszy dzień w haremie* autorstwa Marcellego Suchorowskiego – obraz uprzednio zaprezentowany w Salonie Krywulta w Warszawie. W tym samym miejscu kilka lat później, w 1894 r., zaprezentowali łodzianom swe prace, powróciwszy z paryskiej podróży artystycznej, młodzi S. Hirszenberg, L. Pilichowski oraz utalentowany rzeźbiarz Henryk Glicenstein (1870–1942)⁴³.

W kolejnym roku znaczącym wydarzeniem artystycznym w życiu społecznym miasta była prezentacja wzbudzającego kontrowersje *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego (1866–1895)⁴⁴.

W grudniu 1895 r. zainaugurował swą działalność pierwszy Salon Artystyczny w Łodzi związany z osobą Zygmunta Bartkiewicza (1867–1944), znanego pisarza i malarza amatora, który urządził pierwszą wystawę „sztuki czystej stosowanej”⁴⁵. Salon ten działał na zasadzie stałej wyprzedaży posiadanych dzieł sztuki. Te, które nie znalazły nabywców, usuwano i zastępowano nowymi. Ciągła fluktuacja wystawianych prac zapewniała zróżnicowaną ofertę, co przyciągało publiczność⁴⁶. Dodatkową atrakcją były wystawy indy-

⁴³ T. Sztyma, *Henryk Gilcenstein jako „artysta żydowski”*, [w:] *Studia o artystach XVII–XX w.*, red. J. Malinowski, Toruń 2003, s. 121.

⁴⁴ Owiane tragiczną sławą dzieło, po niespodziewanej śmierci malarza, pokazano nie tylko w Łodzi, lecz także w kilku innych miastach: w Warszawie, w Krakowie, we Lwowie, w Petersburgu oraz w Moskwie. Wszystkie prezentacje uwieńczone zostały sukcesem frekwencyjnym i kasowym.

⁴⁵ Szerzej: *Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny na rok 1899*, wyd. Z. Bartkiewicz, s. 37–39.

⁴⁶ W taki sam sposób działał warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880–1906). Por. M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1996, t. X, s. 297–422.

widualne poszczególnych artystów, choć odbywały się one nieczęsto. Bartkiewicz gromadził głównie obrazy malarzy rodzimych, lecz trudno byłoby mówić o ich przemyślanym doborze, zwłaszcza że uzależniony był od oferty warszawskiego TZSP czy innych warszawskich salonów. Przez pięć lat placówka prowadziła ożywioną działalność, prezentując stałą ekspozycję przy ul. Benedykta 1 (dziś ul. 6 Sierpnia). Ponadto aranżowano wystawy indywidualne zarówno twórców uznanych, jak i początkujących. Ciekawą inicjatywą było urządzenie w okresie letnim filii salonu w Parku Helenowskim, popularnym miejscu rekreacji łodzian⁴⁷. Ponadto odbywały się tam koncerty, przedstawienia, pokazy sztucznych ogni, zawody sportowe, wyścigi kolarskie i dwukrotnie, w latach 1898 i 1899, pokazy lotów balonem⁴⁸. Ważnym wydarzeniem w życiu Łodzi okazała się ekspozycja z 1898 r., urządzona w Salonie Artystycznym Bartkiewicza, która była realizacją pomysłu przywołanej powyżej Teresy Silbersteinowej. Koncepcja wystawy ściśle wiązała się z akcją charytatywną – zorganizowaną w celu wsparcia funduszu kolonijnego dla dzieci. W wynajętej sali w Salonie Bartkiewicza przygotowano wystawę dzieł sztuki ze zbiorów łódzkich przemysłowców. Rekomendowani przez rodzinę Silbersteinów i Poznańskich łódzcy artyści: S. Hirszenberg, L. Pilichowski, Dawid Landé i Adolf Zeligson zostali zobowiązani do dokonania wyboru dzieł na wystawę. Zaprezentowano 240 obrazów i rzeźb wypożyczonych od 45 właścicieli⁴⁹. Żony i córki łódzkich przemysłowców oraz zaprzyjaźnione osoby zaoferowały swoją pomoc w pełnieniu dyżurów w miejscu wystawy. Ekspozycja odniosła sukces frekwencyjny – odwiedziło ją ponad 18 tys. gości. Było to w Łodzi pierwsze tak znaczące wydarzenie

