

1 / 7 . (0 2 . ' 9 8)

ISSN 1428-6467

cenne, bezcenne / utracone

*valuable, priceless /
lost*



Wydawnictwo Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków



Cenne, bezcenne/ utracone

Rada redakcyjna

Sławomir Adamczyk, Monika Kuhnke
Jacek Miler, Piotr Ogródzki
Urszula Paszkiewicz, Anna Różycka

Redaktor naczelny

Barbara Kobielska

oprac. graficzne Karvázy ©

Współpraca redakcyjna

Małgorzata Pawlak-Dyrzyńska

korekta Maciej Świątek

Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków

00-461 Warszawa, Al. Ujazdowskie 6
tel./fax 621 04 45; tel. 628 22 85

Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą

00-071 Warszawa, ul. Krakowskie Przedmie-
ście 15/17 tel./fax 826 30 59

wydawca **pagina** sp. z o.o.

02-878 Warszawa, ul. Gajdy 38a

Zamówienia na egzemplarze

prosimy kierować pod adresem redakcji

3

Rok 1997 w OOIKZ

Piotr Ogrodzki

4

O obrazach i pieniądzach, czyli rynek'97

Sławomir Bołdok

6

Oferta IFAR

Jan Larecki

O ekspertyzach i ekspertach

Andrzej Ryszkiewicz

7

Ekspert w podziemiu

Janusz Miliszkiewicz

8

Katalog strat wojennych (1939-1945)

Monika Kuhnke

9

Relikwiarz św. Korduli

Monika Kuhnke

10

Działalność TOnZP na terenie Rosji

Jacek Miler

12

Katalog strat

Monika Barwik

16

Kradzież w Pszczynie

Piotr Ogrodzki

18

O włamaniach i kradzieżach w 1997 r.

20

„Kąpiąca się” i inne

Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz

22

Miesięcznik „TRACE”

Piotr Ogrodzki

23

Jak zdobiono kościół w Gieranonach?

Katarzyna Kolendo

24

Dzień, który wstrząsnął Florencją

Jan Larecki

27

Summary

Rok 1997 w Ośrodku Ochrony i Konserwacji Zabytków

Rok 1997 nie był najlepszym rokiem w historii Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków. Jak większość instytucji budżetowych trafiły nas kłopoty finansowe i za duży sukces poczytujemy sobie systematyczne wydawanie dwumiesięcznika „Cenne, bezcenne, utracone”. Nie byłoby to możliwe, gdybyśmy mieli do dyspozycji tylko nasze własne środki. Wydatna pomoc Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą umożliwiła nam spokojną pracę. Z dochodzących do nas informacji wiemy, że nasze pismo zdobyło sobie uznanie czytelników. Dziękujemy wszystkim za słowa uznania, dziękujemy za uwagi krytyczne. Każdy głos staramy się dokładnie przestudiować, a wynikające z analiz wnioski wykorzystujemy.

Do naszych ubiegłorocznych sukcesów zaliczamy również dwa sympozja. Wspólnie z Muzeum-Zamkiem w Malborku zorganizowaliśmy spotkanie muzealników z całego kraju nt. „Organizacja i zabezpieczenie wystaw czasowych”. W sympozjum wzięło udział ponad 80 osób z całego kraju. Z każdym rokiem wzrasta wymiana muzealna, a co za tym idzie rośnie liczba organizowanych wystaw czasowych. Ich organizacja różni się zdecydowanie od przygotowań towarzyszących wystawom stałym. Umowy międzynarodowe na wypożyczenie zbiorów, gwarancje rządowe i ubezpieczenia, odprawy celne, transport, zmiana aranżacji wnętrza, oświetlenia, zmiany zasad ochrony obiektu, to tylko niektóre aspekty zorganizowanego w Malborku spotkania. Drugie sympozjum poświęcone było problemom osuszania obiektów zabytkowych. Lipcowa powódź nadała temu spotkaniu szczególny wymiar. Wspomniana wcześniej zwiększona wymiana muzealna zaowocowała dużą ilością transportów dóbr kultury. Ośrodek w minionym roku koordynował 115 transportów, a sam prowadził 11 – specjalnego znaczenia. Sporządziliśmy oceny związane z ochroną i zabezpieczeniem ponad 60 muzeów i 17 obiektów sakralnych. Do centralne-

go katalogu skradzionych i zaginionych dóbr kultury trafiło ponad 250 dzieł sztuki i antyków. Mimo kłopotów finansowych rozpoczęliśmy prace nad ewidencją drewnianego budownictwa sakralnego. Zdecydowaliśmy się na ten krok z uwagi na ogromne straty jakie co roku powstają w zasobach budownictwa drewnianego. Nie zastępujemy ani nie wyręczamy w tym zakresie innych instytucji. Staramy się zebrać wszystkie rozproszone materiały i sporządzić aktualną dokumentację fotograficzną obrazującą stan zachowania drewnianych obiektów sakralnych na koniec XX wieku. Często spotykaliśmy się z brakiem zrozumienia dla tego, co robimy. Niektórzy mówili – przecież jest Ośrodek Dokumentacji Zabytków, czy Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Wszystko to prawda, ale dokumentacja jest niekompletna, a wielu przypadkach nieaktualna. Pożary niszczą prawie każdego roku kilka zabytków drewnianych. Naszym celem jest szybkie i pełne udokumentowanie stanu zachowania drewnianego budownictwa sakralnego na koniec XX wieku. Na tym nasza rola się skończy, a konserwatorzy i naukowcy otrzymają informację, która będzie przydatna w ich pracy.

Nie są to oczywiście wszystkie prace zrealizowane przez Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków w 1997 roku. Można byłoby jeszcze szerzej przedstawić współpracę międzynarodową, zorganizowanie polskiego stoiska na targach konserwatorskich w Paryżu, prowadzenie sekretariatu Międzyresortowej Komisji ds. Rewaloryzacji Miast Historycznych, czy obsługę rzeczoznawców ministra kultury i sztuki, ale nie miejsce i pora na rozpisywanie się o naszej pracy.

Na zakończenie chciałbym życzyć wszystkim naszym Czytelnikom, Przyjaciołom i Sprzymierzeńcom wszystkiego najlepszego, dużo zdrowia, spełnienia planów osobistych i zawodowych w roku 1998.

Piotr Ogrodzki

Dyrektor

Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków

O obrazach i pieniądzu, czyli rynek '97

W periodyku o tak chwytliwym tytule „Cenne, bezcenne...” naturalną rzeczą jest mówienie o pieniądzu. Tym razem będzie o pieniądzu nie utraconych, w wyniku pożaru, zalania lub kradzieży dzieł sztuki, a zyskanych na handlu tymi dziełami, czyli o polskim rynku aukcyjnym w 1997 r.

Był to już trzeci, kolejny rok podbijania cen w specyficznym, dla naszego kraju, obszarze malarstwa. Każdy zapewne orientuje się, że mowa tu o twórczości monachijczyków i malarzy z Ecole de Paris. Ich to obrazy zdominowały „górną półkę” cen – a wśród najdroższych dzieł ilościowo przewodziły płótna Alfreda Wierusza-Kowalskiego i Józefa Brandta. Pośród 14 prac, które na aukcjach osiągnęły wartość powyżej 200 000 złotych, najcenniejszym okazał się „Jarmark w Balcie” Brandta, sprzedany w czerwcu w Agrze za 385 000 złotych, a zamyka tę grupę obrazów „Kobieta z dzieckiem” Eugeniusza Zaka, za którą uzyskano w październiku w Polswiss Arcie 221 000 złotych. Poza tym wierzchołkiem góry cenowej znajduje się rozległy obszar malarstwa, w którym ci sami lub podobnego autoramentu autorzy uzyskują bardzo przyzwoite ceny. Oplacalność handlu obrazami przyczyniła się, z jednej strony do wzrostu liczby krajowych domów aukcyjnych w 1997 r., z drugiej zaś do coraz częstszego szukania obrazów polskich malarzy w antykwariatach i na aukcjach za granicą. Polscy dealerzy nauczyli się zaglądać do Londynu, do Monachium i Berlina, do Paryża, a nawet na drugą stronę oceanu, gdzie w okresie poprzedzającym I wojnę światową trafiało wiele obrazów Wierusza-Kowalskiego, Brandta, Chelmońskiego, a po wojnie Wojciecha Kossaka.

W Europie i w USA krążą po rynku obrazy polskich malarzy, obecnie nieco lepiej rozpoznawane przez tamtejszych antykwariuszy, do czego przyczyniły się szersze kontakty, a także podawanie od kilku lat przez Mayer Auction Prices notowań z aukcji krajowych. Fakt, że Stanisław Żukowski nie jest już uznawany za Rosjanina a Brandt za Niemca łechce naszą dumę, ale zaczyna odbijać się na kieszeni. Bowiem do niedawna niskie ceny na obrazy polskich artystów stanowiły okazję dla kupujących, a obecnie zaczynają one zwyczajować. Symptomatycznym świadectwem takiej sytuacji jest relacja Ireny Olchowskiej-Schmidt w „Gazecie Antykwarecznej”. Opisując czerwcową aukcję u Neumeistra w Monachium, wymienia autorka sześciu Polaków jako twórców wysta-

wionych prac. Byli to – Stefan Bakalowicz, Feliks Brzozowski, H. T. Chmieleński, Marcin Jabłoński, A. Malinowski i Władysław Stachowski. Pisząc, że obrazy ich sprzedano w cenie od 1 500 do 5 000 marek niemieckich, Olchowska dodaje „żaden z powyższych polskich malarzy nie ma ugruntowanej pozycji na rynku sztuki, ceny były więc niskie, ale nie odbiegające od cen na malarstwo obce czy nawet niemieckie tej samej klasy”. Oczywiście prace bardziej znanych autorów są na rynkach zachodnich droższe, ale nie na tyle, poza nielicznymi wyjątkami, by ich import do Polski był nieopłacalny. Ilustracją niech będą ceny kilku obrazów kupionych za granicą, przywiezionych i sprzedanych na aukcjach w Polsce w 1997 r. Z reguły takie informacje są okryte tajemnicą, nasze domy aukcyjne nie podają w katalogach, że dane dzieło

zostało kupione w Nowym Jorku, Londynie lub Wiedniu i za jaką cenę. Stąd nieliczne są przecieki informacji. A oto przykład: obraz Józefa Brandta „Kozak u przewoźu” został na jesieni 1996 r. sprzedany na aukcji u Neumeistra w Monachium za 17 000 DM czyli około 32 000 złotych. Na aukcji w Agrze 9. marca 1997 r. wystawiony za 50 000 zł uzyskał cenę 57 000 zł. „Ogrody w Schönbrunn” Zygmunta Ajdukiewicza, obraz sprzedany w Wiedniu za 40 000 szylingów austriackich (ok. 11 200 zł) na aukcji w Unicum 26 stycznia 97 uzyskał cenę 24 000 zł. Alfreda Wierusza-Kowalskiego „Napad wilków” sprzedano na jesieni 96 w Kolonii w domu aukcyjnym Lempertza za 18 000 DM czy-



