

# Dwie kolekcje sztuki nowoczesnej Pierwszej Republiki Czechosłowackiej i ich twórcy – Vincenc Kramář i Josef Polák

**ALDONA TOŁYSZ**

badaczka niezależna, Warszawa

e-mail: [aldona.tolysz@gmail.com](mailto:aldona.tolysz@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-9874-239X

**Keywords:** modern art, the First Czechoslovak Republic, Vincenc Kramář, Josef Polák, Gallery of Modern Art in Prague, East Slovak Museum in Košice

**Słowa kluczowe:** sztuka nowoczesna, Pierwsza Republika Czechosłowacka, Vincenc Kramář, Josef Polák, Galeria Sztuki Nowoczesnej w Pradze, Muzeum Wschodniosłowackie w Koszycach

## Abstract

### **Two Collections of Modern Art in the First Czechoslovak Republic and Their Creators – Vincenc Kramář and Josef Polák**

During the interwar period, two public collections of foreign modern art were created in the First Czechoslovak Republic. Among the prominent initiators of acquiring French modern art by the Moderni Galerie was Vincenc Kramář, a distinguished collector and art historian. During that same period, the East Slovak Museum in Košice started to purchase pieces of modern art from Hungarian artists, which was in turn inspired by a lawyer and art historian, Josef Polák. Although both collections originated from political events, neither would have been possible without the passion or the abilities of Kramář and Polák. The article presents these two art historians and their efforts to promote the collecting of modern art.



## Abstrakt

W dwudziestoleciu międzywojennym w Pierwszej Republice Czechosłowackiej powstały dwie publiczne kolekcje sztuki nowoczesnej, w których gromadzono sztukę zagraniczną. Jednym z najważniejszych inicjatorów zakupów sztuki francuskiej w Moderni galerii był wybitny kolekcjoner i historyk sztuki Vincenc Kramář. W tym samym czasie do zbiorów Muzeum Wschodniosłowackiego w Koszycach za sprawą prawnika i historyka sztuki Josefa Poláka zaczęto nabywać dzieła artystów węgierskich. Kolekcje te powstały w wyniku wydarzeń politycznych, ale przede wszystkim dzięki pasji i zdolnościom Kramářa i Poláka. Artykuł ma na celu przybliżenie ich sylwetek oraz podejmowanych przez nich działań na rzecz gromadzenia sztuki nowoczesnej.

Publiczna kolekcja sztuki nowoczesnej każdorazowo, chociaż w różnych proporcjach, odzwierciedla napięcie pomiędzy twórczością artystyczną, oficjalną polityką kulturalną, geopolityką, gustem jednostki i potrzebą dokumentacji całokształtu zjawisk artystycznych. Doskonałym przykładem tego rodzaju zbiorów są kolekcje tworzone w dwudziestoleciu międzywojennym przez państwa, które po uzyskaniu lub odzyskaniu niepodległości wykorzystywały kulturę jako jeden z argumentów potwierdzających ich prawo do samostanowienia. Z różnych względów nie wszystkie z powstałych w ten sposób zbiorów mogą pochwalić się spójną i konsekwentnie realizowaną koncepcją, co dowodzi, jak trudno jest tworzyć zbiory publiczne pod presją polityczną i z jakimi problemami borykają się muzea, którym powierzono to zadanie. Zazwyczaj zależność od publicznych finansów sytuuje tego rodzaju kolekcje w pozycji podrzędnej wobec realizowanej polityki kulturalnej. Wszelkie rozwiązania wykraczające poza przyjęty schemat funkcjonowania instytucji, o ile są możliwe, stanowią efekt działania jednostek – wybitnych kolekcjonerów, muzealników, artystów, osób, które przekazały swoje zbiory lub nadały strategii kolekcjonerskiej instytucji wyjątkowy charakter. Tak też było w przypadku kolekcji zagranicznej sztuki nowoczesnej powstałych na dwóch krańcach dawnej Czechosłowacji – w Pradze i Koszycach.

Zbiory te zapoczątkowane zostały w pierwszych latach istnienia państwa, w oparciu o już funkcjonujące instytucje. Warto w tym miejscu przypomnieć, że jedną z pierwszych decyzji rządu czechosłowackiego było zachowanie bez zmian dotychczasowej administracji oraz instytucji kultury, do czasu wypracowania nowych rozwiązań. Istniejące zbiory muzealne podporządkowane zostały Ministerstwu Szkolnictwa i Oświaty Narodowej (Ministerstvo školství a národní osvěty, dalej: MŠaNO), a jednostką nadzorującą działalność

muzeów i galerii został Wydział na rzecz ochrony zabytków (odd. pro ochranu památek), którym od 1919 do 1938 roku kierował historyk sztuki Zdeněk Wirth. Zadania wydziału na rzecz muzeów obejmowały m.in. wypracowanie norm prawnych oraz struktury organizacyjnej. Organem doradczym, a w rzeczywistości instytucją koordynującą działalność muzeów był utworzony w 1919 roku Związek Czechosłowackich Muzeów Naukowych (Svaz československých muzeí vlastivědných, później Svaz československých muzeí)<sup>1</sup>. Przenosząc część kompetencji na Związek, ze względów prestiżowych ministerstwo zachowało kontrolę nad najważniejszymi instytucjami w kraju, w tym Galerią Sztuki Dawnej (dalej: Obrazárna) oraz Galerią Sztuki Nowoczesnej (dalej: Moderní galerie). Do zadań ministerstwa należało również udzielanie rocznych i celowych dotacji dla poszczególnych muzeów.

Program polityki kulturalnej państwa opierał się na dwóch filarach – stylu narodowym i nowoczesności. Pierwszy, wyrażający się najpełniej w architekturze i sztuce użytkowej, zdominowany był przez twórców rodzimych; drugi, obejmujący przede wszystkim sztuki wizualne, uwzględniał również pierwiastek międzynarodowy, mający świadczyć o aktywnym uczestnictwie młodego państwa w kulturze europejskiej. Chociaż program przeznaczony był dla całego kraju, różnice w jego realizacji na wschodzie i zachodzie były wyraźne<sup>2</sup>. W pierwszych latach Republiki na terenach należących wcześniej do krajów Korony Świętego Stefana ministerstwo prowadziło swego rodzaju „ekspansję” kultury czeskiej, która miała cementować jedność dwunarodowego, a w rzeczywistości wielonarodowego państwa. Dopiero w 1927 roku wsparcie instytucji słowackich i niemieckich na tym terenie powiązane zostało z konkretnymi potrzebami tych placówek, takimi jak gromadzenie zbiorów, rozbudowa, zatrudnienie personelu. Jedną z instytucji korzystających z tego wsparcia było muzeum w Koszycach.

Zbiory Moderní galerie i Muzeum Wschodniosłowackiego sytuowały się na przeciwnych biegunach polityki państwowej: pierwsza instytucja miała charakter prestiżowy, druga przez długi czas pozostawała na marginesie zainteresowania władz centralnych. Ich dzieje to splot zbiegów okoliczności, umiejętnego wykorzystania narzędzi polityki kulturalnej, ale przede

<sup>1</sup> Jiří Špět, *Přehled vývoje českého muzejnictví*, t. 1 (do roku 1945) (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979), 73.

<sup>2</sup> Swego rodzaju „pragocentryzm” budził niezadowolenie części mieszkańców ziem wschodnich i był jedną z przyczyn nasilających się dążeń do uzyskania przez Słowaków autonomii, zob. Roman Kochnowski, „Geneza rozpadu Czechosłowacji,” *Studia Politicae Universitatis Silesiensis* 1 (2005): 154–156.

wszystkim wizjonerstwa i determinacji ich inicjatorów. Byli nimi wybitny kolekcjoner i historyk sztuki Vincenc Kramář (1877–1960) oraz historyk sztuki Josef Polák (1886–1945). W ostatnich latach za sprawą dwóch wystaw czasowych zasługi obu muzealników zostały przypomniane<sup>3</sup>, nie znalazło to jednak większego przełożenia w polskim piśmiennictwie<sup>4</sup>. Tym bardziej wydaje się uzasadnione przypomnienie sylwetek Kramářa i Poláka w kontekście praskiej i koszyckiej kolekcji oraz wkładu obu muzealników w propagowanie sztuki nowoczesnej w dwudziestoleciu międzywojennym.

Vincenc Kramář jest postacią stosunkowo dobrze znaną, należy bowiem do grona najwybitniejszych znawców kubizmu w Czechach, a międzynarodową sławę przyniosła mu tworzona przez niego kolekcja sztuki nowoczesnej. Nieco mniej mówi się o jego wybitnej roli w modernizacji i kształtowaniu zbiorów Galerii Narodowej w Pradze. Kramář pochodził z zamożnej rodziny z Vysokego nad Jizerou z okolic Liberca<sup>5</sup>. W najmłodszych latach rodzina rozbudziła w nim zamiłowanie do muzyki oraz historii, w latach szkolnych przejawiał zainteresowanie literaturą, a następnie sztukami pięknymi, co zaowocowało podjęciem studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze (1896). Dostyc szybko Kramář zarzucił edukację artystyczną i podjął studia z historii

<sup>3</sup> Są to przede wszystkim katalogi wystaw: *Vincenc Kramář: od starých mistrů k Picassovi: Národní galerie v Praze. Sbírka moderního a současného umění*, Veletržní palác, 13.10.2000–28.01.2001, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová (Praha: Národní galerie, 2000), oraz *Muž, který si nedal pokoj: příběh Josefa Poláka (1886–1945)*, red. Magda Veselská (Praha: Židovské muzeum v Praze, 2005). Veselská jest ponadto autorką licznych opracowań monograficznych poświęconych Polákowi, które zostały wykorzystane w niniejszym artykule. Dzieła koszyckiej moderny pokazano na wystawie zorganizowanej przez Międzynarodowe Centrum Kultury i Muzeum Wschodniosłowackie w 2016 r. w Krakowie.