⁴⁷ Park został otwarty dla publiczności w 1885 r., przeznaczony był dla ludzi zamożnych, gdyż wstęp do niego był drogi. Bagnisty pierwotnie teren zmieniono w niezwykle efektowny ogród. Wśród atrakcji znajdowały się stawy (których tafle stawały się zimą ślizgawkami) z przystanią dla łódek, kamienna kaskada na skarpie, fontanny, różane aleje, piękne i zadbane kwietniki, grotta z lawy wulkanicznej, tarasy, zwierzyńiec, muszla koncertowa, pawilon teatralny, cykłodrom, czyli tor kolarski, korty tenisowe, boisko, hala sportowa, wieża widokowa oraz cukiernia (kawiarnia) i restauracje. Do parku wiodła okazała aleja wysadzana gruszami, a później dębami i czerwonymi klonami. Kres świetności parku przyniosła I wojna światowa; później, mimo prób, nie udało się mu przywrócić dawnego znaczenia. Por. J. Fiszbak, *Mity „ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni fikcją literacką a historią*, Łódź 2013, s. 335.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej...*, s. 165; oraz idem, *Silbersteinowie...*, s. 125–146.

artystyczne, prezentujące zarówno dzieła sztuki wysokiej klasy, jak i w wymiarze społeczno-towarzyskim: skupiające przedstawicieli elit przemysłowych wszystkich narodowości, współuczestniczących w budowaniu życia kulturalnego miasta.

Zdaniem przywoływanej już Gadowskiej w ostatnich dziesięcioleciach XIX stulecia „wybuchła Łodzi miłość do sztuki, była raczej przejawem snobizmu niż prawdziwego zainteresowania”⁵⁰. W ślad za najbogatszymi podążali mniej zamożni i w niedługim czasie żaden godny swego miana salon nie mógł istnieć bez obrazów. Zjawisko to wpłynęło na obniżenie się poziomu prac tworzonych dla mieszkańców miasta. Nie każdy bowiem mógł sobie pozwolić na zakup płócien pierwszorzędnych mistrzów. Wielu lokalnych malarzy naginało się do niskiego lotu upodobań nabywców, co obniżało wartość dzieł. Wspomniała anegdotę dotyczącą tego zjawiska przytacza, opisując losy wystawy dzieł sztuki przywiezionych z Warszawy w 1889 r., Jadwiga Zlasnowska-Elzenbergowa, żona Henryka Elzenberga – radcy prawnego firmy Scheiblera i współtwórcy „Dziennika Łódzkiego”: „Na zakończenie taki obrazek: – Czy nie kupisz pan tego płótna. Pędzel bardzo ładny. – Owszem, kupiłbym chętnie, obraz i się podoba – ale widzisz pan mam obicia w salonie po kilka rubli rolka, toby mi zasłonił”⁵¹.

Koleje Salonu Bartkiewicza okazały się zmienne, po początkowym sukcesie zaczął poupadać. Nie pomogło nawet to, że przez pewien czas zatrudniona przy sprzedaży obrazów była panna Trapszo, czyli późniejsza aktorka Mieczysława Ćwiklińska (1879–1972)⁵², ówczesna żona Bartkiewicza⁵³. W roku 1899 Z. Bartkiewicz przeniósł Salon na ulicę Zawadzką 3 (Próchnika), wówczas przedsięwzięcie było już całkowicie deficytowe⁵⁴. Ponieważ handel dziełami sztuki nie przynosił Bartkiewiczowi spodziewanych profitów, pod pseudonimem Tinta pisał krytycznie o gustach zamożnych łodzian: „Ze wszelkich synów Apellesa zaledwie tylko pp. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski potrafili sobie zdobyć wśród łodzian chętnych i zamożnych odbiorców swych utworów artystycznych, inni zaś wegetują ratując się tanimi portretami i rzadko tylko malują obrazy, które znajdą nabywców wówczas, gdy finansjera nasza

⁵⁰ I. Gadowska, *op. cit.*, s. 31.

⁵¹ Abnegat (J. Zlasnowska-Elzenbergowa), „Dziennik Łódzki” 1889, nr 139, s. 41.

⁵² H. Anders, *op. cit.*, s. 5.

⁵³ M. Bojarska, *Mieczysława Ćwiklińska*, Warszawa 1988, s. 37.

⁵⁴ J. Strzałkowski, *Słownik artystów łódzkich*, Łódź 2005, s. 14.

oduczy się sprowadzania z zagranicy podmalowanych ręcznie oleodruków, a na to jeszcze długo czekać będziemy”⁵⁵.

Od 1900 r. przy ulicy Piotrkowskiej działało kilka salonów wystawienniczych, m.in. Kazimierza Biedrzyńskiego, Jana Grodka, Tadeusza Kozaneckiego, jednak ich żywot zazwyczaj okazywał się krótki⁵⁶.