J. Malczewski *Widzenie*, 1897, olej, Rempex

li ok. 34 000 zł. Wystawiony na aukcji Rempexu 16 lutego 97 za 90 000 zł spadł, ale został sprzedany przed aukcją marcową, gdzie miał być prezentowany z ceną wywoławczą 75 000 zł. Ostatni przykład przez analogię. W lutym 97 u Sotheby's w Londynie sprzedany został za 1955 funtów (czyli ok. 11 000 zł) pastel Władysława Bakalowicza o wymiarach 73 x 33 cm, przedstawiający rozebraną dziewczynę czeszącą włosy. Prawie identycznych rozmiarów pastel tegoż autora, przedstawiający na wpół nagą dziewczynę przed lustrem, Agra sprzedała w październiku za 18 000 złotych. Jak łatwo obliczyć, zysk na sprzedaży obrazów sprowadzanych z zagranicy przekracza 50, a czasem nawet 100% wyłożonych pieniędzy. Nic więc dziwnego, że na naszych aukcjach co i raz pojawiają się dzieła, które można zaliczyć do chef d'oeuvres polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Takimi w ubiegłym

roku były – Piotra Michałowskiego „Upadek z konia” i „Kirasjer na siwym koniu”, Józefa Chelmońskiego „Świt – Królestwo ptaków”, Brandta „Jarmark w Balcie”, „Pospolite ruszenie u brodu”, „Pochód”, Wierusza Kowalskiego „Nocna jazda”, „Wjazd na polowanie”, Jacka Malczewskiego „Widzenie”, portrety pędzla Olgi Boznańskiej, Maurycego Gottlieba, Henryka Rodakowskiego i wiele innych obrazów starszych i nowszych.

Jak podał Art Sales Index w sezonie 1996 roku pojawiło się na aukcjach w Europie około 700 poloników. Sądzę, że liczba znajdujących się na światowym rynku obrazów autorów z Polski jest znacznie większa. Jest więc w czym wybierać i przez długie lata zagranica będzie źródłem wzbogacania polskich zbiorów. Pamiętać bowiem trzeba, że prócz dzieł sprzedanych na obczyźnie przez samych autorów, znalazło się tam, w wyniku ostatniej wojny światowej, wiele obiektów zagrabionych przez okupantów lub wywiezionych przez Polaków z kraju. Zbyt szeroki jest wachlarz nazwisk artystów, których prace pojawiają się na aukcjach poza Polską, by wymienić nawet najważniejszych. Podam dla przykładu, że w Tel Awiwie można znaleźć obrazy Artura Szyka, Szymona Buchbindera, Wacława Koniuszko, w Berlinie u Leona Spika płótna Wojciecha Weissa, a Antoniego Brodowskiego i Ociepkę w wiedeńskim Dorotheum. Czesława Wasilewskiego, Kossaków, Axentowicza, Siemiradzkiego, Wygrzywalskiego, Wierusza-Kowalskiego wystawiono w Monachium, Brandta u Christie's w Nowym Jorku, a u Sotheby's w Londynie – Stanisława Chlebowskiego, Zdzisława Ruszkowskiego, Kossaków, Bakalowicza i wielu innych malarzy. Cieszy również fakt, że pojawiają się obrazy, które wobec utrudnień nie mogły niegdyś przyjechać z Wilna czy Lwowa.

W ubiegłym roku prezentował je dom aukcyjny Unicum, tak jak twórców pracujących przez wiele lat we Francji sprzedaje z powodzeniem Polswiss Art. Zyskowność handlu sztuką dawną i nieco nowszą sprawiła, że w 1997 roku do grona znanych stołecznych domów aukcyjnych dołączyły dwa nowe. W listopadzie, w hotelu Bristol rozpoczął działalność dom aukcyjny „Ostoya”, mający jako zaplecze „Galerię na Freta”, a w Krakowie Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, powołany do życia przez grono tamtejszych antykwariuszy. Nie są to więc przedsięwzięcia pochopne, bowiem tak w Warszawie, jak i pod Wawelem dealerzy mają za sobą kilkuletnie doświadczenia, co rokuje, że obie placówki nie będą efemerydami. W swych pierwszych wystąpieniach obie firmy dostosowały się do aktualnych

mód na określonych malarzy, a jedynym wyróżnikiem był bardzo ładny, wręcz wytworny katalog „Sztuki”.

W niniejszym omówieniu roku aukcyjnego 1997 mowa jest przede wszystkim o malarstwie, które najbardziej pasjonuje kolekcjonerów, osiąga najwyższe notowania i w którym wzrost cen jest najbardziej zauważalny. Skalę cen na podstawie ubiegłorocznych a nawet wcześniejszych wyników można ustalić następująco: za chef d'oeuvre polskiego malarstwa płaci się ponad 200 000 zł, bardzo dobre obrazy kosztują ponad 100 000 zł, dobre od 25 000 zł. Zmniejsza się różnicowanie cen za obrazy olejne i bardzo dobre akwarele, np. – prace Piotra Michałowskiego osiągają porównywalne wartości. Najłatwiej w minionym roku sprzedawało się obrazy w przedziale 12-60 000 złotych. Dużo większa liczba obrazów sprzedana została po cenach wywoławczych, co by świadczyło, że są bardzo wygórowane. Zawyżone

cenę wywoławczą wyraźnie zniechęcały kolekcjonerów do aktywnej licytacji, która z reguły ożywiała się przy pozycjach tańszych.

Na aukcjach, prócz Rempe-xu, w niewielkiej liczbie pojawiały się inne kategorie dzieł sztuki. Nieco więcej było rzeźby kameralnej z brązu, przeważnie autorów obcych, która powoli zaczyna być kupowana przez kolekcjonerów. Było kilka zabytkowych sreber – puchar z Gdańska, kufel z Elbląga, hostierka z Żar, para porcelanowych waz dekoracyjnych w stylu rokoka, wykonanych w wytwórni Potschappel pod koniec XIX wieku i sprzedanych za 70 000 zł oraz dwa zegary kaflowe z XVII wieku. Były to bardzo przyzwoite obiekty aukcyjne i zabytkowe, ale nie arcydzieła.

Pod tym względem rynek nasz jest ubogi i nie ma co mierzyć się z malarstwem, bowiem, tak na aukcjach jak i w antykwariatach, przeważają w handlu wyroby fabryczne, seryjne, powstałe w przeważającej liczbie już w naszym stuleciu.

Miniony rok był bardzo dobry dla dealerów z domów aukcyjnych, jak i dla klientów, którzy mieli w czym wybierać. Nadchodzący sezon może przynieść niespodziankę w postaci mniejszych obrotów. Pewnym przejawem „przegrzania” rynku, czyli nadmiernie wysokich cen, jest już wspomniany znaczny procent sprzedaży obrazów tylko po cenach wywoławczych. Zapowiedziane podwyżki w różnych dziedzinach życia plus wyśrubowane ceny mogą spowodować zmniejszony popyt na dzieła sztuki. Ale czy i na ile to się sprawdzi – będziemy mogli się przekonać dopiero za rok.

Sławomir Bóldok



A. Wierusz-Kowalski *Na dzikich polach*, olej/plótno



L. Wyczółkowski *Chryzantemy*, 1908, tempera, pastel, Rempex

Ekspertyzy IFAR

IFAR oferuje pomoc i świadczy swe usługi w rozwiązywaniu problemów związanych z autentycznością i określeniem autorstwa dzieł sztuki. Służy temu najnowsza inicjatywa – Authentication Service. Ekspertyzy są wykonywane na zlecenie osób prywatnych, antykwariuszów, muzeów i innych zainteresowanych instytucji. IFAR bada obiekty, w stosunku do których pojawiają się jakieś wątpliwości, dla potrzeb aktualnych posiadaczy lub ich pełnomocników oraz dla potencjalnych nabywców dzieł sztuki, za zgodą aktualnego ich właściciela. IFAR nie dokonuje finansowej wyceny badanych przedmiotów.

Zainteresowani przeprowadzeniem przez IFAR ekspertyzy autentyczności posiadanego dzieła sztuki powinni przesłać do Fundacji profesjonalnie wykonane zdjęcia (kolorowe i czarno-białe) w formacie 8 na 10 cali, tj. 20 na 25 cm. Gdy przedmiot zostanie zakwalifikowany do szczegółowej ekspertyzy, niezbędnym jest w pewnych przypadkach dostarczenie obiektu do Nowego Jorku, celem przeprowadzenia badań technicznych, takich jak: prześwietlenie promieniami Roentgena, zbadanie w świetle ultrafioletowym czy podczerwonym, ewentualne dokonanie analizy barwników itp.

Nazwiska rzeczoznawców, dokonujących ekspertyzy przedmiotu, są podawane w końcowym protokole; jednak niektórzy eksperci życzą sobie zachować anonimowość, z uwagi na swoje zawodowe powiązania z muzeum czy uczelnią. IFAR zastrzega sobie prawo do ujawnienia lub zachowania w tajemnicy nazwiska takiego eksperta. Zawierający końcowe wnioski obszerny raport opracowany przez zespół ds. autentyczności i konsultantów IFAR jest przekazywany zleceniodawcy po zakończeniu wszystkich badań, które trwać mogą nawet kilka miesięcy.

Minimalna opłata za sporządzenie protokołu ekspertyzy autentyczności dzieła sztuki wynosi 1 000 USD. Ewentualne dodatkowe koszty zależą od stopnia trudności i czasu potrzebnego do przeprowadzenia ekspertyzy.