<sup>4</sup> Sytuacja polskich i czechosłowackich zbiorów sztuki nowoczesnej u progu niepodległości nie była identyczna, co wynikało z sytuacji geopolitycznej, społecznej i kulturalnej oraz ograniczeń lub wsparcia przez władzę idei tworzenia zbiorów sztuki i identyfikacji narodowej ówczesnej kultury artystycznej. Być może to tłumaczy relatywnie niewielkie zainteresowanie osiągnięciami naszych południowych sąsiadów na polu muzealnictwa. Temat ten rozwinęłam w niepublikowanej pracy: Aldona Tołysz, „Muzeum wobec rzeczywistości artystycznej XX w. Zbiory muzeów narodowych w Polsce, Czechach i na Słowacji” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2019). Nieco inny był charakter kolekcji sztuki nowoczesnej grupy a.r., której potencjał nie został wykorzystany w 20-leciu międzywojennym, na jej temat zob. m.in. *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia*, t. 1, 2, red. Aleksandra Jach et al. (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015), a ostatnio także książkę – obejmującą teksty źródłowe wraz z komentarzami – *Awangardowe Muzeum*, red. Jarosław Suchan i Agnieszka Pindera (Łódź: Muzeum Sztuki, 2020).

<sup>5</sup> Kuzynem Vincenca pochodzącym z tej samej miejscowości był pierwszy premier I Republiki Czechosłowackiej Karel Kramář, jednocześnie członek Kuratorium praskiej galerii sztuki nowoczesnej, którego zapatrywania na sztukę były zdecydowanie bardziej konserwatywne.

sztuki, początkowo jako słuchacz na Uniwersytecie Karola (1897), a następnie na uniwersytecie w Monachium. W 1899 roku na uniwersytecie w Wiedniu rozpoczął, pod kierunkiem Aloisa Riegla, Juliusa von Schlossera i Franza Wickhoffa, przygotowania do dysertacji. Praca dotycząca sztuki gotyckiej osadzona została w kontekście europejskim i wskazywała na wysokie zdolności analityczne Kramáři, który jako jeden z pierwszych zajął się badaniami nad związkami formalnymi między gotykiem a barokiem oraz ich wykorzystaniem w stylu neogotyckim<sup>6</sup>. Po ukończeniu studiów w 1907 roku Kramář pogłębiał wiedzę z historii sztuki w trakcie licznych wyjazdów do Włoch oraz innych krajów zachodniej Europy, rozpoczął gromadzenie zbiorów czeskiej sztuki z XIX i początku XX wieku, stopniowo otwierał się także na nowsze gatunki artystyczne<sup>7</sup> (il. 1).

Uzyskane wykształcenie ukierunkowało Kramáři na sztukę dawną, jednak nie uszło jego uwadze żywe zainteresowanie młodego pokolenia czeskich historyków sztuki najnowszą twórczością francuską. Warto w tym miejscu podkreślić, że już w 1902 roku Stowarzyszenie Artystów Mánes (Spolek výtvarných umělců Mánes, dalej: SVU Mánes) zorganizowało wystawę rzeźb Auguste'a Rodina, która wzbudziła emocje wśród krytyków oraz zwiedzających i zapoczątkowała cykliczne prezentacje sztuki francuskiej w Pradze. W 1907 roku na wystawie francuskich impresjonistów pokazano prace Vincenta van Gogha i Paula Gauguina, a następnie, jeszcze tego samego roku, dzieła Paula Cézanne'a<sup>8</sup>. W 1910 roku SVU Mánes zorganizował kolejną przełomową ekspozycję, przedstawiającą francuskich twórców niezależnych – ekspresjonistów, na której obok prac Matisse'a i Vuillarda był też obraz *Kąpiące się Deraina*<sup>9</sup>. Podobną aktywność wystawienniczą Kramář obserwował w czasie pobytu w Berlinie oraz w Paryżu, gdzie osobiście poznał czołowych przedstawicieli kubizmu – Picassa, Braque'a, Deraina, a także marszanda

<sup>6</sup> Pavla Sadílková, „The Beginnings of Kramář's Art History Studies. Between Gothic Architecture and the Theory of Art,” w *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso*, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová, przekł. Petr Brabec et al. (Prague: National Gallery, 2000), 124.

<sup>7</sup> Jeszcze w 1910 r. w kolekcji Kramáři dominowały prace „tradycyjne”, głównie pejzażowe, stanowiące dokumentację początków czeskiej sztuki narodowej, Alena Pomajzlová, „Czech 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Art in the Vincenc Kramář Collection,” w *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso*, 46.

<sup>8</sup> Na temat wystaw prac francuskich artystów w Pradze w pierwszych latach XX w. zob. Nikolaj Savický, *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939* (Praha: Academia, 2011), 9–78.

<sup>9</sup> Został on zakupiony przez Spolek výtvarných umělců Mánes w 1910 r. i obecnie stanowi ozdobę Praskiej Galerii Narodowej, zob. Savický, *Francouzské moderní umění*, 49–53.

Daniela-Henry'ego Kahnweilera, z którym wymieniał poglądy na temat sztuki w obfitej korespondencji<sup>10</sup>.

Rozwój kariery zawodowej mieszkającego od 1912 roku w Pradze Kramáři przerwał wybuch pierwszej wojny światowej<sup>11</sup>. Do Pierwszej Republiki Czesosłowackiej przyjechał na początku 1919 roku, by już w połowie roku objąć stanowisko dyrektora zbiorów malarskich Obrazárny<sup>12</sup> Prywatnego Towarzystwa Patriotycznego Przyjaciół Sztuki (Společnost vlasteneckých přátel umění), prezentowanych w Domu artystów Rudolfinum<sup>13</sup>. Kolekcja ta wkroczyła w dwudziestolecie międzywojenne z pokaźnym zbiorem dzieł artystów czeskich, niemieckich, holenderskich, włoskich i francuskich głównie z XVIII i XIX wieku oraz nielicznymi pracami artystów współczesnych. Jej międzynarodowy charakter i związki z kulturą materialną państwa Habsburgów u progu uzyskania przez Czechosłowację niepodległości skłoniły zarząd Towarzystwa do reorganizacji i „czechizacji” placówki, która rozpoczęła się w 1917 roku od nowej koncepcji wystawienniczej. Modernizacja galerii obejmowała również system zarządzania, który od 1918 roku nabrał w pewnym sensie charakteru „partnerstwa publiczno-prywatnego”. Do zarządu Obrazárny włączono wówczas przedstawiciela MŠaNO – został nim absolwent wiedeńskiego uniwersytetu Zdeněk Wirth, z którym kilka lat wcześniej Kramář współpracował przy monografii poświęconej najwybitniejszym dziełom sztuki czeskiej<sup>14</sup>. Wirth bez wątpienia znał doskonale warsztat naukowy Kramáři, jego wiedzę z zakresu sztuki dawnej oraz determinację, która miała zasadniczy wpływ na tworzenie czeskich zbiorów sztuki nowoczesnej.

<sup>10</sup> Josef Krása, „Dílo Vincence Kramáře v Českých dejinách umění,” w Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích* (Praha: Odeon, 1983), 457.

<sup>11</sup> Kramář w 1915 r. został ranny, później walczył na froncie we Włoszech, zob. Krása, „Dílo Vincence Kramáře,” 458.

<sup>12</sup> W tekście zdecydowałam się zachować czeskie słowo „obrazárna” (‘galeria obrazów’), pisane od dużej litery: stanowi ono nazwę własną praskiej galerii sztuki dawnej, której podstawą były zbiory Prywatnego Towarzystwa Patriotycznego Przyjaciół Sztuki.

<sup>13</sup> Towarzystwo zostało założone w 1796 r. przez przedstawicieli arystokracji i początkowo prezentowało zbiory sztuki swoich członków dla podniesienia smaku oraz kształcenia rodzimych artystów. Z czasem dzięki darom zgromadzono pokaźny zbiór, który miał stać się zrębem Galerii Narodowej. Od 1877 r. kolekcja Towarzystwa, tzw. Obrazárna, była ekspozowana w Domu artystów Rudolfinum. Na temat dziejów galerii zob. *Obrazárna v Čechách 1796–1918: katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, red. Vít Vlnas (Praha: Národní galerie, 1996).

<sup>14</sup> Zdeněk Wirth i Jan Štenc, *Umělecké poklady Čech: sbírka význačných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol.* (Praha: Nákl. Štencova grafického kabinetu, 1913–1915).