W styczniu 1903 r. rozpoczęto starania o sprowadzenie do Łodzi „Wystawy Okrężnej”. Nazwa określała nowe przedsięwzięcie artystyczne, powołane do życia przez grono artystów z Jackiem Malczewskim na czele. Był to każdorazowo zestaw obrazów znanych twórców, objeżdżający największe polskie miasta. Utworzony społeczny komitet, w którego składzie znalazł się m.in. Maurycy Poznański, zwrócił się za pośrednictwem wiceprezesa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim do Jacka Malczewskiego o zgodę na prezentację w Łodzi wizytujących właśnie Warszawę dzieł sztuki. Dochód z wystawy miał zostać przekazany łódzkim towarzystwom dobroczynnym. Na potrzeby wystawy pozyskano lokal Towarzystwa Akcyjnego Ludwika Geyera przy ul. Piotrkowskiej na wysokości Pasażu Meyera. Organizatorzy podjęli także decyzję o poszerzeniu ekspozycji o dzieła łódzkich artystów, które miały zostać umieszczone w wydzielonej na ten cel przestrzeni. Wyborem i oceną nadsyłanych prac zajęła się powołana do tego specjalnie grupa osób, wśród których znaleźli się inicjatorzy przedsięwzięcia, pragnący „przyczynić się do wyrobienia w mieście naszym zmysłu artystycznego”⁵⁷ oraz sami artyści: L. Pilichowski, O. Bauer, A. Szczygielski. Wystawa obejmowała cztery działy: salon wystawy okrężnej liczący 126 dzieł, drugi – 50 prac artystów łódzkich, trzeci – obrazów Edwarda Okunia i ostatni – rzeźb Józefa Gabowicza⁵⁸.

Wbrew obiegowej opinii o złej sytuacji artystów w Łodzi w latach dziewięćdziesiątych XIX w. i w pierwszym dziesięcioleciu następnego stulecia ulubionym miejscem spotkań artystów stała się pracownia Samuela Hirszenberga, która mieściła się przy ul. Promenadowej 1 (dziś al. Kościuszki 1), w kamienicy Mieczysława (Mendla) Pinkusa i Jakuba Lende⁵⁹. Był to w 1896 r. najokazalszy budynek tego typu w Łodzi, mimo wysokich czynszów w ekskluzywnej kamienicy, jaką był tzw. dom Pinkusa, ostatnie jego piętro zaadaptowali

⁵⁵ „Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny Ilustrowany” 1899, s. 41.

⁵⁶ Szerzej: H. Zawilska, *Problemy plastyki...*, s. 64; oraz J. Strzałkowski, *Artyści...*, s. 49.

⁵⁷ „Goniec Łódzki” 1903, nr 30, s. 2.

⁵⁸ Szerzej: D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej...*, s. 71.

⁵⁹ Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany [RzGP, WB], sygn. 3845.

na pracownię także inni twórcy. Swoje studia mieli tam oprócz Hirszenberga: Leopold Pilichowski, Eustachy Pietkiewicz, Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska i Antoni Szczygielski, Otto Bauer, Eugenia Glanc-Bartkiewicz, Franciszek Lipiec. Projektant budynku Dawid Landé przez długi czas prowadził tu pracownię architektoniczną. Równie ważnym miejscem dla artystycznej braci okazała się szkoła malarstwa Jakuba Kacembogena (Katzenbogena lub Kazembogena), który ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie w czasie studiów zdobywał wiele wyróżnień i medali. W Łodzi znalazł się w latach dziewięćdziesiątych XIX w. i tutaj całkowicie poświęcił się nauczaniu rysunku i malarstwa. W 1896 r. założył własną szkołę przy ul. Promenada 27, którą w 1903 r. przeniósł na ul. Piotrkowską 82. Nauka trwała w niej cztery lata, a ukończyli ją m.in. późniejsi uznani twórcy tacy jak: Icchak (Vincent) Brauner (1903–1907), Artur Szyk (1899–1901) oraz Henryk Barciński (1912–1914)⁶⁰.

Wobec trudności ze znalezieniem mecenasów i innych zainteresowanych ich sztuką odbiorców artyści wyjeżdżali chętnie do ośrodków na studia zagraniczne, toteż środowisko to charakteryzuje ciągła płynność i fluktuacja. Trudna sytuacja polityczna, społeczna i gospodarcza miasta z lat 1905–1910 spowodowała spadek zainteresowania sztuką. Dlatego okres ten wiązał się z odpływem młodych, utalentowanych twórców, zniechęconych brakiem perspektyw. Wyjechali malarze: bracia S. i Leon Hirszenbergowie⁶¹, L. Pilichowski i H. Glicenstein⁶², A. Berman, O. Bauer, N. Altman, H. Szczygliński, później A. Behrman, A. Szyk, Szachna Bender, Ludomir Illinicz-Zeydel, Jan Klempiński, Kazimierz Krzyżanowski, Robert Laub, Oskar Meyer-Elbing, Otto Pippel, Adam Pruszyński, Witold Wołczański⁶³. To niekorzystne zjawisko skłoniło przemysłowca Jakuba Hertza (1846–1929) do zadeklarowania funduszu stypendialnego dla artystów Łodzi w wysokości 100 tys. rubli na „dalsze kształcenie się artystów, malarzy, rzeźbiarzy [...] bez różnicy wyznania”⁶⁴.