IFAR zastrzega sobie prawo zamieszczenia wyników przeprowadzonych badań w miesięczniku „IFARreports” lub innej publikacji jaką uzna za stosowną. Upowszechnienie takich ekspertyz ma dwójakie znaczenie: pogłębia wiedzę o twórczości i pracach danego artysty oraz ostrzega społeczeństwo przed sfałszowanymi dziełami sztuki.

Opracował Jan Larecki

O ekspertyzach i ekspertach

Złamanie, po 40 latach, monopolu państwowej DESY spowodowało lawinowy wzrost różnego rodzaju przedsiębiorstw handlu dziełami sztuki. To zaś z kolei powołało do życia właściwie nieznane uprzednio zajęcie: ekspert. Bo niezbyt biegły w tajnikach historii sztuki nabywca, a także ceniący swą dobrą opinię sprzedawca chcieli mieć pewność, że stanowiący przedmiot transakcji obiekt jest istotnie tym, za co uchodzi. Wówczas nieodzowny okazywał się ekspert.

Czy ich doprawdy nie było? Trudno powiedzieć. Przede wszystkim była grupa biegłych sądowych. Nie wiem ilu ich jest i przy jakich procedurach zostali powołani. O jednym z nich wiem, iż magisterium historii sztuki uzyskał na podstawie rozprawy o jednym przedmiocie barokowym (naczyniu metalowym), że publikował tylko skrót tej rozprawy, a zawsze pracował w wydawnictwie, nie mając do czynienia z samymi dziełami sztuki. Jednak uzyskał uprawnienia biegłego w zakresie całej twórczości artystycznej, co się w praktyce sprowadza do obrazów na ogół polskich XIX - XX w. Czy lokujący znaczną kwotę w obraz – powiedzmy, Jacka Malczewskiego – może zaufać jego orzeczeniu? To jest „kategoria urzędowa”. Istnieją i inni znawcy, nie mający stempla „biegłego”. Przed kilkunastu laty poważny warszawski adwokat miał za zadanie zlikwidować majątek pozostawiony w kraju przez zmarłego, którego rodzina mieszkała za granicą. Nieliczne dzieła sztuki musiał sprzedać, jako że wywieźć ich nie wolno. O określenie i wycenę tych przedmiotów poprosił jakiś dział Ministerstwa Kultury i Sztuki. Mnie pokazał szklany pojemnik do lampy naftowej, ładnie zdobiony przedmiot, typowy wy-

twór firmy Bakalovits w Wiedniu z 2. połowy XIX w. Do przedmiotu dołączone było „orzeczenie” na blankiecie Ministerstwa. Brzmiało dosłownie: „Szkło czerwone, malowane, wartość.... zł” oraz podpis z pieczętką: „mgr XY. Specjalista”. Stańczyk uważał, że u nas najwięcej jest lekarzy, bo każdy proponował mu sposób leczenia. Myślę, że nie mniej jest u nas znawców sztuki, czujących się uprawnionymi, by się o niej wypowiadać.

Ekspert ma za zadanie ustalenie, czy obiekt jest autentyczny (fałszerstwo dzieł sztuki, pojęcie bynajmniej nie jednoznaczne, wymaga oddzielnego omówienia), kto jest jego autorem, kiedy powstał – to są zadania zasadnicze. Dochodzą do nich określenia stanu zachowania, treści zawartych w dziele (jego ikonografii), ewentualnie dzieł zbliżonych, literatury przedmiotu i inne.

Eksperci, jako zwarta, wyspecjalizowana grupa, widoczni są w XVIII-wiecznej Francji. Opracowane przez nich katalogi budzą wielki szacunek dla ich wiedzy i umiejętności, a także dla znajomości twórczości poszczególnych szkół i artystów – a to przecież w dobie, kiedy mechanicznych reprodukcji jeszcze nie było. W Polsce uchwytni są od samego początku XIX w. Bywali przywoływani do spisywania kolekcji, do opracowywania katalogów dzieł przeznaczonych na licytację lub do sprzedaży z wolnej ręki. Najchętniej przywoływano profesorów Uniwersytetu Warszawskiego, malarza Antoniego Blanka i rzeźbiarza Pawła Malińskiego. Wprawdzie Blankowi zdarzyło się, że kopię „Grających w karty” Lucasa van Leyden określił jako oryginał Leonarda da Vinci (a może właściciel ks. Radziwiłł, czy jego ofi-cjaliści to określenie na nim wymogli), ale i tak obaj mogli u nas wówczas uchodzić za znawców. W XX w., kiedy historia sztuki wykładana była na uniwersytetach, za eksperta najbardziej

kompetentnego uchodził prof. Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie i autor „Dziejów malarstwa w Polsce”, który wypisywał ekspertyzy najpierw sam, później wraz z drem Kazimierzem Buczkowskim. W Warszawie dyrektor Muzeum Narodowego – Stanisław Lorentz, surowy ewangelik, kategorycznie zabraniał pracownikom jakiegokolwiek kontaktu z antykwariatami, a więc i wystawiania ekspertyz. Sytuacja zmieniła się podczas okupacji, w czasach wyjątkowo bujnie rozwiniętego handlu dziełami sztuki. Wobec głodowych pensji pracowników niedostępnego dla zwiedzających Muzeum – prof. Lorentz, który był najwyższym autorytetem moralnym w sprawach kultury, wyraził zgodę na współpracę z handlem sztuką. Wówczas za najlepszego eksperta malarstwa polskiego uznany został Jerzy Sienkiewicz, malarstwa europejskiego – prof. Michał Walicki, rysunków – Maria Mrozińska. W Krakowie pozostała para: Kopera – Buczkowski. Inni mniej byli cenieni. Sytuacja wśród ekspertów po wojnie nie uległa zmianie, tyle, że prawie nikt ekspertyz nie żądał. W katalogach aukcji zagranicznych czasami pojawiała się adnotacja „Ekspertyza Tadeusza Wierzejskiego”, który był znakiem, wysoko cenionym antykwariuszem.

Zupełnie inaczej rozwinęły się sprawy ekspertów i ekspertyz po r. 1989, w dobie wolnej gry rynkowej. Teraz ekspertów, czy chcących za nich uchodzić, pojawiło się bardzo wielu. Zarząd Główny Stowarzyszenia Historyków Sztuki wprowadził wydawanie zaświadczeń, że dany członek Stowarzyszenia jest ekspertem w zakresie wyraźnie określonym. Z takich zaświadczeń korzysta wielu, ale szybko wytworzyła się wśród trudniących się handlem swoista „gielda”: kto, w jakich latach i w jakim zakresie jest istotnie miarodajny. Np. że w sprawie Jacka Malczewskiego ostatnie słowo ma p. Agnieszka Ławniczakowa z Poznania, przy dziełach Tadeusza Makowskiego i Władysława Ślewińskiego – prof. Władysława Jaworska, przy Juliuszu, Wojciechu i Jerzym Kossakach najbardziej miarodajny jest dr Kazimierz Olszański, a przy dziełach Piotra Michałowskiego – prof. Jan Ostrowski, obaj z Krakowa. Najlepiej na wschodnich dywanach zna się Dariusz Chyb, na zegarach – dr Zuzanna Prószyńska, na broni i uzbrojeniu – prof. Zdzisław Żygulski jr z Krakowa, na

ceramice – Ireneusz Szarek, na przedmiotach secesyjnych – prof. Paweł Banaś. Oczywiście ta lista jest tylko przykładowa. Jest i druga lista, czarna, ekspertów zupełnie nie odpowiedzialnych, ale tych wymieniać nie będę – niech odpoczywają w spokoju. Dodam, że bruliony ekspertyz prof. Sienkiewicza, mogące służyć za wzór (choć i one są nierówne) zachowane są i dostępne w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN.

Sprawą niezmiernie delikatną jest wiarygodność ekspertyz. Wielka postać (francuskiego) rynku dzieł sztuki, Maurice Rheims, mawiał, że „najlepszy ekspert to ten, który się myli najrzadziej”. Podtrzymywałbym tę formułę: najlepszemu specjalście może się zdarzyć orzeczenie nietrafne. Wiem jednak zawsze, kto zadał sobie trud, by sprawę starannie i wszechstronnie zbadać, a kto bez skrupulów pisze, że obraz został namalowany przez x-a „bo na to wskazują cechy charakterystyczne jego sztuki” (których się nie wymienia), albo, że „wskazuje na to porównanie z jego dziełami przechowywanymi w takim to a takim muzeum”.

Czy za wadliwą ekspertyzę istnieje odpowiedzialność karna? U nas raczej nie, psuje to tylko opinię, powoduje, że się unika dzieł z ekspertyzami takich osób, u których podejrzewa się małą kompetencję, brak wyczucia, niestaranność. Sprawa inaczej wygląda za granicą. Np. w Belgii istnieje Izba Belgijska Ekspertów w Sprawach Dzieł Sztuki, we Francji aukcjonier (*maître-prieur*) jest urzędnikiem państwowym. „Wątpliwa ekspertyza” („fałsz rzuca się w oczy”) jest piętnowana na zebraniach ciał kompetentnych i omawiana w prasie, wymieniającej pełne imię i nazwisko niefortunnego eksperta. Rzuca to cień i pociąga za sobą dalsze konsekwencje.

Jakie kwalifikacje powinien mieć ekspert? Jak sądzę powinien mieć bardzo często kontakt bezpośredni z dziełem sztuki (jako kustosz w muzeum, doświadczony antykwariusz lub kolekcjoner) i prowadzić działalność naukową, badawczą. Dobrym przykładem – jednym z wielu – jest np. dr Irena Jakimowicz z warszawskiego Muzeum Narodowego, szczególnie w zakresie Witkacego i w ogóle Formistów, albo dr Piotr Łukaszewicz z Muzeum Narodowego we Wrocławiu w zakresie „artesonów”.

Andrzej Ryszkiewicz

Ekspert w podziemiu

Nad Wisłą tak naprawdę nie istnieje zawód eksperta określającego autentyczność dzieł sztuki i ich rynkową wartość. Zakładam, że o zawodzie można mówić wtedy, gdy określone są m.in. zakres działania i odpowiedzialności, sprecyzowane i przestrzegane zasady etyki zawodowej. Aby udowodnić powyższą tezę, posłużę się przykładami, kilkoma z wielu możliwych.