Dwadzieścia lat Obrazárny pod zarządem Kramářa było dla kolekcji Towarzystwa z wielu względów trudne i wyjątkowe. W 1920 roku parlament Czechosłowacji podjął decyzję o przejęciu na swoje potrzeby gmachu Rudolfinum. Prezentowana tam kolekcja sztuki dawnej musiała zostać przeniesiona i – zgodnie z pierwotnym zamierzeniem – do czasu budowy nowej siedziby była przechowywana, a częściowo także prezentowana, w salach wystawowych Miejskiej Biblioteki. Gmach muzeum nigdy nie powstał, niemniej jednak jeszcze na początku lat dwudziestych XX wieku można było mieć nadzieję na pozytywne rozwiązanie tego problemu. W 1921 roku, po niespełna dwóch latach swojego kierownictwa, Kramář opublikował błyskotliwy esej, w którym omówił wartość kolekcji Obrazárny i jej potrzeby, a także wskazał najlepsze strategie jej rozwoju oraz problemy wynikające przede wszystkim z zaniedbań władz państwowych<sup>15</sup> (il. 2). Za najważniejsze zadanie uznał budowę „nowoczesnego muzeum” oraz ustalenie stałych subwencji, umożliwiających systematyczny rozwój kolekcji. Muzeum według Kramářa łączyć miało w sobie kolekcję Obrazárny oraz zbiory założonej w 1900 roku Moderní galerie, dawniej funkcjonującej pod nazwą Galeriei Sztuki Nowoczesnej Królestwa Czeskiego (Moderní galerie Království českého; Galerie um die Königlich-Böhmische Sammlung), w której gromadzono prace artystów czeskich i niemieckich. Dzieje niezrealizowanego gmachu Galeriei Narodowej, podobnie jak wielu tego typu budynków w krajach Europy Środkowej, to historia nowych lokalizacji, koncepcji i dyskusji, konkursów, wielokrotnie zmienianych projektów, postulatów artystycznych, deklaracji rządowych oraz trudności finansowych, które przez lata uniemożliwiały budowę siedzib dla rozrastających się zbiorów<sup>16</sup>.

Historia kolekcji wygląda zgoła inaczej. Projekt utworzenia Galeriei Narodowej wyraźnie ukierunkowywał zbiory Obrazárny i Moderní galerie. Pierwsza koncentrować się miała na sztuce dawnej i przekazać swój stosunkowo nieliczny zbiór sztuki nowoczesnej do Moderní galerie. Druga miała być otwarta na najnowsze prądy artystyczne, jednak dość konserwatywne kierownictwo konsekwentnie negowało potrzebę nabywania prac twórców młodej

<sup>15</sup> Vincenc Kramář, „Budoucnost Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách 1921,” w Kramář, *O obrazech a galeriích*, 367–395. Kramář był również autorem licznych tekstów krytycznych poświęconych sztuce nowoczesnej, wskazujących na różnorodność kierunków artystycznych, ich relacje z twórczością dawną oraz współczesnością, zob. m.in. Josef Brunclík, „Bibliografie prací Vincence Kramáře,” w Kramář, *O obrazech a galeriích*, 478–484.

<sup>16</sup> Na temat budowy galerii zob. m.in. Jindřich Vybíral, „Český sen o galerii,” w *Moderní galerie tenkrát* (Praha: Národní galerie, 1992), 53–59.

generacji<sup>17</sup>. Na konieczność zmiany tej sytuacji wskazywali zarówno artyści, jak i teoretycy, głos w tej sprawie w 1921 roku zabrał także Kramář, który w ankiecie na temat Moderní galerie przedstawił jej koncepcję programową, nie uwzględniając w niej wówczas jeszcze sztuki zagranicznej<sup>18</sup>.

Sytuacja zmieniła się dwa lata później, kiedy SVU Mánes urządziło kolejny przegląd sztuki francuskiej. Odbył się on w atmosferze wewnętrznych napięć, trudności organizacyjnych, a także politycznego skandalu, jakim był protest studentów wywołany przyjazdem do Pragi marszałka Ferdynanda Focha<sup>19</sup>. Jego konsekwencją stało się ochłodzenie stosunków dyplomatycznych między Francją a Czechosłowacją, co postrzegane było przez ówczesne elity polityczne jako najgorszy scenariusz dla kraju, który swoje powstanie w dużej mierze zawdzięczał poparciu strony francuskiej. Poprawę relacji z Francją zapewnić miała decyzja o zakupie przez państwo kilku dzieł ze zorganizowanej przez SVU Mánes wystawy sztuki francuskiej XIX i XX wieku. Źródłem finansowania były środki własne galerii oraz dotacje przydzielone przez MŠaNO, a o wyborze dzieł decydować miała komisja, w której skład weszli Vincenc Kramář, historycy sztuki – Václav Vilém Štech (pracownik ministerstwa) i Karel B. Mádl, malarz Max Švabinský, architekt Otakar Novotný, Antonín Matějček oraz przedstawiciele czeskiej awangardy – Emil Filla i Jan Štursa<sup>20</sup>.

Strategia zakupów była wielotorowa. Zgodnie z opinią komisji, do zbiorów Moderní galerie nabyto obrazy impresjonistów i postimpresjonistów, którzy w tym czasie cieszyli się już uznaniem większości społeczeństwa. W ten sposób do kolekcji trafiły prace Corota, Moneta, Renoira, Toulouse-Lautreca. Kolejną grupą były dzieła zakupione bezpośrednio z inicjatywy Kramářa. Dominowały w niej prace doskonale znanych mu kubistów, głównie powstałe przed 1910 rokiem, nabywane w czasie jego pobytu w Paryżu bezpośrednio od artystów oraz z aukcji obrazów ze zbiorów Kahnweilera, która odbyła się w maju 1923 roku w Hôtel Drouot<sup>21</sup>. Złożyły się one na spójny zespół dzieł

<sup>17</sup> W 1920 r. Kuratorium Moderní galerie odmówiło przyjęcia obrazu Bohumila Kubišty „Wiosna”, co wywołało protesty artystów młodszej generacji i doprowadziło w 1922 r. do zmiany jego składu; Savický, *Francouzské moderní umění*, 86.

<sup>18</sup> [Vincenc Kramář], „Anketa o Moderní galerii,” *Život: výtvarný sborník* 1 (1921): 97.

<sup>19</sup> Tzw. fochiada; Savický, *Francouzské moderní umění*, 90–95.

<sup>20</sup> W 1923 r. Obrazárna i Moderní galerie otrzymały dotacje w łącznej wysokości 5,5 mln koron czeskich, co stanowiło równowartość ponad 21 samolotów myśliwskich Aero A-18, zob. Savický, *Francouzské moderní umění*, 98.

<sup>21</sup> Sprzedaż majątku – w tym przypadku zbiorów artystycznych – mającego niemieckie obywatelstwo Kahnweilera była konsekwencją art. 56 traktatu wersalskiego: „Francja wejdzie w posiadanie wszystkich dóbr i posiadłości Rzeszy lub Państw niemieckich, położonych na



reprezentatywnych dla kierunku, który w tym czasie był już dosyć konserwatywny. Przeciwnego zdania było Kuratorium Moderní galerie oraz niektórzy członkowie komisji zakupów, z tego względu zakupu tych prac dokonano bez ich wiedzy i zgody. Ostatnią grupę stanowiły dzieła budzące największe kontrowersje, pochodzące z lat 1920–1922. Nabywało je SVU Mánes, lecz ich koszt włączano do cen dzieł impresjonistów i postimpresjonistów zakupionych z budżetu państwa przez komisję zakupów. Prace te przekazano następnie „w darze” do Moderní galerie<sup>22</sup>. Ta wielostopniowa strategia zakupów nie była znana szerszej publiczności, nie wiedzieli o niej również wszyscy członkowie komisji zakupów. Jak przekonuje Nikolaj Savický, kluczową postacią tego „procederu” był Vincenc Kramář, który osobiście dokonywał zakupów w Paryżu, dysponował stosownym pełnomocnictwem do nabywania prac z funduszy rządowych, a w razie konieczności miał możliwość przesuwania środków finansowych Obrazárny na zakup sztuki nowoczesnej. Kwestie finansowe rozwiązywane były bezpośrednio na szczeblu ministerialnym, w ścisłej współpracy ze Zdenkiem Wirthem i za zgodą ówczesnego ministra spraw zagranicznych Edvarda Beneša. Około 1926 roku zaczęły wychodzić na jaw informacje o zawyżonych cenach nabywanych obrazów, rzekomej rozrzutności ministerstwa oraz braku transparentności działań komisji zakupów. Brak dostępu do korespondencji i dokumentów uniemożliwił wówczas oszacowanie skali finansowych malwersacji, które – jak się później okazało – były jedną z najlepszych inwestycji środków państwowych w sztukę w dwudziestym wieku międzywojennym, gdyż obecna wartość zakupionych wówczas prac wielokrotnie przewyższa poniesione koszty. W latach dwudziestych nie udało się wyjaśnić nieprawidłowości również ze względu na „autocenzurę” stałej ekspozycji, na której pokazywano przede wszystkim grupę prac impresjonistów i postimpresjonistów, stopniowo włączając kolejne obrazy, niebudzące już kontrowersji w zmieniającym się społeczeństwie<sup>23</sup>.

---

terytorjach wskazanych w artykule 51, bez obowiązku jakiegokolwiek zapłaty lub zakredytowania z tego tytułu któremukolwiek z państw odstępujących. To postanowienie dotyczy wszystkich dóbr ruchomych lub nieruchomości majątku państwowego, publicznego lub prywatnego, łącznie z prawami wszelkiego rodzaju, które należały do Rzeszy lub Państw niemieckich lub do ich części administracyjnych”, „Traktat pokoju między mocarstwami Sprzymierzonymi i Skojarzonymi i Niemcami. Wersal. 28.06.1919 r.,” Dziennik Ustaw, 1920, nr 35, poz. 200.