⁶⁰ W. Puś, *op. cit.*, s. 135–136.

⁶¹ Do najważniejszych prac L. Hirszenberga można zaliczyć oleje z lat ok. 1905–1910 pt. *Dziewczyzna, Rybacy, Kobiety bretońskie nad brzegiem morza*, oraz *Podwórko bretońskie*. A. Klimczak, *Leon (Léon, Leo) Hirszenberg*, <https://web.archive.org/web/20170314184102/http://www.artinfo.pl/artysta/leon-1%C3%A9on,-leo-hirszenberg> (dostęp: 20 VII 2017 r.).

⁶² Trzeci z braci Hirszenbergów – Henryk był architektem i pozostał w Łodzi. J. Strzałkowski, *Słownik...*, s. 43.

⁶³ *Ibidem*, s. 10 i *passim*.

⁶⁴ *Stypendia dla malarzy*, „Rozwój” 1914, nr 4, s. 2.

Wybuch I wojny światowej udaremnił to znakomite przedsięwzięcie. Inną formą pomocy było kupno prezentowanych na ekspozycjach czy wystawianych na aukcjach prac łódzkich artystów. Izrael K. Poznański, Markus Silberstein i Maksymilian Cohn byli fundatorami stypendium dla S. Hirszenberga, który studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1881–1883, a później w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Podobnego wsparcia udzieleno również innym malarzom – L. Pilichowskiemu i M. Trębaczowi. Od wczesnej młodości otoczony opieką był rzeźbiarz H. Glicenstein, który kształcił się w Monachium w latach 1890–1895 „kosztem kilku zamożnych kupców łódzkich”⁶⁵. W majątkach podmiejskich należących do łódzkich fabrykantów odbywały się spotkania i plenery malarskie. Majątek Braunerów (średniozamożnych fabrykantów) w Smardzewie do 1910 r. był ośrodkiem spotkań młodzieży, a w majątku Silbersteinów w Lisowicach koło Brzezin organizowano plenery malarskie, w których uczestniczyli m.in. J. Fałat, S. Hirszenberg i jego przyjaciel Edward Okuń⁶⁶.

„Złe miasto”

Wybuch I wojny światowej i okupacja niemiecka spowodowały regres w rozwoju kulturalnym miasta. Po okresie zawieruchy wojennej Łódź nadal cieszyła się niedobłą sławą miasta fabrycznego. Negatywna opinia wspomnianego Z. Bartkiewicza pojawia się w jego publikacji z 1907 r. kilkakrotnie: „Jest w Polsce takie miasto – złe” – pisze z upodobaniem. Ta opinia właśnie, dotycząca stanu ducha i umysłowości mieszkańców, okazała się wiążąca na lata: „Nie dziw, że wolny twórczy poryw w złem mieście trudno w dzieło rozkwita, otoczenie niszczy w zaraniu podniosłejsze dążenia, mroczy promień jaśniejszy, co przez sztukę, przez jej moc niespożyta pragnie jednak przeniknąć, cienie ludzkich spraw, myśl rozpromienić [...] – pisał Bartkiewicz. – Daremne wysiłki, bo nie kwitną konwalie w czarnych czeluściach, na grzędzawisku nie ozwie się pieśń, a niech tutaj nawet Wenus z Milo się zjawi to wezmą za gips [...]. I nawet nie trzeba się dziwić, bo tu prosty lud. Garść wzbogaconych wyrobników fabrycznych, z których pono niejeden nawet pisać nie umie”⁶⁷.

⁶⁵ *Dziedzictwo dwóch kultur...*, s. 10.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Z. Bartkiewicz, *op. cit.*, s. 40.

Ukute przezeń określenie „złe miasto” wydawało się przez wiele lat niezwykle trafne. Nad trwałością tej wizji zastanawiali się m.in. Andrzej Kempa⁶⁸, Karolina Kołodziej⁶⁹ oraz Jolanta Fiszbak⁷⁰. Zdaniem tej drugiej badaczki trafną diagnozę tego zjawiska sformułował Kazimierz Badziak, odczytując je jako trwałość pamięci bratobójczych walk z lat 1905–1907⁷¹. Warto też dodać, że negatywne określenie Łodzi można spotkać także w literaturze niemieckiej z analogicznego okresu – „die ungeliebte Stadt”⁷². Prawdopodobnie zatem rewolucja 1905 r. oraz towarzyszące jej niepokoje społeczne oraz podobna sytuacja związana z przebiegiem I wojny światowej, nadto często dyskusyjny gust i ograniczone potrzeby miejscowej burżuazji spowodowały postrzeganie miasta jako „złego”, a jego mieszkańców jako niewrażliwych na sprawy sztuki. Jednak z wolna i ten wizerunek miasta zaczął się zmieniać⁷³. Wpłynęły na to dwa czynniki: po pierwsze, odradzające się państwo polskie zaczęło prowadzić świadomą politykę kulturalną⁷⁴,

⁶⁸ A. Kempa, *Złe miasto – po wielu latach*, [w:] Z. Bartkiewicz, *Złe miasto*, Łódź 2001, s. 9–10.