Podstawowym, moim zdaniem, dowodem na nieistnienie zawodu eksperta jest ostentacyjne łamanie ustawy o muzeach, obowiązującej od 5 lutego 1997 r. Artykuł 34 stanowi: „Muzealnik w czasie pozostawiania w stosunku pracy w muzeum, przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej,

a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum”. Zakaz handlu ma charakter warunkowy. Co to znaczy? Na przykład pracownik muzeum zegarów nie może kolekcjonować i jako ekspert oceniać, i wyceniać zegarów, natomiast wolno mu występować w roli eksperta od zabytkowych samochodów, jeśli się na nich zna.

Proszę przestudiować katalogi aukcyjne po wejściu w życie ustawy. Widnieją w nich nazwiska autorów ekspertyz, którzy od lat pracują na etatach, np. w Oddziałach Muzeum Narodowego!

Dokończenie na str. 27

Straty wojenne (1939-1945)

Malarstwo

War Losses (1939-1945)

Painting



1



2



3



4



5



6

1.
Jakub Jordaens (1594-1678)

Zwiastowanie

Olej/plótno, 151 x 123 cm.

Zrabowany z Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi

1.
Jakub Jordaens (1594-1678)

Annunciation

Oil/canvas, 151 x 123 cm.

Robbed from the Julian and Kazimierz Bartoszewicz's Museum of History and Art in Łódź

2.
Hans Suess z Kulmbach (przed 1478-1522)

Nawrócenie cesarzowej Faustyny,

1514-1515

Olej, tempera/deska, 118 x 62 cm.

Zarekwirowany z kościoła Archiprezbiterialnego p.w. Wniebowzięcia NMP w Krakowie

2.
Hans Suess of Kulmbach (before 1478-1522)

Reformation of the Faustian Empress,

1524-1515

Oil, distemper/board, 116 x 62 cm.

Confiscated from the Archipresbyter Church of the Holy Virgin Assumption in Kraków

3.
Paris Bordone (1500-1571)

Alegoria: Czas obnaża Piękność

Olej/plótno, 126 x 177 cm.

Sygn.: Opus Paris Bor.

Zrabowany z pałacu Branickich w Wilanowie

3.
Paris Bordone (1500-1571)

Allegory: The time uncovers the Beauty

Oil/canvas, 126 x 177 cm.

Signature: Opus Paris Bor.

Robbed from the Branicki's Palace in Wilanów

4.
Johann Elias Ridinger (1698-1767)

Polowanie

Olej/plótno, 45 x 63 cm.

Zrabowany z Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu

4.
Johann Elias Ridinger (1698-1767)

Hunting

Oil/canvas, 45 x 63 cm.

Robbed from the Society of the Friends of Sciences in Poznań

5.
Andreas Schelfhout (1787-1870)

Krajobraz zimowy, 1837 r.

Olej/plótno, 43 x 53 cm.

Sygn. w l.d. rogu: A. Schelfhout. f. 1837
Zrabowany z kolekcji prywatnej, Wielkopolska

5.
Andreas Schelfhout (1787-1870)

Winter landscape, 1837

Oil/canvas, 43 x 53 cm. Signature in the left

bottom corner: A. Schelfhout. f. 1837

Robbed from the private collection, Wielkopolska

6.
NN (Niderlandy) XVII w.

Adam w Raju

Zaginął z Muzeum Miejskiego w Gdańsku

6.
NN (The Netherlands) XVII century

Adam in Paradise

Disappeared from the Public Museum in Gdańsk

opracowała Monika Kuhnke

Relikwiarz św. Korduli

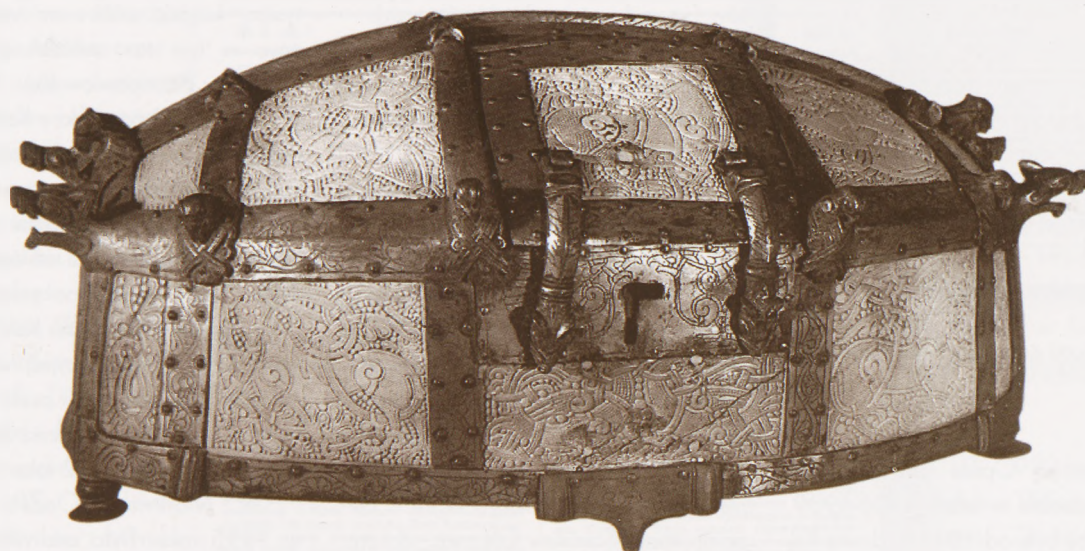
Relikwiarz ten, przechowywany w katedrze p.w. św. Jana Chrzciciela w Kamieniu Pomorskim, należał do najcenniejszych wyrobów średniowiecznej sztuki zdobniczej, jakie do lat ostatniej wojny znajdowały się na terenie Pomorza. Należał – bowiem przepadł w wyniku zawieruchy wojennej i do dziś, pomimo kilkakrotnie podejmowanych akcji poszukiwawczych, miejsce jego przechowywania pozostaje nieznane.

Relikwiarz przyjęło się datować na ok. 1000 rok i określać jako import skandynawski. Powstał zapewne w jednym z warsztatów w Lund na południu Szwecji. Zdaniem badaczki średniowiecznych relikwiarzy prof. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, na proveniencję szwedzką wskazuje typ dekoracji, charakterystyczny dla sztuki skandynawskiej przełomu X i XI w. Pewne cechy pokrewne zdradza inny relikwiarz powstały na terenie Szwecji ok. 2. połowy X w., po-

skupami kamińskimi. Ostatnim tytularnym biskupem kamińskim był zmarły w 1684 roku Ernest Bogusław de Croy.

Poza bardzo ciekawym i bogatym wyposażeniem, częściowo szczęśliwie do dziś zachowanym, „chlubą katedry – pisze dalej M. Słomiński – były zbiory sztuki zdobniczej zwłaszcza złotnictwa, przechowywane w skarbcu, położonym nad wschodnim ramieniem kruchanków, przylegającym od zachodu do północnego ramienia transeptu. Skarbiec ten, zbudowany ok. 1270 r. składał się z czterech sklepionych pomieszczeń, połączonych amfiladowo.”

Interesujący nas relikwiarz posiadał formę skrzynki czy szkatuły o owalnym kształcie i wymiarach: długość 55 cm., szerokość 34 cm. i wysokość 29 cm. (inne źródła podają: 63, 35 i 26 cm.) Dwaścieście dwie plakietki nałożone na drewniany korpus wykonane zostały z kości – poroża łosia lub zęba mamuta. Owe plakietki rogowe niezna-ny artysta w całości wypełnił reliefem złożonym z drobnych ornamentów zoomorficznych, które składały się „z przedstawień zwierząt, istot



Relikwiarz św. Korduli, ok. 1000 r, Szwecja (zaginiony) Fot. Muzeum Narodowe w Szczecinie

chodzący ze skarbcza katedry w Bambergu, a przechowywany w muzeum w Monachium.

W obecnym stanie badań nie wiadomo dokładnie, kiedy relikwiarz trafił do skarbcza katedry, ale wiadomo, że był tam przechowywany od co najmniej XV w., co potwierdzają stare inwentarze kościelne z 1499 roku oraz te późniejsze: z roku 1535 oraz 1792. Można zatem przyjąć, że historia tego obiektu związana jest z katedrą kamieniecką.

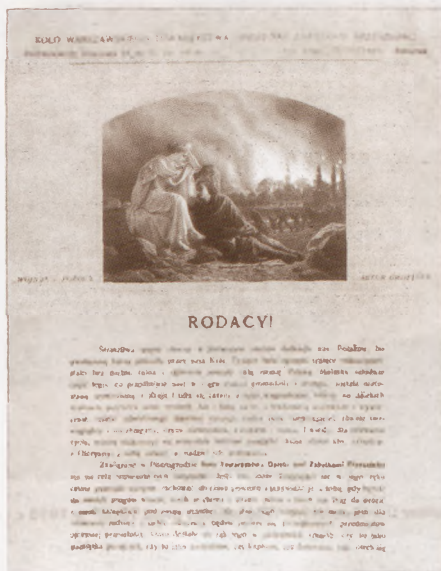
Jak podaje Maciej Słomiński w opracowaniu dotyczącym zabytków zaginionych z kościołów położonych w woj. szczecińskim, katedra została ufundowana w 1176 roku przez księcia pomorskiego Kazimierza I, a sama budowla powstawała w kilku etapach, aż do XIII wieku. W roku 1308 świątynia uległa zniszczeniu lecz wkrótce ją odbudowano i dodano korpus nawowy (wcześniej istniała zakrystia z trójboczną apsydą od wschodu oraz prezbiterium z transeptem). Po wprowadzeniu na Pomorze reformacji, po roku 1540 biskupstwo kamińskie zostało przekształcone w świeckie księstwo należące od 1556 roku do książąt, tytułujących się bi-

dwu- i czteronożnych, stworzeń o ciele węża i głowie psa, lwów z podniesionymi przednimi łapami i ogonem przechodzącym w ornament roślinny, istot o ciele lwa i ludzkiej głowie, ptaków drapieżnych, przypominających orła, masek ludzkich oraz plecionki.” Te rogowe płytki spinała taśma wykonana ze złoczonej miedzi (lub brązu, jak podają inne źródła) dekorowana ornamentem, głównie roślinnym. Miejsca przecinania się taśm na wieku skrzynki zaznaczone zostały dekoracją w formie plastycznych głów zwierząt. Na bokach krótszych umieszczone były paszcze wilka, a na bokach dłuższych głowy psów oraz ptaków drapieżnych, trudnych do bliższego określenia. Ponadto wieko relikwiarza posiadało ruchomą płytę, którą można było usunąć w celu obejrzenia zawartości (umieszczony poniżej zamek i jego oprawa dodane zostały później). Zdaniem prof. K. Szczepkowskiej-Naliwajek, trudno obecnie określić pierwotne przeznaczenie tego obiektu, nie znając go z autopsji. Szkatuła mogła zostać wytworzona do przechowywania cennych przedmiotów, jak np. biżuterii, a dopiero później zaadaptowano ją na reli-

Dokończenie na str. 26

Działalność Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości na terenie Rosji

„Malutka zaledwie część tego, co przodkowie nasi w ciągu stuleci gromadzili i strzegli, została uratowana, wywieziona z Kraju i tuła się razem z wygnańcami, którzy na dalekich krańcach przytułek sobie znaleźli.”