<sup>22</sup> Dzieje kolekcji sztuki francuskiej doskonale opisał w cytowanej tu wielokrotnie książce Nikolaj Savický, z tego względu w tym miejscu ograniczam się do najważniejszych tez i faktów związanych z udziałem Kramářa w tworzeniu tego zbioru. Zob. Savický, *Francouzské moderní umění*.

<sup>23</sup> Szerzej na ten temat zob. Savický, *Francouzské moderní umění*, 159.

Skala zakupów francuskiej sztuki nowoczesnej i zainteresowanie tym tematem strony rządowej dawały nadzieję na rychłe rozwiązanie kwestii bytowych planowanej Galerii Narodowej. W eseju z 1927 roku Kramář, który liczył na objęcie funkcji jej dyrektora, wskazywał na konserwatyzm Kuratorium Moderní galerie<sup>24</sup>. Jak dowodził w pierwszych latach swej działalności, nie potrafiło ono dostrzec potencjału najnowszych prądów artystycznych, ani czeskich, ani zagranicznych, a jego strategia kolekcjonerska ograniczała się do nabywania dzieł „nieco młodszych” niż prace gromadzone w Obrazárníe. Tymczasem, przekonywał Kramář, celem tej instytucji powinno być pozyskiwanie dzieł reprezentatywnych dla najnowszych tendencji artystycznych, a za ich wybór powinien być odpowiedzialny przede wszystkim dyrektor galerii. Konieczność podążania za najnowszymi kierunkami wynikała z ich szybkiej „dezaktualizacji”. Jak przekonywał Kramář, w krótkim czasie dzieło nowatorskie staje się pracą retrospektywną, a następnie przechodzi do zbioru sztuki dawnej<sup>25</sup>. Wyrażona w eseju krytyka działalności Kuratorium Moderní galerie przyniosła skutek odwrotny do spodziewanego. Władze państwowe odwlekały decyzję o utworzeniu Galerii Narodowej, Kramář nie został mianowany jej dyrektorem, a Kuratorium zdecydowanie ograniczyło dotychczasową z nim współpracę. Dyskusja na temat Galerii Narodowej, zainicjowana przez Kramářa, ograniczyła się do polemiki na łamach prasy, ale nie przyniosła rzeczywistych rozstrzygnięć<sup>26</sup> (il. 3).

Tekst z 1927 roku był ostatnim wystąpieniem Kramářa dotyczącym Moderní galerie. W latach trzydziestych XX wieku koncentrował się on przede

<sup>24</sup> Bez wątplenia inspiracją dla Kramářa była działalność historyka sztuki, muzealnika i dyrektora Galerii Narodowej w Berlinie Hugo von Tschudiego, znanego doskonale w czeskim środowisku artystycznym. Na temat jego działalności zob. m.in. *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, red. Johann Georg Prinz von Hohenzollern i Peter-Klaus Schuste (München–New York: Prestel, 1996); Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des Modernen Museums 1880–1940* (Dresden: Verlag der Kunst, 2001).

<sup>25</sup> Stwierdzenie takie jest oczywiście odbiciem relacji między Muzeum Luksemburskim a Luwrem, a także doskonale znanych Kramářowi kolekcji publicznych w Niemczech, bez wątpienia czerpał on też z własnych doświadczeń jako dyrektora Obrazárny i kolekcjonera sztuki nowoczesnej, zob. Vincenc Kramář, „Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie,” w Kramář, *O obrazech a galeriích*, 434–435.

<sup>26</sup> Na ankietę „Musaionu” na temat kolekcji galerii odpowiedzieli m.in. bracia Josef i Karel Čapek, Otokar Fischer, Stanislav K. Neumann, który podkreślał rolę Hugo von Tschudiego w kształtowaniu zbiorów sztuki nowoczesnej, oraz Karel Teige, który wskazywał jako wzór zbioru sztuki nowoczesnej w Związku Radzieckim (Kolekcja Szczukina), [Kramář], „Anketa o Moderní galerii;” por. Karel Teige, „Moderní galerie pražská,” *Musaion* 5 (1929): 98–100; Stanislav K. Neumann, „O moderní galerii vím asi tolik,” *Musaion* 6 (1929): 27.

wszystkim na działalności Obrazárny, która w 1931 roku przygotowała szereg ekspozycji czasowych poświęconych sztuce dawnej, prowadziła nowatorskie działania z zakresu konserwacji i restauracji dzieł sztuki oraz powiększała swoją kolekcję<sup>27</sup>. Wyraźne zdystansowanie się do Moderní galerie i ówczesnej polityki kulturalnej wynikało nie tylko z odrzucenia koncepcji muzealnych Kramářa oraz jego kandydatury na przyszłego dyrektora Galerie Narodowej, ale również, jak wskazuje Vlnas, z narastających konfliktów ze środowiskiem akademickim oraz przedstawicielami ministerstwa, które w kolejnych latach przybierały na sile. Wprawdzie ceniony przez środowisko Kramář został zaproszony przez SVU Mánes do komisji kolejnej wystawy sztuki francuskiej (1931), jednak jego udział ograniczył się do dwóch wykładów. Nie uczestniczył w pracach komisji zakupów, które w 1931, 1935 i 1937 roku nabyły prace artystów francuskich. Konsekwentnie odmawiał także współpracy w projektach finansowanych przez rząd oraz realizowanych przez wykładowców praskiego uniwersytetu. Zdecydowanie inne były jego relacje z przedstawicielami lewicującej awangardy, zarówno czeskiej, jak i międzynarodowej, z Karelem Teige na czele. Kramář nie tylko kolekcjonował ich dzieła, ale również brał udział w organizacji wystaw, co zbliżyło go do środowiska komunistycznego<sup>28</sup>. W 1939 roku w związku z politycznymi przesileniami w osłabionej postanowieniami układu monachijskiego Czechosłowacji Kramář został zwolniony ze stanowiska dyrektora Obrazárny<sup>29</sup>. W 1942 roku zbiory sztuki dawnej i nowoczesnej zostały połączone i dały początek Galerie Czeskomorawskiej, która w roku 1949 została przekształcona w Galerię Narodową.

Po raz ostatni Kramář wypowiedział się na temat kolekcji sztuki nowoczesnej i koncepcji Galerie Narodowej w 1946 roku, przekonując o potrzebie uwzględniania zachodniej sztuki nowoczesnej w polityce kulturalnej komunistycznej Republiki Czechosłowackiej oraz w socjalistycznej koncepcji

<sup>27</sup> Vít Vlnas, „Vincenc Kramář as Director of the Public Gallery,” w *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso*, 167–168; na temat polityki zakupów Obrazárny zob. Lada Hubatová-Vacková, „An Inquiry into Kramář’s Acquisition Policy,” w *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso*, 169–172.

<sup>28</sup> Jak przekonuje Vlnas, wstąpienie do partii komunistycznej było konsekwencją rozczarowań i konfliktów Kramářa z przedstawicielami władz i badaczy, a także braku wiedzy o rzeczywistych intencjach komunistów, zob. Vlnas, „Vincenc Kramář as Director,” 168.

<sup>29</sup> Jego miejsce zajął profesor uniwersytetu i urzędnik Josef Cibulka i funkcję tę pełnił przez kolejnych 5 lat.

kolekcyjnej i wystawienniczej<sup>30</sup>. Kilka lat później, w 1959 roku, Vincenc Kramář zapisał na rzecz Galerii Narodowej część swoich zbiorów, m.in. dzieła Picassa, Braque'a, Deraina, Kubišty, Filly, Šímy<sup>31</sup>.

Podczas gdy do praskiej kolekcji nabywane były dzieła francuskich artystów nowoczesnych, powiększały się również zbiory Muzeum Wschodniosłowackiego w Koszycach. Jego inicjator, Josef Polák, pochodził z praskiej żydowskiej rodziny zajmującej się drobnym handlem. Wpływ na jego edukację miał wykładowca gimnazjalny Jiří Guth-Jarkovský, społecznik, pedagog i popularyzator idei olimpijskich, późniejszy członek kancelarii prezydenta Masaryka. Swoje zainteresowania z zakresu sztuki Polák poszerzał bywając w najśłynniejszej czeskiej kawiarni artystycznej o nazwie „Union” (Kavárna Union, Unionka), w której gromadziła się ówczesna inteligencja i bohema<sup>32</sup>. Tam, jeszcze przed rozpoczęciem studiów, miał okazję spotkać przedstawicieli czeskiej awangardy, uczestniczyć w dyskusjach artystów, krytyków, historyków sztuki, w tym Zdenka Wirtha i Vaclava Vilema Štecha, oraz poznać najnowsze kierunki artystyczne. Zgodnie z oczekiwaniami rodziny Polák podjął studia prawnicze na uniwersytecie praskim, a swoje zainteresowania artystyczne pogłębiał uczestnicząc jako wolny słuchacz w wykładach z historii sztuki<sup>33</sup>. W czasie studiów Polák zaangażował się w działalność żydowskich organizacji studenckich (m.in. Akademický spolek Kapper, Spolek českých akademiků židů) i teatru amatorskiego, był przewodnikiem po starym Cmentarzu Żydowskim w Pradze i po tamtejszym Muzeum Żydowskim (Židovské muzeum)<sup>34</sup>, odbył także dobrowolną roczną służbę wojskową. Dużo czasu

<sup>30</sup> Vincenc Kramář, *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění* (Praha: Svoboda, 1946). W tekście tym, dając wyraz nadziei związanej z ustrojem komunistycznym, a jednocześnie obawom o los sztuki nowoczesnej, przekonywał o wartości francuskiej sztuki nowoczesnej zgromadzonej w praskiej kolekcji.