⁶⁹ K. Kołodziej, *Między „ziemią obiecaną” a „złym miastem” – cała (?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, [cz. 1], „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria Polonica 10, 2008, s. 253–272; oraz eadem, *Między „ziemią obiecaną” a „złym miastem” – cała (?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, [cz. 2], „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria Polonica 13, 2010, s. 177–188.

⁷⁰ J. Fiszbak, *op. cit.*, s. 222–227.

⁷¹ *Łódź: monografia miasta*, red. S. Liszewski, K. Badziak, Łódź 2009, s. 53; oraz wystąpienia K. Badziaka na Sympozjum naukowym pt. *Rewolucja 1905–1907 w Łodzi. W 100. rocznicę*, Łódź, 24 VI 2005. Por. J. Pietrzak, *Rewolucja 1905–1907 w Łodzi. W 100. rocznicę*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2005, R. IV, nr 1, s. 201–204.

⁷² Por. P. Samuś, *Ziemia obiecana, złe miasto czy mała ojczyzna Polaków*, „Tygiel Kultury” 1996, nr 1, s. 79–83.

⁷³ O trwałości mitu Łodzi jako „złego miasta” świadczy dwudniowa sesja naukowa zatytułowana *Złe miasto – dobre miasto*, łódzkiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Muzeum Kinematografii oraz Centralnym Muzeum Włókiennictwa (nowej siedzibie Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Oddziału w Łodzi), która odbyła się w 2010 r. Sesji towarzyszyła publikacja pt. *Złe miasto – dobre miasto. Sztuka w Łodzi (6)*, red. M. Wróblewska-Markiewicz *et al.*, Łódź 2014.

⁷⁴ W okresie międzywojennym, mimo kryzysu ekonomicznego (1929–1933), Łódź nadal pozostawała miastem włókienniczym, ośrodkiem okręgu przemysłowego oraz centrum przemysłu tekstylnego kraju. W związku z powszechnym analfabetyzmem dzieci Łódź jako pierwsze miasto w wolnej Polsce wprowadziło (uchwałą Rady Miejskiej z końca 1918 r.) powszechny, bezpłatny obowiązek nauczania w zakresie szkoły powszechnej siedmiodziałowej, obejmując tym obowiązkiem kolejne roczniki najmłodszych mieszkańców miasta. Do podniesienia ogólnego poziomu kulturalnego przyczyniły się także inne inicjatywy szkolne i ogólnoswiatowe,

po drugie, nastąpiły zmiany w stosunku do odczuć estetycznych, jakie wywoływał wizerunek przemysłowego miasta, których genezy należy szukać w manifestach włoskich futurystów. Nawiązywało do nich słynne wystąpienie Tadeusza Peipera (1891–1969) drukowane na łamach „Zwrotnicy”, zatytułowane *Miasto, masa, maszyna*⁷⁵. Był to asumpt do przemian w odbiorze specyficznego klimatu Łodzi. Peiper w swym tekście podkreślał, że właśnie teraz „zmieniła się skóra świata”, weszliśmy w nową fazę i nową jakość cywilizacji industrialnej. Zatem masa ludzka, nie jednostka, stała się nowym podmiotem dziejów, adresatem kultury i jej mecenasem. Artysta winien się liczyć z gustem proletariackiego mecenasa, jakkolwiek zobowiązany jest ten gust uszlachetniać. Ponieważ środowiskiem naturalnym masy pozostaje miasto, toteż pora, by literatura (a także sztuki plastyczne) porzuciły rustykalne sentymenty i zbudowały nową estetykę na wzór architektury nowoczesnego miasta⁷⁶.