Fragment ulotki Koła TOnZP w Petersburgu. (repr. J. Szandomirski)

Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości działało w latach 1906-1939. Jego siedzibą była od 1911 r. dawna Kamienica Baryczków na Starym Mieście w Warszawie. Do statutowej działalności należało: inwentaryzowanie i fotografowanie zabytków, gromadzenie, zabezpieczanie i otaczanie opieką obiektów mających znaczenie artystyczne i historyczne oraz nabywanie na własność nieruchomości, pamiątek historycznych i obiektów zabytkowych. Do realizacji tych zadań powołano komisje przekształcone następnie w Wydziały: Architektury i Inwentaryzacji, Malarstwa i Rzeźby oraz Starej Warszawy. W 1912 r. połączono je w jeden I Wydział Konserwatorski i dodatkowo Wydział II Naukowy (od 1929 – Historii Sztuki). Ponadto założono Komisję Muzealno-Biblioteczną, Muzeum i Archiwum ikonograficzne oraz Pracownię Inwentaryzacyjną.

Członkowie Towarzystwa podzieleni byli na członków czynnych, wspierających i ho-

norowych. Do pracy w terenie powoływano członków-korespondentów. W 1907 roku na ogólną liczbę sześciuset pięćdziesięciu czterech było ich sześćdziesięciu trzech. Do prac merytorycznych należało organizowanie odczytów i wystaw, współpraca z towarzystwami i instytucjami takimi jak Komisja Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności czy krakowskim Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Kultury i Sztuki. Warto tu wspomnieć, iż w 1909 r. Towarzystwo było organizatorem tajnego Pierwszego Zjazdu Konserwatorów z trzech zaborów.

Do wybuchu I wojny światowej pracami objęto trzysta sześćdziesiąt sześć obiektów (w większości architektonicznych).

Szczególnie intensywnie członkowie TOnZP pracowali w Rosji podczas I wojny światowej, zwłaszcza w Petersburgu, Moskwie i Mińsku.

Koło Warszawskiego TOnZP w Petersburgu zostało utworzone w roku 1908 przez Aleksandra Borawskiego. W lutym 1915 roku do Petersburga wyjechała 3-osobowa delegacja Towarzystwa. W jej skład wchodził: Prezes hr. Edward Kasiński oraz Władysław Kłyszewski i Kazimierz Skórewicz. Od tego momentu Koło w Petersburgu zostało upoważnione do działania w imieniu warszawskiego TOnZP. Prezesem został Stanisław Glezmer, wiceprezesami – Aleksander Borawski i ks. Marian Godlewski. Do najaktywniejszych członków należeli: Marian Lalewicz, Jan Jakubowski, Stanisław Kętrzyński, Aleksander Czołowski i Szymon Dzierżgowski. Koło utrzymywało się ze składek osób indywidualnych, dotacji Ministerstwa Oświaty i częściowo Centralnego Komitetu Obywatelskiego. Stale wzrastała liczba jego członków i tak w 1908 r. było ich dwudziestu czterech, w 1915 r. stu siedemdziesięciu jeden, a w 1917 r. już pięćdziesięciu pięciu. Koło, podobnie jak inne działające na terenie Rosji, zajmowało się poszukiwaniem, rejestracją i ochroną zabytków wywiezionych do Rosji. W gazecie wydanej w roku 1917 napisano m. in., iż Koło „dąży ku powróceniu Polsce utraconego dorobku ruchomego historycz-

no-kulturalnego znaczenia – począwszy od wieków najdawniejszych, aż do chwili obecnej [...] Dla wypełnienia zadań [...] Zarząd Koła przyjmuje na skład wywiezione z Kraju przedmioty, gromadzi pamiątki i dzieła sztuki, drogą przyjęcia darowizn i zapisów, inwentaryzuje, fotografuje, opracowuje naukowo wszelkiego rodzaju polski dorobek ruchomy i nieruchomy historyczno-kulturalnego znaczenia”. Apelowano o informacje na temat obecnego miejsca przechowywania przedmiotów wywiezionych z Polski. W wyniku tej akcji zakupiono tysiąc pięćset siedemdziesiąt sześć starych druków, zebrano dwadzieścia sześć tysięcy książek, uratowano wiele dzwońców, w tym sto sześćdziesiąt dziewięć z twierdzy Pietropawłowskiej.

Koło współpracowało z Komisją Likwidacyjną do Spraw Królestwa Polskiego. Następnie z Komisją Polską przy sowieckim oddziale opieki nad zabytkami przeszłości i sztuki. Komisja ta została rozwiązana na początku 1921 roku, a po przejęciu spraw przez Narkomindiel, Prezes Koła złożył memoriał Komisji Reewakuacyjnej na temat pracy Koła i zgromadzonych przez nie przedmiotów. Ostatnie posiedzenie Zarządu odbyło się 21 marca 1922 roku.

W Moskwie TOnZP powstało w 1915 roku. Było ono niezależne od Towarzystwa Warszawskiego. Powołał je Marian Morełowski, późniejszy kierownik Wydziału Muzealnego Delegacji Polskiej do Mieszanej Komisji Specjalnej. Należeli do niego m. in. Aleksander Lednicki, ks. Józefat Żyskar, Maria Czeczot, Henryk Drozdowski, Teofil Wiśniowski. Koło miało te same cele co Koło petersburskie. Prowadzono prace w zakresie inwentaryzacji, gromadzenia i opracowywania polskich zabytków. Jego działalność była niezwykle efektywna. Z wyników tych prac korzystano podczas prac Komisji Mieszanej po Traktacie Ryskim.

Koło powołane w Kijowie początkowo istniało jako Wydział Opieki nad Zabytkami przy Radzie Okręgowej w Kijowie. Dopiero później przekształcone zostało w Towarzystwo Opieki nad Zabyt-

kami, którego Przewodniczącym został hr. Franciszek Potocki, zaś wiceprezesem hr. Ludgard Grocholski. Ponadto w pracach koła uczestniczyli m. in.: Mieczysław Treter, Klementyna Stadnicka, Franciszek Pułaski, Czesław Przybylski.

Podczas wojny w Mińsku podobną działalność prowadził Wydział Opieki nad Zabytkami przy Centralnym Komitecie Obywatelskim. Do najaktywniejszych pracowników należeli m. in.: Bogusław Adamowicz, Karol i Ryszard Biske, Jan Bogucki, Stanisław Dangel, Jan Jelski, Tadeusz Korzon. Zenon Łęski, Stanisław Nekanda Trepka oraz Jan Witkiewicz. Zebrano pokaźną ilość depozytów, z których (po zajęciu Mińska przez Niemców) wiele wywieziono do Warszawy. Na terenie działania Wydziału zabezpieczono przed kradzieżą i zniszczeniem ogromną liczbę zabytków. Zgromadzono trzydzieści sześć tysięcy obiektów. Wśród nich były dzieła takich mistrzów jak: Baciarelli, Dürer, Holbein, Bruegel i Rembrandt. Zebrano przeszło cztery tysiące fotografii, rysunków i planów zabytków z terenu dzisiejszej Białorusi. Wiele z nich dotyczyło obiektów później zniszczonych lub zamienionych na cerkwie. Zbierano również stare druki, prasę, dokumenty i materiały z historii Kresów.

Wydziały Opieki nad Zabytkami istniały w: Moskwie, gdzie przewodniczył ks. Maciej Radziwiłł, Tule, pod kierownictwem Józefa Kaczkowskiego, Smoleńsku, na czele którego stał ks. Antoni Około-Kuła, Witebsku, kierowany przez Wincentego Balulę, Pskowie, z hr. Feliksem Wielogłowskim na czele, Mohylewie, przewodniczył Marian Obieziński, Żytomierzu, ks. prałat Jelowiecki, oraz w Odessie pod przewodnictwem Kazimierza Berezowskiego. Ponad-

to w wielu miastach działały Koła delegatów Kół: Moskiewskiego (Kursk, Kazań, Charków) i Kijowskiego (Berdyczów, Humań).

W 1917 roku w Moskwie została utworzona Rada Zjazdów i Wydział Wykonawczy Związku Organizacji Opieki nad Zabytkami Polskimi.

W Dekrecie „o opiece nad zabytkami przeszłości sztuki należącymi do ludu polskiego” z lutego 1918 r. Rada Komisarzy Ludowych, uznając Towarzystwo Opieki nad Zabytkami za oficjalnego przedstawiciela

wało materiałami na temat zagrabionych dóbr kultury. Dokumentacja dotyczyła m. in. pamiątek i zabytków polskich wywiezionych do: Ermitażu, Zbrojowni Moskiewskiej (Orużejnaja Palata), Muzeum Artyleryjskiego, Akademii Sztuk Pięknych, Cesarskiej Biblioteki Publicznej i Cerkwi Kazańskiej w Petersburgu, Gatchyny, jak również zbiorów Uniwersytetu Wileńskiego, Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Uniwersytetu Warszawskiego. Zebrano również informacje na temat bibliotek i zbiorów muzealnych wywiezionych z Warszawy po 1831 roku. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wielu członków Towarzystwa przyjechało do Kraju. Niektóre z osób działających w Kółach TONP było zaangażowanych w prace mające na celu rewindykację polskiego mienia z ZSRR. Należeli do nich m. in. Marian Morełowski, Aleksander Czolowski oraz Marian Lalewicz, który od 1920 roku był przedstawicielem TONP w Biurze Prac Kongresowych przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych.