<sup>31</sup> Marcela Rusinko, „Soukromý sběratel Kramář a osudy jeho sbírky v komunistickém Československu,” *Kontexty* 4 (2018): 44–45.

<sup>32</sup> Zob. Adolf Hoffmeister, *Kavárna Union, sborník vzpomínek pamětníků* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958); Eva Bendová, *Pražské kavárny a jejich svět* (Litomyšl: Paseka, 2008), 6–15.

<sup>33</sup> Największy wpływ miał na niego historyk sztuki, muzealnik i wykładowca Karel Chytil, podobnie jak Wirth i Kramář będący przedstawicielem szkoły wiedeńskiej. Być może właśnie jego wykłady zachęciły Poláka do prowadzenia wielopoziomowych badań, w których łączył wiedzę z zakresu historii sztuki, archiwistyki i historii, zob. Magda Veselská, *Josef Polák – The Man Who Never Gave Up: The Story of Josef Polak (1886–1945)* (Prague: Jewish Museum in Prague, 2005), 6.

<sup>34</sup> Muzeum zostało założone z inicjatywy historyka i hebraisty Salomona Hugo Liebena oraz członka magistratu Augusta Steina. W jego zbiorach znalazły się obiekty pozyskane z praskich synagog, związane z dziejami praskiej dzielnicy żydowskiej.

poświęcał na studia z zakresu dziejów i kultury żydowskiej, co związane było z działalnością założonego w 1906 roku muzeum. W roku 1909 ukończył studia prawnicze ze stopniem doktora i rozpoczął kilkuletnią praktykę w Sądzie Kryminalnym oraz w prywatnej kancelarii.

W czasie pierwszej wojny światowej Polák został powołany do wojska i pełnił służbę z przerwami do 1918 roku. Ponownie wstąpił do armii po uzyskaniu niepodległości przez Czechosłowację w 1919 roku, porzucając dotychczasową karierę i Pragę. Jednostka, w której służył, stacjonowała we wschodniej części kraju – początkowo w Preszowie, następnie w Koszycach. Jej zadaniem było propagowanie na terenie Wschodniej Słowacji (do 1918 roku Górne Węgry) idei zjednoczonego państwa Czechów i Słowaków oraz nacjonalizacja i współtworzenie aparatu administracyjnego w regionie, który ze względu na swoją wielonarodowość oraz historię był szczególnie niestabilny<sup>35</sup>. Istotne miejsce na jego mapie zajmowały Koszyce, dawna stolica Górnych Węgier, do 1918 roku zamieszkała w większości przez ludność węgierską<sup>36</sup>. Polák pierwszy raz do Koszyc przyjechał na początku 1919 roku (il. 4). Był to pobyt służbowy, ale zwiedził wówczas tamtejsze Muzeum Górnowęgierskie (Felső-Magyarországi Múzeum)<sup>37</sup>, którego najcenniejsze zbiory ewakuowano do Budapesztu tuż przed wkroczeniem wojsk czechosłowackich. Gmach pozostał wówczas niezabezpieczony i niemal bez opieki, chociaż znajdowały się w nim liczne artefakty związane z historią miasta<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> I Republika Czechosłowacka została proklamowana w 1918 r. Ewakuację ludności węgierskiej z terenów obecnej Słowacji przeprowadzono pod koniec 1918 r., krótko potem tereny te zostały zajęte przejściowo przez wojska Węgierskiej Republiki Rad (1919). Stabilizacja w regionie nastąpiła dopiero w połowie lat 20. na mocy kilku traktatów pokojowych, w tym najważniejszego z nich – podpisanego w Trianon w 1920 r.

<sup>36</sup> We wschodniej Słowacji w miastach wyraźnie dominowała ludność węgierska i niemiecka, natomiast na obszarach wiejskich słowacka, ponadto mieszkali tam również Żydzi i Rusini, a po 1920 r. także Czesi. Społeczne zróżnicowanie nadało regionowi wyjątkową specyfikę, a jednocześnie stało się źródłem napięć o podłożu nacjonalistycznym.

<sup>37</sup> Muzeum założone zostało w 1876 r. z inicjatywy koszyckich malarzy braci Františka i Vojtěcha Klimkoviczów oraz pedagoga Viktora Miškovskiego. Podstawą jego zbiorów była przekazana w 1888 r. kolekcja Imre Henszlmana zawierająca dzieła sztuki, bogaty zbiór grafiki, korespondencje i rękopisy, artefakty archeologiczne oraz księgozbiór.

<sup>38</sup> Księgi inwentarzowe umożliwiające oszacowanie strat zostały zabrane wraz z najcenniejszymi zbiorami przez węgierskiego dyrektora Eleméra Kőszeghy-Winklera. Wszyscy pracownicy, którzy zostali w muzeum, mówili wyłącznie po węgiersku, co utrudniało komunikację z zarządzającym miastem wojskiem czechosłowackim, składającym się głównie z Czechów, zob. Veselská, *Josef Polák*, 17. Nieznacznym fragment zbiorów włączonych do Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie wrócił do Koszyc na mocy porozumienia między Czechosłowacją a Węgrami w 1968 r., zob. *Sen o múzeu – Imrich Henszlmana jeho príbeh. Bulletin k výstave*, red. Robert Pollák (Košice: Východoslovenské múzeum, 2013), 18.

Polák interweniował kilkakrotnie u naczelnika miasta w sprawie zabezpieczenia zbiorów, a wraz z przeniesieniem na stałe do Koszyc otrzymał zgodę na podjęcie koniecznych działań w muzeum. Kilka tygodni później zaproponowano mu objęcie urzędowego zarządu nad tą instytucją. Właściwie do czasu nominacji na dyrektora muzeum pełnił tę funkcję bez dodatkowego wynagrodzenia oraz przy stosunkowo niewielkim wsparciu władz miejskich. Jednym z pierwszych działań, jakie podjął, były zabiegi o nadanie placówce statusu muzeum państwowego, który według Poláka miał pomóc w jej funkcjonowaniu. W 1921 roku Muzeum Wschodniosłowackie w Koszycach zostało pierwszym państwowym muzeum w Republice<sup>39</sup>, co ułatwiało starania o przyznanie dotacji rządowych dla instytucji znajdującej się – z perspektywy Pragi – na rubieżach kraju. W pierwszych latach funkcjonowania muzeum największą trudnością była węgierska tradycja miejsca. Placówka nie budziła większego zainteresowania wśród Słowaków, poddawanych przez lata bezwzględnej madziaryzacji, i nie posiadała zbiorów mogących zmienić dotychczasowy jej profil. Wprawdzie kolekcja koszycka cieszyła się uznaniem wśród muzealników, ale niewielu z nich wiedziało, że najcenniejsze obiekty zostały wywiezione z kraju. Świadczy o tym chociażby krótki tekst z 1922 roku Joška Hofmana, poświęcony słowackiemu muzealnictwu, w którym autor podkreśla brak rodzimych tradycji tego muzeum<sup>40</sup>. Sytuację tę miało zmienić gromadzenie okazów z terenu powiatów (żup) Abauj-Turňa i Zemplina<sup>41</sup>. Początkowo właśnie taki kierunek obrano w muzeum, urządzając tego samego roku wystawę prac słowackich artystów.

W pierwszych latach działania Poláka koncentrowały się na zakotwiczeniu muzeum w świadomości mieszkańców regionu, podniesieniu jego atrakcyjności oraz wpisaniu go w politykę kulturalną Pierwszej Republiki. Nowa narracja muzeum stworzyć miała „obraz artystycznej, kulturalnej i historycznej przeszłości Wschodniej Słowacji”<sup>42</sup>, która – opuszczona przez

<sup>39</sup> Magda Veselská, „Dr. Josef Polák and His Activities in Košice,” w *Košice Modernism: Košice Art in the 1920s. The 1<sup>st</sup> part of 2010–2013 International Project. Collection of Papers from an International Research Symposium East Slovak Gallery, Historic Hall, Hlavná 27, Košice 11–12 November 2010*, red. Zsófia Kiss-Szemán (Košice: Východoslovenská galéria, 2010), 52.

<sup>40</sup> Jošek Hofman, „O slovenskom muzejníctve,” *Slovenský Denník* 3 (1922): 5.

<sup>41</sup> Powiaty Abauj-Torna (słow. Abov-Turňa) i Zemplén odpowiadały węgierskim podziałom administracyjnym sprzed 1918 r. Obecnie stanowią część tzw. regionu koszyckiego. Użyta przez Hofmana forma „Abauj-Turňa” to stosowane jeszcze na początku lat 20. XX w. połączenie nazewnictwa węgierskiego i słowackiego.