W obliczu zaistniałych zmian w okresie dwudziestolecia międzywojennego podjęto próbę stworzenia z industrialnej Łodzi ośrodka artystycznego. Początki były trudne. Jeszcze w latach dwudziestych XX w. poeta Witold Wandurski (1891–1937) z goryczą pisał o braku „wszelkiej linii rozwoju kulturalnego”, komercyjnym nastawieniu prasy, drukowaniu tylko tego, co może schlebiać najniższemu gustom⁷⁷. Podkreślał też zależność sztuki od koniunktury gospodarczej. Równie mało optymistycznie wydawane w Warszawie „Sztuki Piękne” w *Kronice artystycznej* donosiły: „Łódź nie jest wcale gruntem podatnym dla sztuki. To największe i najludniejsze po Warszawie miasto w Polsce żyło zawsze i żyje dotąd zgoła odrębnym życiem, w którym nie ma, a przynajmniej do niedawna nie

jak: powstanie Muzeum Przyrodniczo-Pedagogicznego (1930), przekształconego z kolekcji Muzeum Nauki i Sztuki (1910), powstanie Miejskiej Biblioteki Publicznej (1916) i Łódzkiej Orkiestry Filharmonicznej (1921) oraz Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów (1930). W latach 1928–1929 zaczęły powstawać łódzkie oddziały kół i towarzystw naukowych, stanowiące zaczątek późniejszego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1937). W roku 1928 założono tutaj oddział warszawskiej Wolnej Wszechnicy Polskiej, prywatnej instytucji o ambicjach uniwersyteckich. Por. V. Krawczyk-Wasilewska, *Wprowadzenie*, [w:] *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. V. Krawczyk-Wasilewska, M. Kucner, E. Zimnica-Kuzioła, Łódź 2012, s. 10.

⁷⁵ T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 23–31.

⁷⁶ Por. M. Delaperriere, *Polskie awangardy a poezja europejska*, Katowice 2004, s. 255–257.

⁷⁷ Por. W. Wandurski, *Sensacja, matolek a cywilizacja*, „Republika” 1923, nr 1, s. 4; oraz idem, *W dymach fabrycznych Łodzi. Bawełna, weksle i sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 7, s. 2.

było miejsca na zainteresowania, nie objęte kalkulacją pieniężnej giełdy, podaży i popytu na wytwarzany tu włókienniczy przemysł⁷⁸. Konkluzję tego stanu rzeczy zawarł Wandurski (odwołując się do ukutego przez Bartkiewicza stereotypu⁷⁹) w tekście *Sztuka za nawiasem życia. Artyści w złem mieście* [podkr. A.P.], pisząc ze zniechęceniem: „Robiący w sztuce, nie w manufakturze, ma ciężko cały rok [...]. Tworzy się poza Łodzią i bez Łodzi”⁸⁰.

* * *

Reasumując badania prowadzone na Uniwersytecie Łódzkim oraz w łódzkim Muzeum Sztuki, od ostatniej ćwierci XX w. aż po XXI w. można uznać, że wbrew wcześniejszym ustaleniom i obiegowym opiniom sytuacja sztuk pięknych i samych artystów w Łodzi u schyłku XIX i na początku XX w. nie była zła. Poteżne rody Łodzermenschów, bogacąc się i budując pokoleniowo coraz mocniejszą pozycję w hierarchii społecznej, wzmacniały swój status poprzez okazałe i kosztownie wyposażone wille i pałace miejskie, a od początku XX w. także rezydencje wiejskie. Otaczanie się oligarchów przemysłowych przepychem i dziełami sztuki było w drugiej połowie XIX w. zjawiskiem naturalnym i powszechnym. Jednak przedstawiciele kolejnych pokoleń rodów fabrykanckich – coraz lepiej wykształceni, bywali w świecie, znający po kilka języków obcych, swobodnie poruszający się na salonach Wiednia, Paryża, Londynu czy Berlina, zwiedzający zagraniczne fabryki i sprowadzający do kraju wszelkie nowości techniczne, ale także odwiedzający galerie sztuki, sale koncertowe i zabytki historii – byli już innym typem *bourgeois* zainteresowanych rozwijaniem własnych pasji kolekcjonerskich. Ukształtowały się wówczas znaczące kolekcje obrazów grafik i rzeźb, jak chociażby Silbersteinów, Wilhelma Lürkensa, Henryka Grohmana Juliusza Heinzla. Nowo obudzone pasje artystyczne sprawiły, że oprócz mebli i innych sprzętów użytkowych pożądaną również dzieł sztuki (obrazów, rzeźb, witraży) i przedmiotów zbytku. W wielu wypadkach wystrój wnętrz pałacowych zlecano architektom, fachowcom ze specjalistycznych firm dostarczających elementy wyposażenia rezydencji czy malarzom

⁷⁸ *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. III, s. 240.

⁷⁹ O trwałości konceptu Łodzi jako „złego miasta” Z. Bartkiewicza świadczy też wznawianie jego publikacji, por. przyp. 21.

⁸⁰ W. Wandurski, *Sztuka za nawiasem życia. Artyści to złem mieście*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 32, s. 2.