W 1929 roku nieprzypadkowo Wystawa Rewindykacyjna Zbiorów Państwowych została zorganizowana właśnie w siedzibie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Ekspozycja ta obejmowała czterysta dwadzieścia dziewięć dzieł sztuki i pamiątek narodowych. We wstępie do katalogu wystawy Witold Suchodolski w zarysie przedstawił problemy doty-

czące rewindykacji po Traktacie Ryskim.

Jacek Miler

WIADOMOŚCI KOMISARIJATU

ORGAN URZĘDOWY KOMISARIJATU POLSKIEGO PRZY KOMISARIJACIE LUDOWYM DO SPRAW NARODOWOŚCIOWYCH

Nr 4-5.

Piotrogród 20 lutego 1918 r.

Rok 1.

Pismo wychodzi dwa razy na miesiąc.

PRENUMERATA WYNOŚI:

Rocznica 5 rb. — kop.

Półrocznica 2 „ 50 „

Kwartalnie 1 „ 25 „

Numer podwójny 30 kop.

Adres redakcji i administracji:

Piotrogród, Siergiejewskaja ul. Nr 30. Tel. 109-37.

Administracja otwarta codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt od 4 do 9 wieczorem.

Redaktor przyjmuje w poniedziałki i czwartki od 6 do 7.

Proletariusze wszystkich krajów, łąćcie się!

T R E Ś Ć Dział artystyczny: Dekret o opiece nad zabytkami przeszłości. — Dekret w sprawie likwidacji i instytucji b. Kół. Polskiego. — Wydział demobilizacyjny. — Postanowienie. — Do wszystkich robotników, żołnierzy i wygnańców polskich. — Deklaracja Komisariatu Polskiego. — Demobilizacja Korpusu Polskiego. — Cykliczny Wydział Wojskowy Nr 1, 2, 3. — Komunikat Nr 1, 2 Wydziału Demobilizacji i Powołu do kraju. — Komunikat Wydziału do spraw wygnańców Komisariatu Polskiego Nr 2, 3, 4, 5, 6, 7. — Do Nauczycieli Ludowych. — Do jeńców wojennych Nauczycieli Ludowych. Odgłos do żołnierzy 1-go Korpusu. — Dział literacki: Statut Komisji Literackiej. — Tajne archiwa ochrania i zamyka Kółce Polskiego. S. P. — Rewolucja idzie. — St. Bolek. — Z tajnych dokumentów Warszawskiej ochrony. Dobrowolny lat. Jan Wojtyła. — Odgłos Wydziału

DZIAŁ URZĘDOWY.

Dekret o opiece nad zabytkami przeszłości i sztuki należącymi do ludu polskiego.

Biorąc pod uwagę, iż w zachodniej i północno-zachodniej gubernii Rosji, w wielu miastach i wsiach należących do osób polskiej narodowości, znajdują się przedmioty mające wyjątkowo artystyczną lub historyczną wartość dla ludu polskiego, przyczem większość tych przedmiotów była wywieziona z Polski podczas odstępowania wojsk rosyjskich lub jeszcze wcześniej, Rada Komisarzy Ludowych, pragnąc zwrócić te przedmioty w pełnym stanie ludowi polskiemu — postanawia i ogłasza dla instrukcji odpowiednim władcom rewolucyjnym co następuje:

1. Zabytki przeszłości i sztuki, biblioteki, archiwa, obrazy i w ogóle przedmioty muzealne, gdziekolwiek one się znajdują, przyjmując się jako własność narodowa ludu polskiego pod opieką robotniczą i włościańskiego rządu w osobie Komisariatu dla spraw polskich i Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości dla oddania ich do polskich muzeów ludowych.

2. Sporządza się akt o wszystkich zabytkach, przyczem akt o dobrowolnym oddaniu na rzecz polskich muzeów ludowych przedmiotów znajdujących się w pałacach dworów, podpisuje własnoręcznie właściciel dworu lub osoba, przez niego upoważniona. Akt sporządza się w dwóch egzemplarzach: jeden z nich przechowuje się w Polskim Komisariacie przy Radzie Komisarzy Ludowych, drugi w Piotrogradzkim oddziale Polskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami

(oficjalnego przedstawicielstwa w Rosji polskich towarzystw artystycznych i historycznych).

3. Oprócz aktów sporządza się ściśle opis oddawanych przedmiotów w 4 egzemplarzach, przyczem jeden egzemplarz zostaje się u właściciela, drugi — w Komisariacie Polskim, trzeci — w rejonowym Komisariacie opieki nad zabytkami lub w biurze najbliższego organu wykonawczego Związku Wojskowych Polsków, czwarty — w Zarządzie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami — w Piotrogradzie.

4. W celu sporządzenia aktów i opisów, oraz w celu wprowadzenia w życie dekretu niniejszego, jak również i kontroli nad wypełnieniem go na miejscu, Komisariat Polski naznacza odpowiednich Polskich Komisarzy rejonowych z pełnomocnictwami Komisarzy Robotniczego i Włościańskiego Rządu.

5. Wszystkie wyżej wymienione organizacje i osoby pracując w kontakcie z miejscowymi władzami rewolucyjnymi w osobie Rad Delegatów Robotniczych, Żołnierskich i Włościańskich, na które wkłada się obowiązek okazania całkowitej pomocy w opiece i w przewożeniu polskich zabytków kultury.

Prezes Rady Komisarzy Ludowych

Ludowy Komisarz do spraw oświaty

A. W. Lunaczarski.

Komisarz do polskich spraw narodowościowych

J. Leszczyński.

Ludowy Komisarz do spraw wewnętrznych

G. Piotrowski.

Zasługujący sprawami Rady Komisarzy

Ludowych W. Boncz-Brańkiewicz.

Sekretarz Rady N. Gorbunow.

„Wiadomości Komisariatu z dekretem Rady Komisarzy Ludowych” (egz. w BN)

polskich towarzystw artystycznych i historycznych w Rosji. Dekret ten mówił o zwróceniu Polsce dzieł sztuki, bibliotek i archiwów, które zostały wywiezione, jak się wyrażono „podczas odstępowania wojsk rosyjskich lub jeszcze wcześniej”.

Dzięki współpracy Kół, Wydziałów, członków-korespondentów z wielu miast Rosji, już w roku 1917 Towarzystwo dyspono-

1. „Ocalić przeszłość dla przyszłości” pod red. R. Brykowski, Warszawa 1985 r.
2. Pruszyński J., „Ochrona zabytków w Polsce. Geneza, organizacja, prawo” Warszawa 1989
3. Różiewicz J., „Polskie środowisko naukowe w Petersburgu” [w:] „Polsko-Rosyjskie związki społeczno-kulturalne na przełomie XIX i XX wieku”, Warszawa 1980 r.
4. Treter M., „Muzeum Polskie”, Kijów 1917 r.



1a



1b



1d



1c



1e



2



3

Kradzież w dniach 17-19 sierpnia 1997 r. z kościoła filialnego w Zacharzewicach.

1a, b, c, d, e.

WARSZTAT ŚLĄSKI (?), Tryptyk św. Anny Samotrzeć, ok. 1510 r., składający się z rzeźby św. Anna Samotrzeć (9a), dwóch dwustronnie malowanych skrzydeł z przedstawieniami :

1b.

św. Maria Magdalena (awers skrzydła lewego)

1c.

św. Wawrzyniec (rewers skrzydła lewego)

1d.

św. Jadwiga (awers skrzydła prawego)

1e.

św. Szczepan (rewers skrzydła prawego)

Wymiary : rzeźba św. Anny Samotrzeć wys. 80 cm , szer. 20 cm.; skrzydła wys. ok. 110 cm, dług. 38 cm.

Kat. PC-310

W nocy z 6 na 7 lipca 1997 r. z kościoła p.w. Matki Boskiej Królowej Polski w Radzikowie (woj. zielonogórskie) skradziono gotyckie figury:

2.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba, Św. Jerzy. Drewno polichromowane. Wym. 46,5 x 15,5 cm .

Kat. PC-312

3.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba, Matka Boska z Dzieciątkiem. Drewno polichromowane. Wym 82 x 39 cm

Kat. PC-313

Theft on August 17-19, 1997 from the branch church in Zacharzewice

1a, b, c, d, e.

SILESIAN WORKSHOP (?) Triptych of St. Anna Samotrzeć, ab. 1510 consisting of the sculpture of Anna Samotrzeć (9a), two two-sided painted wings presenting:

1b.

St. Maria Magdalena (obverse of the left wing)

1c.

St. Laurel (reverse of the left wing)

1 d.

St., Jadwiga (obverse of the right wing)

1 e.

St. Szczepan (reverse of the right wing)

Sizes: Anna's Samotrzeć sculpture: height 80 cm. wide 20 cm. wings height ab. 110 cm. length 38 cm.

Cat. PC-310

The Ghotic figures were stolen from the Holy Mother – the Queen of Poland Church in Radzikowo (Zielona Góra province) at the turn on July 6, 1997

2.

UNKNOWN AUTHOR, Sculpture. St. George. Polychrome wood. Sizes 46,5 x 15,5 cm.

Cat. PC-312

3.

UNKNOWN AUTHOR, Sculpture. Holy Mother with a Child. Polychrome wood. Sizes 82 x 39 cm.

Cat. PC-313

4.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Maria Magdalena. Drewno polichromowane. Wym. 42,5 x 15,5 cm.
Kat. PC-314

5.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Jadwiga. Drewno polichromowane. Wym. 44,5 x 16,5 cm.
Kat. PC-315

6.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Tadeusz Juda. Drewno polichromowane. Wym. 42,5 x 15,5 cm.
Kat. PC-316

7.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Wacław. Drewno polichromowane. Wym. 43 x 15,5 cm.
Kat. PC-317

8.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Elżbieta. Drewno polichromowane. Wym. 42,5 x 15,5 cm.
Kat. PC-318

9.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
przedstawiająca biskupa. Drewno polichromowane.
Brak dwóch palców lewej ręki oraz pastorału. Wym. 73,5 x 22,5 cm.
Kat. PC-319

10.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Szczepan. Drewno polichromowane. Wym. 42,5 x 15 cm.
Kat. PC-320

11.