<sup>42</sup> Cyt. za Veselską, „Dr. Josef Polák and His Activities,” 53.

znaczłą część ludności węgierskiej oraz niemieckiej – zasiedlana była przez zachęcanych do tego przez państwo mieszkańców dawnej Korony Czeskiej i Moraw. Zadanie to realizowano propagując czeską twórczość artystyczną za pomocą wystaw objazdowych, które niejednokrotnie gościły także w koszyckiej placówce. Zaproponowana przez Polaka koncepcja nie ograniczała się do uczestnictwa w ogólnokrajowej działalności wystawienniczej. W muzeum otwarta została publiczna biblioteka z publikacjami węgierskimi, ale również słowackimi i czeskimi, w tym lokalną prasą. Wśród mieszkańców regionu rozprowadzano starsze numery czasopism, zachęcając do wizyty w muzealnej bibliotece, a przy okazji także zwiedzania ekspozycji<sup>43</sup>. W muzealnym gmachu miały siedzibę m.in. amatorski teatr, teatr lalek i sekcja dramatyczna Macierzy Słowackiej, odbywały się liczne przedstawienia zarówno w języku czeskim i słowackim, jak i węgierskim.

Punktem zwrotnym w dziejach placówki stało się otwarcie w niej w 1921 roku Szkoły Graficznej Eugena Króna, w której kształcili się m.in. tacy artyści, jak Július Jakoby, Koloman Sokol i Konštantín Bauer<sup>44</sup> (il. 5). Krón, przebywający w mieście od 1920 roku, był jednym z wielu przedstawicieli węgierskiej awangardy, którzy po upadku komunistycznej Węgierskiej Republiki Rad musieli uciekać z kraju ogarniętego tzw. białym terrorem<sup>45</sup>. Do współpracy z muzeum zaproszony został przez Polaka, który dążył do rozwoju działalności edukacyjnej placówki. Talent pedagogiczny Króna, a także czasowy pobyt w Koszycach artystów węgierskich, uciekających przeważnie do Europy Zachodniej przed reżimem Miklosza Horty'ego, miały znaczący wpływ na rozwój muzeum oraz lokalnego środowiska artystycznego, które zyskało miano „koszyckiej moderny”. Jak podkreśla Zsófia Kiss-Szemán, duża migracja artystów sprawiała, że życie artystyczne Koszyc charakteryzowała

<sup>43</sup> Magda Veselská, „Josef Polák and Košice Modernism,” w *Košice Modernism: Košice Art in the Nineteen-Twenties*, red. Lena Lešková, Zsófia Kiss-Szemán, i Katalin Bako (Košice: Východoslovenská Galéria, 2013), 131.

<sup>44</sup> Zuzana Bartošová, „Eugen Krón (Current Archival Research),” w *Košice Modernism: Košice Art in the 1920s.*, 34–35. Szkoła Króna została zamknięta w związku z wyjazdem artysty w 1927 r.

<sup>45</sup> Po przejęciu władzy przez komunistów w 1919 r. szybko doszło do czystek politycznych, a także krwawego tłumienia protestów społecznych spowodowanych nieudanymi reformami w dziedzinie przemysłu i rolnictwa. W wyniku interwencji rumuńskiej i zamachu stanu rządy komunistyczne obalono, a bezwzględne działania państwowych jednostek wojskowych Białej Gwardii, tzw. biały terror, niosły śmierć i prześladowania ludności podejrzanej o popieranie komunistów oraz mniejszościom narodowym, głównie żydowskiej.

symbioza tendencji artystycznych, otwartość, miejskość oraz ponadnarodowość<sup>46</sup>. Do najważniejszych przedstawicieli „koszyckiej moderny” należeli Konstantín Bauer, Anton Jasusch, Július Jakoby, Sándor Bortnyik, Eugen Krón, František Foltýn, Géza Schiller.

Dzięki podjętym przez Poláka działaniom muzeum stosunkowo szybko stało się centrum kulturalnym lokalnej społeczności oraz żywym ośrodkiem współczesnej kultury artystycznej. Podobnie jak wcześniej w Pradze, Polák starał się popularyzować ideę muzeum oraz poszerzać wiedzę na temat kultury artystycznej, publikując artykuły, biorąc udział w audycjach radiowych i organizując konkursy artystyczne. Najważniejszym polem działalności były wystawy, zarówno organizowane przez muzeum z wykorzystaniem własnych zbiorów, jak i – częściej – pokazy zbiorowe i przeglądy. Dominowała na nich sztuka nowoczesna, chociaż organizowano także wystawy sztuki dawnej z kolekcji muzeum. W pierwszych latach koncentrowano się na prezentacji historii i kultury słowackiej<sup>47</sup>, później do programu wystaw zostały włączone ekspozycje z sąsiednich państw, m.in. z Finlandii, Estonii, Danii, Anglii, Holandii, Hiszpanii, Grecji, Bułgarii, Polski, ale także ze Związku Radzieckiego i Chin. Naczelne miejsce zajmowały jednak pokazy sztuki czeskiej, zgodnie z zalecanym przez czechosłowackie władze kierunkiem wewnętrznej polityki kulturalnej. Do 1938 roku w Muzeum Wschodniosłowackim odbyło się ponad dwieście wystaw, w tym niemal sto pięćdziesiąt poświęconych wyłącznie twórczości artystycznej, ponadto kilka wystaw artystyczno-przemysłowych, fotograficznych, ekspozycji książek, a także – sporadycznie – wystawy o charakterze historycznym i oświatowym<sup>48</sup>. Jako kurator Polák szczególną wagę przywiązywał do warstwy wizualnej wystaw, ich czytelności, relacji przestrzennych i atrakcyjności dla widzów.

Dynamika, jaką charakteryzowały się Koszyce w latach dwudziestych XX wieku, pozwoliła Polákowi na stworzenie w muzeum wyjątkowej kolekcji

<sup>46</sup> Zsófia Kiss-Szemán, „Koszyce, miasto artystów,” w *Koszycka moderna*, red. Anastazja Oleśkiewicz i Jessica Taylor-Kucia (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2016), 25.

<sup>47</sup> Popularyzacji wiedzy na temat kultury słowackiej służył m.in. tekst opublikowany w 1925 r., chociaż z uwagi na jego charakter Polák poświęcił zaledwie jedną stronę na opis twórczości na przełomie XIX i XX w. i pominął najnowsze tendencje w sztuce, Josef Polák, „Výtvarné umenie na Slovensku,” w *Slovenská čítanka*, red. Jan Kabelík (Praha: Emil Šolc, 1925), 470–528. Autor ten w swoich tekstach właściwie nie wypowiadał się na temat sztuki nowoczesnej jako zjawiska artystycznego, koncentrując się na jej walorach edukacyjnych i społecznych.

<sup>48</sup> „Činnosť Východoslovenského múzea v Košiciach,” *Slovenský východ* 297 (1923): 3; Eugen Sabol, *Katalógy košických výstav do roku 1955: bibliografický súpis* (Košice: Štátna vedecká knižnica v Košiciach, 1956), 6.



sztuki nowoczesnej. Już w pierwszych latach trafiło do niej ponad osiemdziesiąt prac (1922). Jej trzonem były dzieła przedstawicieli lokalnego środowiska – artystów węgierskich, słowackich, w mniejszym stopniu również czeskich i rusińskich, mieszkańców miasta, a także jego rezydentów. W kolekcji znalazły się m.in. prace pochodzących z Koszyc Antona Jasuscha i Konstantína Bauera, Czecha Františka Foltýna, który przyjechał do Koszyc na zaproszenie Poláka, a także Węgrów – Gézy Schillera, Sándora Bortnyika, Eugena Króna. W pracach tych wyraźny jest wpływ najnowszych kierunków artystycznych – kubizmu, ekspresjonizmu, konstruktywizmu, cechuje je jednak swoista metafizyka. Większość obrazów do kolekcji nabywano z wystaw, a środki pozyskane ze sprzedaży umożliwiły wielu artystom dalszą wędrówkę na Zachód (il. 6).

Wypracowanie przez Poláka spójnej strategii kolekcjonerskiej, obejmującej gromadzenie i prezentowanie sztuki nowoczesnej oraz budowanie zbiorów sztuki ludowej, regionalnej i dawnej, miało bez wątpienia zasadniczy wpływ na kształt późniejszych zbiorów muzeum w Koszycach. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku uzyskało ono od ministerstwa kredyty na zakup prac artystów nowoczesnych, które miały być „umieszczone w zbiorach Galerii Wschodniosłowackiej, którą muzeum chce utworzyć”<sup>49</sup>. Dzięki temu dekadę później w zbiorach liczących ponad dwadzieścia tysięcy obiektów znalazły się liczne prace przedstawicieli najnowszych kierunków. Z braku miejsca większość z nich nie była eksponowana. Do wydzielenia ze zbiorów muzeum sztuki nowoczesnej i utworzenia galerii przystąpiono dopiero pod koniec lat trzydziestych, zaczynając od znalezienia odpowiedniego lokalu. Prace remontowe przy Baszcie Katowskiej, która miała stać się siedzibą Galerii Wschodniosłowackiej, rozpoczęto krótko przed zajęciem Koszyc przez wojska węgierskie w konsekwencji pierwszego arbitrażu wiedeńskiego (1938). Remont budynku dokończono, jednak przeznaczony on został na ekspozycję historyczną prezentującą związki Koszyc z Węgrami.