(np. S. Hirszenbergowi). Co więcej, wśród łódzkich Łodzermenschów istniała bardzo wysoka świadomość konieczności wsparcia finansowego łódzkiego środowiska artystycznego i filantropii.

Bibliografia

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany [RzGP, WB], sygn. 3845.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

- Bartkiewicz Z., *Złe miasto. Obrazy z 1907 r.*, Warszawa 1911.
 Gorski S., *Łódź społeczna – obrazki i szkice publicystyczne*, Łódź 1904.
 Kamińska M., *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960.
 Reymont W., *Ziemia obiecana*, wolnelektury.pl (dostęp: 15 II 2017 r.).
Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny na rok 1899, wyd. Z. Bartkiewicz, s. 37–39.

PRASA

- Abnegat (J. Zlasnowska-Elzenbergowa), „Dziennik Łódzki” 1889, nr 139, s. 41.
 „Goniec Łódzki” 1903, nr 30, s. 2.
Kronika artystyczna, „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. III, s. 240.
 Peiper T., *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 23–31.
 „Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny Ilustrowany” 1899, s. 41.
Stypendia dla malarzy, „Rozwój” 1914, nr 4, s. 2.
 Wandurski W., *Sensacja, matolek a cywilizacja*, „Republika” 1923, nr 1, s. 4.
 Wandurski W., *Sztuka za nawiasem życia. Artyści to złem mieście*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 32, s. 2.
 Wandurski W., *W dymach fabrycznych Łodzi. Bawełna, weksle i sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 7, s. 2.

OPRACOWANIA

- Anders H., *Z dziejów życia artystycznego w Łodzi. Materiały na sesję naukową „Wczoraj, dziś i jutro Łodzi”, poświęconą 550-leciu m. Łodzi. 27–28 maja 1974 r.*, Łódź 1974.
 Badziak K., *Szkice do dziejów rodziny Poznańskich. U źródeł jej awansu ekonomicznego i społecznego*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Łódź 2012, s. 15–45.
 Badziak K., *Wielkość i upadek fortuny Poznańskich*, [w:] *Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944*, red. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991, s. 79–113.

- Bojarska M., *Mieczysława Ćwiklińska*, Warszawa 1988.
- Decorum łódzkiego fabrykanta. Katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi 01–05.1986*, oprac. W. Jordan, Łódź 1986.
- Delaperriere M., *Polskie awangardy a poezja europejska*, Katowice 2004.
- Dzieciuchowicz J., *Ludność Łodzi – rozwój i przemiany strukturalne*, Łódź 2014.
- Dziedzictwo dwóch kultur. Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu października 2015 r. – 14 lutego 2016 r. Katalog wystawy*, Łódź 2015.
- Fiszbak J., *Mity „ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni fikcją literacką a historią*, Łódź 2013.
- Gadowska J., *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Gryglewski P., *Przykłady wykorzystania schematów dekoracyjnych rezydencji nowożytnych w łódzkich wnętrzach fabrykanckich*, [w:] *Sztuka w Łodzi (5). W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku, Materiały sesji naukowej*, Łódź, 8–9 listopada 2007, Łódź 2008, s. 51–60.
- Gryglewski P., Stefański K., *Willa Leopolda Kindermanna. Galeria Willa Miejskiej Galerii Sztuki*, Łódź 2009.
- Klimczak A., *Leon (Léon, Leo) Hirszenberg*, <https://web.archive.org/web/20170314184102/http://www.artinfo.pl/artysta/leon-1%C3%A9on,-leo-hirszenberg> (dostęp: 20 VII 2017 r.).
- Jaworska J., *Prasa*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta*, red. R. Rosin, t. I (*Do roku 1918*), red. B. Baranowski, J. Fijałek, wyd. 2, Warszawa–Łódź 1988, s. 546–555.
- Jordan W., *Łódzkie środowisko malarskie na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka w Łodzi 2. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8–9 października 2001 roku*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 143–156.
- Kacprzak D., *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
- Kacprzak D., *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. de Rosset, Toruń 2002, s. 203–225.
- Kacprzak D., *Pamięć fabrykanckiej Atlantydy*, „Herito” 2012, nr 8, s. 207.
- Kacprzak D., *Silbersteinowie i ich kolekcja dzieł sztuki. Z badań nad kolekcjonerstwem żydowskiej burżuazji wielkoprzemysłowej w Łodzi końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX w.*, [w:] *Adlojada. Szczecińskie pasáže*, red. J. Brejda, D. Kacprzak, B.M. Wolska, Szczecin 2012, s. 125–145.
- Kołodziej K., *Między „ziemią obiecaną” a „złym miastem” – cała (?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, [cz. 1], „Acta Universitatis Lodziensis”, Folia Litteraria Polonica 10, 2008, s. 253–272.
- Kołodziej K., *Między „ziemią obiecaną” a „złym miastem” – cała (?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, [cz. 2], „Acta Universitatis Lodziensis”, Folia Litteraria Polonica 13, 2010, s. 177–188.
- Kowalczyński K., *Łódź przełomu wieków XIX/XX*, Łódź 2008.