AUTOR NIEZNANY. Rzeźba,
Św. Katarzyna. Drewno polichromowane. Wym. 72 x 23 cm.
Kat. PC-321

4.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture. St. Maria-Magdalena. Polychrome wood. Sizes 42,5 x 15,5 cm.
Cat. PC-314

5.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture. St. Jadwiga. Polychrome wood. Sizes 44,5 x 16,5 cm.
Cat. PC-315

6.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture, St. Tadeusz Juda. Polychrome wood. Sizes 42,5 x 15,5 cm.
Cat. PC-316

7.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture, St. Wacław. Polychrome wood. Sizes 43 x 15,5 cm.
Cat. PC-317

8.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture. St. Elizabeth. Polychrome wood. Sizes 42,5 x 15,5 cm.
Cat. PC-318

9.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture presenting a bishop. Polychrome wood. Lack of two fingers of the left hand and the crosier. Sizes 73,5 x 22,5 cm.
Cat. PC-319

10.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture, St. Szczepan. Polychrome wood. Sizes 42,5 x 15 cm.
Kat. PC-320

11.

UNKNOWN AUTHOR,
Sculpture, St. Catherine. Polychrome wood. Sizes 72 x 23 cm.
Kat. PC-321



Kradzież w dniu 17 września 1997 r. z Muzeum Barwy i Oręża ARSENAŁ w Zamościu

12a, b.

Miecz japoński „Wakizashi” z pochwą, XVII-XIX w. Epoka Tokugawa. Stal, miedź, mosiądz, drewno, laka, skóra rybia. Głownia kuta warstwami, ostrze hartowane i szlifowane, pochwa drewniana pokryta laką. Wymiary: długość głowni – 49 cm., trzpień – 12 cm, rękojeść – 19 cm.

Kat. RO-188

Theft on September 17, 1997 from the Museum of Colour and Weapon ARSENAL in Zamość

12a, b.

Japanese sword „Wakizashi” with a sheath, XVII - XIX century. Tokugawa epoch. Steel, copper, brass, wood, Japan lacquer, fish skin. The pommel forged with layers. the blade – hardened and grinded, the wooden sheath was covered with Japan lacquer. Sizes: length of pommel – 49 cm., pivot – 12 cm. hilt – 19 cm.

Cat. RO-188

13.

Nóż japoński „Kogatana”, szkoła Kaga, XIX w. Stal, żelazo, inkrustacja srebrem. Wymiary: długość całkowita – 20 cm., długość głowni bez trzpienia – 11,2 cm. max. szer. głowni – 1,2 cm.

Kat. RO-189

13.

Japanese knife „Kogatana”, Kaga school, XIX century. Steel, iron, silver encrusting. Sizes: enquire length – 20 cm. the length of the pommel without pivot – 11,2 cm. max. width of the pommel – 1,2 cm.

Cat. RO-189

Kradzież w październiku 1990 r. z ekspozycji w zamku w Baranowie Sandomierskim (woj. tarnobrzskie)

14.

Szabla, XVII w., Głownia ułamana, dwa razy żłobiona, o szerokim żłobionym grzbiecie. Na niej z jednej strony złotem nabijany napis: „SI DEUS NOBISCUM”. Rękojeść srebrna, zakończona w baranią głowę, jelec prosty. Wys. całkowita – 84 cm.

Kat. RO-162

Theft in October 1990 from a display in a palace in Baranowo Sandomierskie (Tarnobrzeg province)

14.

A sword, XVII century. The pommel was broken off, twice channelled of wide channelled ridge. Filled with gold sign on one side of it; 'SI DEUS NOBISCUM'. Silver handgrip, ended in a ram's, straight guard. Entire height – 84 cm.

Cat. RO-162

Kradzież z 28 na 29 lipca 1996 r. z Muzeum Regionalnego w Szydłowie.

15.

Napierśnik zbroi polskiej z XVII w., wykonany z żelaza i mosiądzu.

Kat. RO-190

Theft at night on July 28, 1996 from the Regional Museum in Szydłowo

15.

Breast – plate of the Poland's armour of XVII century made of iron and copper

Cat. RO-190

16.

Naplecznik zbroi polskiej z XVII w.

Kat. RO-191

16.

Back – piece of the Poland's armour from XVII century

Kat. RO-191

17.

Szyszak karaceny zbroi polskiej z XVII w. Średnica dzwonu 22, 5 cm., wys. dzwonu 16,5 cm.

Kat. RO-192

17.

Scale – armour helmet from XVII century. The diameter of the bell 22,5 cm. height of the bell 16,5 cm.

Cat. RO-192

12a

12b

13

14

15

16

17

Kradzież 21 lipca 1993 r. z Muzeum
Miedzi w Legnicy

18.

Pistolet typu garlacz, 1750r. Dł. 30
cm. Zamek skalkowy umieszczony po pra-
wej stronie łoża. Na grzbiecie kolby in-
tarsja metalowa w formie wici roślinnej.
Pod zamkiem napis:

Riesar / London. Na lufie trzy znaki
rusznikarskie, na jednym z nich inicjały I.S.
Kat. RO-166

Theft on July 21, 1993 from the
Museum of Copper in Legnica

18.

Gun, the discharger type, 1750.
The flint-lock located on the right side of
the stock. On the back of the butt-end
there was a metal inlay in a form plant
runner. A sign under the lock:
Riesar/London. Three gunsmith's signs on
the barrel, the I.S. initial on one of it.

Cat. RO-166



Z ostatniej chwili

Z Muzeum Historii Polskiego Ruchu
Ludowego 6 stycznia 1998 r. został
skradziony obraz „Uwłaszczenie chło-
pów” Adolfa Rochalewskiego.

Natomiast 13 stycznia br., w ekspozycji w Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, stwierdzono brak obrazu Aleksandra Sochaczewskiego „Opowiadanie wesołej historyjki”.

Obu kradzieży dokonał oszust podający się za hrabiego Branickiego. Sprawca kilkakrotnie odwiedzał ww. muzea obiecując przekazanie im ze swoich zbiorów cennych dokumentów lub obrazów. Podczas tych wizyt dokonywał prawdopodobnie wyboru interesujących go obrazów, poznając przy okazji zasady ochrony muzeów. Sposób i styl działania sprawcy świadczą o tym, że może on być w przyszłości sprawcą podobnych przestępstw.

1. ROCHALEWSKI, Adolf. Obraz, „Uwłaszczenie chłopów”, 1864 r. Olej na płótnie. 26 x 22 cm. Skradziony 6 stycznia 1998 r. z Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie.

Kat. PA-632

2. SOCHACZEWSKI, Aleksander. Obraz. „Opowiadanie wesołej historyjki” (portret starca), 1889 r. Olej na płótnie. 46 x 32 cm. Kradzież stwierdzona 13.01.1998r. z Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej. Sygnowany i datowany w lewym górnym rogu: A. Soch., M(nchen 1889.

Kat. PA- 631

From the last moment

A painting „Afranchisement of Peasants” by Adolf Rochalewski was stolen on January 8, 1998 from the Museum of the Poland's Folk Movement.

While on January 13, 1998 the lack of painting „Tale of a Funny Story” by Aleksander Sochaczewski was noticed from the display of the Museum of X Pavilion of the Warsaw's Citadel.

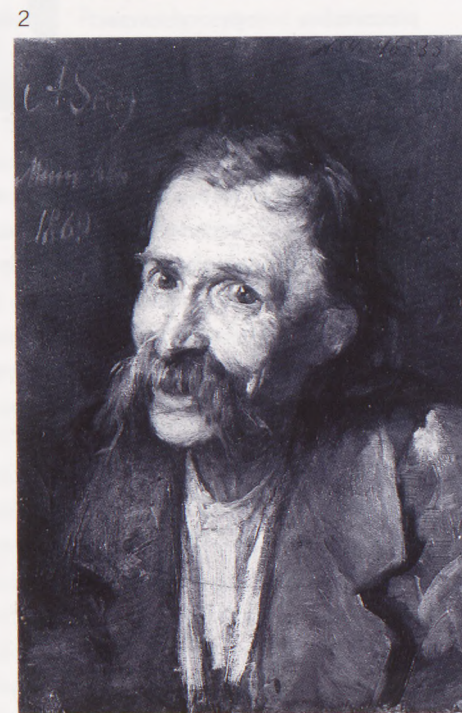
Both thefts were done by a cheat pretending to be I. Branicki (count Branicki). The perpetrator visited the above mentioned museums on frequent occasions promising to deliver them some valuable documents and paintings from his private collection. During his visits, when he got a chance, he was most probably making selection of the interesting him paintings while he was getting acquainted with the general principles of the museums protection. The way and the style of the perpetrator's action betray on the fact, that he may be a perpetrator of similar actions in the future.

1. ROCHALEWSKI, Adolf, Painting: „Afranchisement of Peasants”, 1864, Oil on canvas. 26 x 22 cm.. Stolen on January 6, 1998 from the Museum of the History of the Poland's Folk Movement.

Cat. PA-632

2. SOCHACZEWSKI, Aleksander, Painting „Telly of a Funny Story” (Portrait of an old man). Oil on canvas. Theft noticed on January 13, 1998 from the Museum of the X Pavilion of the Warsaw's Citadel. Signed and dated in the left upper corner: A. Soch., München 1889.

Cat PA-631



Opracowała: Monika Barwik

Kradzież z Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie.