Sztuka nowoczesna nie była jedynym przedmiotem zainteresowania dyrektora muzeum. Polák powiększał również kolekcję sztuki dawnej oraz zbiory etnograficzne, nabywając okazy w czasie podróży po wschodniej Słowacji, ale przede wszystkim dzięki przemyślanym zakupom na aukcjach. W uznaniu dla jego wiedzy, w 1924 roku poproszony został o poprowadzenie

<sup>49</sup> Archív Východoslovenského múzea v Koszycach, šk. 51, č. 789/927, cyt. za: Ján Kovačič, „Založení Východoslovenskej Galérie v Košiciach,” w *Po Moderne. Metropolita východu 1945–1989. Zborník prednášok k výstave*, red. Peter Tajkov i Dorota Kenderová (Košice: Východoslovenská Galéria, 2013), 59.

aukcji „skarbów sztuki” Jánosa Pálffy’ego<sup>50</sup>, co spotkało się z krytyką ze strony przedstawicieli części koszyckiej inteligencji, wskazujących na zaniedbania dyrektora względem kierowanego przez niego muzeum<sup>51</sup>. Nie wszystkie z wysuwanych zarzutów były słuszne, większość dotyczyła spraw, których powodem były braki odpowiedniego personelu oraz zmiany priorytetów muzeum stawiającego rozwój kulturalny regionu ponad katalogowanie zbiorów. Niechęć wobec Poláka budziło także jego zaangażowanie w działalność muzealną w regionie. Uczestniczył on m.in. w zjazdach muzealnych, wspierał powstające muzea, podnosił swoje kwalifikacje korzystając z wyjazdów zagranicznych. W 1927 roku otrzymał od ministerstwa nominację na dyrektora Muzeum Wschodniosłowackiego, co pozwoliło na modernizację struktury muzeum, pozyskanie nowych budynków<sup>52</sup>, a przy okazji także wypłatę Polákowi pełnowartościowej pensji.

Niezależnie od słów krytyki, sposób zarządzania oraz atrakcyjność wystaw i wydarzeń organizowanych przez Muzeum Wschodniosłowackie zapewniły Polákowi uznanie w środowisku muzealnym, w tym propozycję objęcia funkcji dyrektora w Galerii Europa w Pradze (1930) oraz – pomimo braku wykształcenia kierunkowego – wejścia w poczet członków komitetu historyków sztuki, do którego notabene należał także Vincenc Kramář (il. 7).

W 1938 roku, po wkroczeniu wojsk węgierskich do Wschodniej Słowacji, Cześci – postrzegani jako obywatele obcego państwa – otrzymali nakaz opuszczenia terenów wcielonych do Węgier. Przed wyjazdem z Koszyc Polák przewiózł część zgromadzonej w czasie swego urzędowania kolekcji do Martina (d. Turčiansky Svätý Martin), gdzie znajdowało się Słowackie Muzeum Narodowe<sup>53</sup>. W 1938 roku przyjechał do Pragi i dzięki wsparciu Wirtha otrzymał posadę w Czechosłowackim Instytucie Rejestracji i Opisu Zabytków (Statni ustav fotometricky), co stanowiło swego rodzaju kontynuację zainteresowań rozwiniętych jeszcze w Koszycach w czasie inwentaryzacji zabytków.

<sup>50</sup> Jak podała węgierska gazeta, wartość kolekcji szacowano na 50 mln koron, „Pálffy János múkincseinek árverése,” *Híradó* 103 (1924): 3; Veselská, „Josef Polák,” 39. Kolekcja obejmowała dzieła sztuki dawnej, m.in. „obrazy Rubensa, Wouwermana, Mackarta”, oraz pamiątki historyczne związane m.in. z Napoleonem i Marią Teresą.

<sup>51</sup> „Keď dr. Polák miesto katalogizácie prevádza aukcie,” *Slovenská pravda* 50 (1931): 6. W związku z narastającym nacjonalizmem i antysemityzmem niechęć budziło także żydowskie i czeskie pochodzenie Poláka.

<sup>52</sup> „Denne Zvesti [Nové muzeum v Košiciach],” *Slovenský narod* 5 (1925): 4; „Otvorenie štátneho banského muzea Diviša Štúra v Banskej Štiavnici,” *Hlasy zpod Sitna* 21 (1927): 1.

<sup>53</sup> „Ne osvedčila,” *Robotnícke noviny* 251 (1938): 3.

Ze stanowiska tego został zwolniony w 1940 roku ze względu na swoje żydowskie pochodzenie. Dwa lata później Polák znalazł zatrudnienie w Centralnym Muzeum Żydowskim w Pradze, którego zadaniem było gromadzenie za- bytków żydowskich z Europy Środkowej, w tym – z zamykanych przez Niemców muzeów i synagog. Najprawdopodobniej zajmował się tam przewozem oraz rejestracją i dokumentacją obiektów włączanych do muzealnej kolekcji, a także organizacją wystaw czasowych<sup>54</sup>. Podobnie jak w Koszycach, w czasie wojny Polák starał się swoim działaniem wesprzeć przedstawicieli środowiska artystycznego w trudnej sytuacji finansowej, postawa taka charakteryzowała go do końca życia. W 1944 roku został aresztowany przez Niemców w związku z uzasadnionym podejrzeniem o prowadzenie działalności konspiracyjnej. Przewieziono go do Terezina, a stamtąd deportowano do Auschwitz, gdzie został zamordowany w 1945 roku. Obecnie zgromadzone przez Poláka prace „koszyckiej moderny” stanowią część powstałej w 1951 roku kolekcji Galerii Wschodniosłowackiej, w której skład weszły prace przekazane przez Muzeum Wschodniosłowackie.

Kolekcje sztuki nowoczesnej w Pradze i w Koszycach są wyjątkowym w regionie przykładem polityki kolekcjonerskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Ich twórcami byli przedstawiciele szkoły wiedeńskiej i miłośnicy sztuki nowoczesnej: charyzmatyczny i nieznoszący sprzeciwu Kramář, który nabywając dzieła sztuki do zbiorów publicznych działał na granicy i nawet poza granicami prawa, oraz skoncentrowany na lokalnym kontekście, przedkładający dobro wspólnoty nad własną wygodę Josef Polák. U ich źródeł tkwiły uwarunkowania polityczne – „fochiada” i oziębienie francusko-czeskich stosunków dyplomatycznych oraz czechosłowacko-węgierski konflikt terytorialny, którego rozwiązanie przyniósł traktat w Trianon. W tle rozgrywały się równie dramatyczne wydarzenia, takie jak sprzedaż majątku mieszkających we Francji Niemców lub prześladowania polityczne, które dotknęły m.in. artystów awangardowych. Filarem kształtującej się polityki kulturalnej Czechosłowacji, podporządkowanej potrzebie legitymizacji młodego państwa na arenie europejskiej, była twórczość rodzima, raczej czeska niż słowacka, wyrażająca się w architekturze i sztuce użytkowej. Kolekcja sztuki nowoczesnej o charakterze międzynarodowym była efektem sytuacji politycznej, ale jednocześnie stała się symbolem dążeń kulturalnych młodego

<sup>54</sup> Działalność Poláka w Centralnym Muzeum Żydowskim szczegółowo opisała Veselská w cytowanym katalogu, zob. Veselská, „Josef Polák,” 88–111.

państwa. Wprawdzie podjęte przez Kramářa decyzje znacznie wykroczyły poza początkowe założenia, jednak trudno zaprzeczyć, iż jego determinacja i wizjonerstwo zapewniły Czechom wybitną kolekcję sztuki nowoczesnej. W przeciwieństwie do dyrektora Obrazárny, Polák nie dysponował ani odpowiednimi środkami finansowymi, ani – co istotne – programem dla Muzeum Wschodniosłowackiego. Mimo to doskonale wykorzystał szansę na rozwój placówki i jej kolekcji, jaką dawała mu obecność artystów awangardowych, a zapraszając do Koszyc Františka Foltýna potwierdzał swoje kompetencje jako dyrektor oraz twórca strategii rozwoju muzeum i jego kolekcji. Działania te pozwoliły na stworzenie pierwszej słowackiej, a jednocześnie międzynarodowej galerii, która wyprzedziła otwarcie słowackiej Galerii Narodowej<sup>55</sup>.

Oceniając działalność Kramářa i Poláka na polu kolekcjonerstwa publicznego warto podkreślić, że powstanie obu kolekcji nie byłoby możliwe bez wsparcia zajmującego się sztuką departamentu MŠaNO ze Zdenkem Wirthem na czele oraz bez udziału środowiska artystycznego, którego przedstawiciele cechował w latach dwudziestych XX wieku większy niż w kolejnej dekadzie dynamizm i otwartość na nowe prądy artystyczne. Zbiory artystyczne zawsze stanowią konsekwencję sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej, ale w przypadku kolekcji sztuki nowoczesnej w Koszycach i Pradze ów splot okoliczności został wykorzystany przez ludzi o niezwyklej determinacji i pasji. Jak starałam się wykazać, proces tworzenia tych zbiorów był daleki od przeciętnej działalności muzealnej, a efekty pracy Vincenca Kramářa i Josefa Poláka są świadectwem ich wrażliwości i kompetencji, bogactwa i różnorodności kultury materialnej pierwszej połowy XX wieku oraz potencjału, jaki tkwi w muzealnictwie.

---

<sup>55</sup> Wprawdzie starania takie podejmowano w Martinie jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, ale formalnie pierwsza Galeria Narodowa została otwarta w Bratysławie w 1948 r.