- Krawczyk-Wasilewska V., *Wprowadzenie*, [w:] *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. V. Krawczyk-Wasilewska, M. Kucner, E. Zimnica-Kuzioła, Łódź 2012, s. 5–16.
- Łódź: *monografia miasta*, red. S. Liszewski, K. Badziak, Łódź 2009.
- Pawłowska A., *Nie tylko muzeum. O początkach plastyki w Łodzi*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, red. K. Stefański, Łódź 2007, s. 139–150.
- Pellowski A., *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994.
- Pietrzak J., *Rewolucja 1905–1907 w Łodzi. W 100. rocznicę*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2005, R. IV, nr 1, s. 201–204.
- Plaźewska M., *Warszawski Salon Aleksandra Krywulca (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1996, t. X, s. 297–422.
- Polacy – Niemcy – Żydzi w Łodzi w XIX–XX w. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, red. P. Samuś, Łódź 1997.
- Puś W., *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 1998.
- Pytlas S., *Łódzka burżuazja przemysłowa 1864–1914*, Łódź 1994.
- Samuś P., *Ziemia obiecana, złe miasto czy mała ojczyzna Polaków*, „Tygiel Kultury” 1996, nr 1, s. 79–83.
- Skawińska L., Skibiński Z. (oprac.), *Rozmowy w „Tyglu”. Lodzermensch – historia i mit*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3–4, s. 34.
- Skrzydło L., *Rody fabrykanckie*, Łódź 1999.
- Stefański K., *Inicjatywy budowlane Poznańskich*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Łódź 2012, s. 109–147.
- Strzałkowski J., *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.
- Strzałkowski J., *Słownik artystów łódzkich*, Łódź 2005.
- Sztuka łódzka obok awangardy, Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 18–19 listopada 2004 roku*, Łódź 2005.
- Sztyma T., *Henryk Gilcenstein jako „artysta żydowski”*, [w:] *Studia o artystach XVII–XX w.*, red. J. Malinowski, Toruń 2003, s. 121.
- Urbankiewicz J., *Sezon w Łodzi nie zaszkodzi*, Łódź 1978.
- Wiercińska J., *Towarzystwo Zachęty sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968.
- Woźniak K., *Przedsiębiorcy łódzcy jako mecenas i kolekcjonerzy sztuki*, [w:] *Rola przedsiębiorców i bankowców w kształtowaniu kultury miejskiej w Polsce XIX–XX wieku*, red. G. Grabowska, A. Stawarz, Rybnik–Warszawa 2003, s. 185–193.
- Zawilska H., *Plastyka*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta do 1918 r.*, t. I, red. B. Baranowski, J. Fijałek, Warszawa–Łódź 1982, s. 606–607.
- Zawilska H., *Problemy plastyki i wystawiennictwa w Łodzi na przełomie XIX i XX w. (1884–1914)*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, s. 51–69.
- Złe miasto – dobre miasto. Sztuka w Łodzi (6)*, red. M. Wróblewska-Markiewicz et al., Łódź 2014.

ANETA PAWŁOWSKA

Fine arts in the city of Łódź at the end of the 19th and at beginning of the 20th centuries

The aim of this article is to present the situation of the Artistic Circles in the city of Lodz at the turn of the 19th and 20th century. In light of the research results published by various Lodz art historians and historians in different publications starting from the 1970s until the present times of the 21st century, one can say that the situation of the fine arts and the status of the artists themselves in the city of Lodz in the late 19th and early 20th century, contrary to popular belief, was not really bad but as a matter of fact quite satisfactory. The wealthy families of the capitalists and industrialists from the city of Lodz, which grew richer every day and which constantly strove to attain a higher and stronger position for their generation in the social hierarchy, emphasized their material status by means of building and constructing lavishly and expensively equipped villas and city palaces and by surrounding themselves with the works of art in these luxurious dwellings, especially in the last two decades of the 19th century. The representatives of the successive generations of factory-owners families (who were becoming increasingly well-educated) developed a strong passion for collecting works of art. Exhibition halls were being organized also at this time by such art dealers as: Z. Bartkiewicz, J. Pawłowski, K. Biedrzyński, J. Grodek and T. Kozanecki. Well-known and celebrated artists and architects who lived in the city of Lodz at the turn of the 19th and 20th century included such persons as: S. Hirszenberg, L. Pilichowski, M. Trębacz, H. Glicenstein, D. Landé and A. Zeligson.

Keywords: Łódź, „Evil City”, visual art, culture, 19th century, 20th century.