Il. 1. Vincenc Kramář w swoim mieszkaniu, ok. 1931 r. Fot. ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki Czeskiej Akademii Nauk (Ústav dějin umění Akademie věd ČR), Archiwum Marceli Brunclíkovéj, sygn. v. v. i



Il. 2. Wystawa stała w Moderní galerie, 1926–1927. Fot. ze zbiorów Archiwum Gallerii Narodowej w Pradze (Národní galerie Praha), kolekcja Moderní galerie, sygn. 3241



Il. 3. Wystawa stała w Moderní galerie, 1926–1927. Fot. ze zbiorów Archiwum Gallerii Narodowej w Pradze (Národní galerie Praha), kolekcja Moderní galerie, sygn. 3242



Il. 4. Alexander Bortnyik, *Portret Josefa Poláka*, olej, plótno, 1924, Galeria Wschodniosłowacka (Východoslovenská galéria), sygn. O 602. Fot. M. Bobula



Il. 5. Konstantín Bauer, *Na obrzežích Koszyc*, pastel, 1926, Galeria Wschodniosłowacka (Východoslovenská galéria), sygn. K 713. Fot. M. Bobula





Il. 6. Wystawa czasowa prac Konštantína Bauera, lipiec 1929 r. Fot. ze zbiorów Archiwum Galerii Wschodniosłowackiej (Východoslovenská galéria), sygn. 753–6216



Il. 7. Wystawa czasowa „Artyści koszyccy” („Kosickí vytvarníci”), sierpień 1934 r. Pierwszy od lewej Jozef Polák. Fot. ze zbiorów Archiwum Galerii Wschodniosłowackiej (Východoslovenská galéria), sygn. 5065

## Bibliografia

- Awangardowe Muzeum*. Red. Jarosław Suchan i Agnieszka Pindera. Łódź: Muzeum Sztuki, 2020.
- Bartošová, Zuzana. „Eugen Krón (Current archival research).” W *Košice Modernism: Košice Art in the 1920s. The 2<sup>nd</sup> part of 2010–2013 International Project. International Conference Proceedings 22–23 March 2012*, red. Zsófia Kiss-Szemán, 31–38. Košice: Východoslovenská galéria, 2012.
- Bendová, Eva. *Pražské kavárny a jejich svět*. Litomyšl: Paseka, 2008.
- Brunclík, Josef. „Bibliografie prací Vincence Kramáře.” W Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, 478–484. Praha: Odeon, 1983.
- „Činnost Východoslovenského múzea v Košiciach.” *Slovenský východ* 297 (1923): 3.
- „Denne Zvesti [Nové muzeum v Košiciach].” *Slovenský narod* 5 (1925): 4.
- Hoffmeister, Adolf. *Kavárna Union, sborník vzpomínek pamětníků*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958.
- Hofman, Jošek. „O slovenskom muzejníctve.” *Slovenský Denník* 3 (1922): 5.
- Hubatová-Vacková, Lada. „An Inquiry into Kramář’s Acquisition Policy.” W Vincenc Kramář: *from Old Masters to Picasso*, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová, tłum. Petr Brabec et al., 169–172. Prague: National Gallery, 2000.
- Joachimides, Alexis. *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des Modernen Museums 1880–1940*. Dresden: Verlag der Kunst, 2001.
- „Keď dr. Polák miesto katalogizácie prevádza aukcie.” *Slovenská pravda* 50 (1931): 6.
- Kiss-Szemán, Zsófia. „Koszyce, miasto artystów.” W *Koszycka moderna*, red. Anastazja Oleśkiewicz i Jessica Taylor-Kucia, 25–42. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2016.
- Kochnowski, Roman. „Geneza rozpadu Czechosłowacji.” *Studia Politicae Universitatis Silesiensis* 1 (2005): 154–174.
- Koszycka moderna*. Red. Anastazja Oleśkiewicz i Jessica Taylor-Kucia. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2016.
- Kovačič, Ján. „Založenie Východoslovenskej Galérie v Košiciach.” W *Po Moderne. Metropola východu 1945–1989. Zborník prednášok k výstave*, red. Peter Tajkov i Dorota Kenderová, 53–74. Košice: Východoslovenská Galéria, 2019.
- [Kramář, Vincenc.] „Anketa o Moderní galerii.” *Život: výtvarný sborník* 1 (1921): 97.
- Kramář, Vincenc. „Budoucnost Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách [1921].” W Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, 367–395. Praha: Odeon, 1983.
- Kramář, Vincenc. „Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie [1927].” W Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, 396–439. Praha: Odeon, 1983.
- Kramář, Vincenc. *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*. Praha: Svoboda, 1946.
- Kramář, Vincenc. *O obrazech a galeriích*. Praha: Odeon, 1983.

- Krása, Josef. „Dílo Vincence Kramáře v Českých dejinách umění.” W Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, 449–477. Praha: Odeon, 1983.
- Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne.* Red. Johann Georg Prinz von Hohenzollern i Peter-Klaus Schuste. München–New York: Prestel, 1996.
- Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia.* T. 1, 2. Red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, i Magdalena Ziótkowska. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.
- Muž, který si nedal pokoj: příběh Josefa Poláka (1886–1945).* Red. Magda Veselská. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2005.
- „Ne osvedčila.” *Robotnícke noviny* 251 (1938): 3.
- Neumann, Stanislav K. „O moderní galerii vím asi tolik.” *Musaion* 6 (1929): 27.
- Obrazárna v Čechách 1796–1918: katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách.* Red. Vít Vlnas. Praha: Národní galerie, 1996.
- „Otvorenie štátneho banského muzea Diviša Štúra v Banskej Štiavnici.” *Hlasy zpod Sitna* 21 (1927): 1.
- „Pálffy János múkincseinekárverése.” *Hirado* 103 (1924): 3.
- Polák, Josef. „Výtvarné umenie na Slovensku.” W *Slovenská čítanka*, red. Jan Kabelík, 470–528. Praha: Emil Šolc, 1925.
- Pomajzlová, Alena. „Czech 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Art in the Vincenc Kramář Collection.” W *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso, catalogue*, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová, tłum. Petr Brabec et al., 46–50. Prague: National Gallery, 2000.
- Rusinko, Marcela. „Soukromý sběratel Kramář a osudy jeho sbírky v komunistickém Československu.” *Kontexty* 4 (2018): 40–50.
- Sabol, Eugen. *Katalógy košických výstav do roku 1955: bibliografický súpis.* Košice: Štátnavedecká knižnica v Košiciach, 1956.
- Sadílková, Pavla. „The Beginnings of Kramář’s Art History Studies. Between Gothic Architecture and the Theory of Art.” W *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso, catalogue*, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová, tłum. Petr Brabec et al., 124–128. Prague: Národní galerie, 2000.
- Savický, Nikolaj. *Francoúzké moderní umění a česká politika v letech 1900–1939.* Praha: Academia, 2011.
- Sen o múzeu – Imrich Henszlmanna jeho príbeh. Bulletin k výstave.* Red. Robert Pollák. Košice: Východoslovenské múzeum, 2013.
- Špět, Jiří. *Přehled vývoje českého muzejnictví.* T. 1 (do roku 1945). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979.
- Teige, Karel. „Moderní galerie pražská.” *Musaion* 5 (1929): 98–100.
- Tołysz, Aldona. „Muzeum wobec rzeczywistości artystycznej XX w. Zbiory muzeów narodowych w Polsce, Czechach i na Słowacji.” Rozprawa doktorska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2019.
- Veselská, Magda. „Dr. Josef Polák and his Activities in Košice.” W *Košice Modernism: Košice Art in the 1920s. The 1<sup>st</sup> part of 2010–2013 International Project. Collection of*

- Papers from an International Research Symposium East Slovak Gallery, Historic Hall, Hlavná 27, Košice 11–12 November 2010*, red. Zsófia Kiss-Szemán, 48–55. Košice: Východoslovenská galéria, 2010.
- Veselská, Magda. „Josef Polák and Košice modernism.” W *Košice modernism: Košice Art in the Nineteen-Twenties*, red. Lena Lešková, Zsófia Kiss-Szemán, i Katalin Bakos, 131. Košice: Východoslovenská Galéria, 2013.
- Veselská, Magda. *Josef Polák – The Man Who Never Gave Up: The Story of Josef Polak (1886–1945)*. Prague: Jewish Museum in Prague, 2005.
- Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso, catalogue*. Red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová. Tłum. Petr Brabec et al. Prague: National Gallery, 2000.
- Vincenc Kramář: od starých mistrů k Picassovi: Národní galerie v Praze, Sbíрка moderního a současného umění, Veletržní palác, 13.10.2000–28.1.2001*. Red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová. Praha: Národní galerie, 2000.
- Vlnas, Vít. „Vincenc Kramář as Director of the Public Gallery.” W *Vincenc Kramář: from Old Masters to Picasso, catalogue*, red. Vojtěch Lahoda i Olga Uhrová, tłum. Petr Brabec et al., 164–168. Prague: National Gallery, 2000.
- Vybíral, Jindřich. „Český sen o galerii.” W *Moderní galerie tenkrát. Katalog výstavy*, 53–59. Praha: Národní galerie, 1992.
- Wirth, Zdeněk, i Jan Štenc. *Umělecké poklady Čech; sbírka významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol.* Praha: Štencova grafického kabinetu, 1913–1915.