Jesienią 1991 r. muzeum nosiło inną niż obecnie nazwę – Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie. Mieściło się w zbudowanym w latach 1743-67 pałacu, który został, wraz z gotyckimi pozostałościami pierwotnego zamku, gruntownie przebudowany przez francuskiego architekta A.H. Destailleura w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Na muzeum obiekt został przeznaczony w roku 1945. Pierwsi zwiedzający mieli okazję poznać jego sale już w 1946 r. „We wnętrzach w różnych stylach od renesansu do XX wieku rozmieszczone są meble – zabytkowe, oryginalne i imitacje z XIX i XX wieku, obrazy rzeźby, gobeliny i tkaniny, ceramika i szkło, złotnictwo, wyroby metalowe oraz broń, zbroje i przedmioty związane z uzbrojeniem”¹. Na początku lat 90. zbiory muzeum nie odbiegały od opisu zamieszczonego w przewodniku Stanisława Lorentza. Zanim przejdę do samej kradzieży, chciałbym kilka zdań poświęcić wrażeniom z pierwszego kontaktu z muzeum i z problemami zapewnienia bezpieczeństwa jego zbiorom. Pierwsza wizyta (w 1989 r.) wiązała się z informacją o bardzo oryginalnym systemie alarmowym chroniącym muzeum. I rzeczywiście, nie poculiśmy się zawiedzeni. Czujki były doskonale zamaskowane – wyglądały jak obudowy głośników. Problem w tym, że od początku nigdy prawidłowo nie działały. Centrala systemu zrobiła nie mniejsze wrażenie niż czujki – bardzo duże biurko, na nim sto kilkadziesiąt ręcznych przełączników i tyle samo żarówek kontrolnych. Rezerwowe zasilanie tego „patentu” zajmowało całą ścianę pomieszczenia. W latach 50. pewnie nikogo by nie dziwiła opisywana technika, ale w dobie tranzystorów i mikroprocesorów?! Twórca systemu, inżynier z Krakowa twierdził, że nie ma zaufania do dostępnych na rynku urządzeń. W przeciwieństwie do nich, jego rozwiązanie miało być niezawodne. Niestety, „radosną twórczość”, bliższą tematyce końca lat czterdziestych niż osiemdziesiątych, trzeba było przerwać. Muzeum rozpoczęło całkowitą wymianę systemu. Jedyną pozostałością z tamtych dni są czujki i ich obudowy znajdujące się w podręcznym muzeum technicznych środków zabezpieczeń w Ośrodku Ochrony i Konserwacji Zabytków (żałuję, że konsola sterująca była za duża, by ją przetransportować do War-

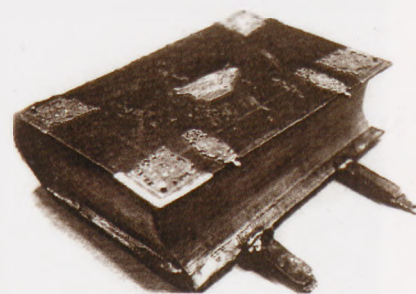


szawy). Rok 1991 zastał muzeum jeszcze w trakcie modernizacji. Pomimo starań dyrektora w budżecie województwa ciągle nie można było znaleźć środków na dokończenie inwestycji (w kilka tygodni po kradzieży, środki, których tak długo brakowało, znalazły się i modernizację systemu zakończono). W końcówce roku 1991 muzeum było jednak bezbronne. Przy tak rozległym i skomplikowanym architektonicznie budynku, bez wspomagania profesjonalnego systemu sygnalizacji włamania, czuwający dozorca nie był w stanie zapobiec temu, co się wydarzyło listopadowej nocy.

Kradzież z muzeum w Pszczynie jest pouczająca z kilku względów. Po pierwsze – potwierdziła, że zabezpieczenie dużego muzeum jest możliwe tylko wtedy, gdy wszystkie elementy składające się na system ochrony są dobrze przygotowane. Po drugie – to jedna z tych nielicznych kradzieży, o których można powiedzieć, że była zrealizowana na zamówienie. Był to również ten rzadki przypadek, który dobitnie ukazał, jak szybko skradzione przedmioty mogą opuszczać granice państwa.

Włamania i kradzieży do muzeum dokonano w nocy z 26 na 27 listopada 1991 r. Sprawcy dostali się na balkon pierwszego piętra, następnie z dolnej części okna usunęli szybę.

Otwór, jaki powstał po wyjęciu szyby, umożliwił przejście nawet dobrze zbudowanej osobie. Podczas nocnego obchodu dozorca nic nie zauważył. Otwór w oknie skutecznie zasłaniała balustrada balkonu. Złodzieje, przez nikogo nie niepokojeni, przeszli przez sale pierwszego piętra. Przed nimi stało otworem całe muzeum. Praktycznie mogli zabrać każdy przedmiot, który byłby w stanie unieść. Okoliczności kradzieży potwierdziły wcześniejsze opinie – duży obiekt, który nawet jest całodobowo nadzorowany, bez technicznego wsparcia w postaci systemu sygnalizacji włamania i napadu nie jest w stanie obronić się przed dobrze przygotowanymi przestępcami. Włamanie do pszczyńskiego muzeum potwierdziło również, że możliwe jest trafne przewidywanie dróg działania przestępców. W czasie wcześniej opisanego pobytu w muzeum eksperci z Ośrodka oceniali prawdopodobne drogi włamania. Ta, którą wybrali kilka lat później przestępcy, była również brana pod uwagę (podobnie było w przypadku kradzieży z Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie²). Wróćmy do przestępców. Byli wewnątrz pałacu,



spokojnie przechodzili przez kolejne sale. Cel mieli wyraźnie określony – pięć porcelanowych figurek należących do tzw. małpiej kapeli. Twórcą figurek był J.J.Käondler, saksoński rzeźbiarz, projektant figurek i serwisów dla manufaktury w Miśni. Pszczyńskie figurki należały do drugiej wersji opracowanej w 1765 r. Oprócz porcelanowych figurek skradli również tzw. Biblię weimarską (Kurfürstenbibel), wydaną w 1708 r. w Norymberdze przez oficynę rodziny Endter. Łupy zapakowali do przyniesionych ze sobą torb wypełnionych trocinami

Z oceny całości sprawy można wywnioskować, że głównym celem przestępców były porcelanowe figurki. Biblia została zabrana tylko dlatego, że stała na stojaku koło kredensu, z którego zabrano figurki. Sądzę, że stanowiła dodatkowy, nie planowany łup. Była to zatem typowa kradzież na zamówienie. Dziennikarze, opisując różne przypadki kradzieży, często używają określenia kradzież na zamówienie, podczas gdy okoliczności ich popełnienia wcale na to nie wskazują. W przypadku Pszczyny oznaki działania na zamówienie wystąpiły bardzo wyraźnie. Czas, w jakim przebywali wewnątrz muzeum przestępcy, pozwalał na wyniesienie znacznie większej liczby dzieł sztuki. Nic jednak więcej nie zginęło. Przestępcy byli przygotowani do transportu kruchych, porcelanowych figurek (torba wypełniona trocinami).

Dla służb ochrony muzeum noc minęła spokojnie. Kradzież została wykryta przez pracowników merytorycznych dopiero w czasie kontroli stanu ekspozycji, o czym powiadomiono niezwłocznie policję. Oględziny miejsca zdarzenia i przesłuchania personelu muzeum trwały wiele godzin. W tym czasie, skradzionych przedmiotów (a na pewno jednego – „Biblii weimarskiej”) nie było już w Polsce. 27 listopada 1991 roku, po południu skradziona w Pszczynie księga została odebrana przemytnikom przez niemieckie służby celne na przejściu granicznym między Czechami, a Niemcami.

Przypadek pszczyński jest pouczający, bowiem pokazuje z jaką szybkością mogą działać przestępcy. Jeszcze trwały w muzeum działania organów ścigania, a już skradzionych muzealiów nie było w kraju. Sprawa ta stawia również pod znakiem zapytania istniejącą organizację informacji o skradzionych dziełach sztuki, a zwłaszcza szybkość powiadamiania służb celnych i granicznych.

Na granicy niemieckie służby celne zwróciły uwagę na nerwowe zachowanie podróżujących

Polaków. Zdecydowano się na sprawdzenie samochodu, podejrzewając, że mogą być nielegalnie przewożone wyroby tytoniowe i alkohol. W bagażniku, zamiast typowej kontrabandy

znaleziono cenną księgę. Nie wzbudziłaby pewnie ona zainteresowania celników gdyby nie to, że było to wydanie niemieckie. W celu rutynowego sprawdzenia pochodzenia, czy czasem nie jest ona poszukiwana w Niemczech, Biblia została zatrzymana w depozycie do wyjaśnienia, a „turystrów” wydano kwit na okaziciela, zapewniając, że książka zostanie im zwrócona. Po odbiór oczywiście nikt się nigdy nie zgłosił. Przez kilka tygodni trwało rutynowe sprawdzenie czy książka nie jest poszukiwana w Niemczech. Jednostki policji kryminalnej meldowały, że nikt takiej książki nie utracił. Przełom nastąpił po kilku miesiącach, kiedy do policji niemieckiej dotarły informacje z polskiego Krajowego Biura INTERPOL-u. Wówczas skojarzono wcześniejsze poszukiwania prowadzone przez służby celne z aktualnym listem gończym. Od tej chwili sprawa potoczyła się już stosunkowo szybko. Trzy miesiące trwały jeszcze formalności i korespondencja pomiędzy różnymi urzędami niemieckimi, a stroną polską i „Biblia weimarska” szczęśliwie wróciła do muzeum. Los porcelanowych figurek nie jest znany. Nie można wykluczyć, że zostały wprowadzone na międzynarodowy rynek handlu antykami. Takie przypadki nie należą wcale do rzadkości. Ponieważ pozytywne zakończenie dotyczy tylko części skradzionych przedmiotów, pozostaje pewien niedosyt. Gdyby w Niemczech obowiązywały inne przepisy i w kwitach depozytowych konieczne byłoby odnotowanie danych osoby, na którą są wystawiane, być może przestępcy byliby zatrzymani, a wszystkie muzealia odzyskane. Nie powinniśmy jednak użalać się nad lukami w przepisach niemieckich. Na swoim własnym „podwórku” mamy znacznie więcej do zrobienia.

Piotr Ogrodzki



¹ Stanisław Lorentz, „Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce”, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1971, str. 203-204.

² Kradzież z Państwowego Muzeum Etnograficznego zostanie opisana odrębnie.

INFORMACJA

o stanie zagrożenia kradzieżami z włamaniem do obiektów sakralnych, muzealnych, mieszkań prywatnych i kradzieżach dzieł sztuki w 1997 r.

W 1997 r. popełniono ogółem 1681 (1790)* przestępstw przeciwko dobrom kultury, z których 1626 (1745) dokonano w obiektach sakralnych wszystkich wyznań, 6 (5) w obiektach muzealnych, 39 (33) w mieszkaniach prywatnych i 10 (7) w innych obiektach jak: antykwiariaty, pomieszczenia uniwersyteckie, instytucje lub szkoły.

Kradzieże dzieł sztuki z obiektów sakralnych

Z 1626 przestępstw odnotowanych w obiektach sakralnych wszystkich wyznań, 1190 (1269) dokonano w świątyniach. 781 (836) stanowiły kradzieże z włamaniem i 409 (433) kradzieże. Z ogólnej liczby 1626 przestępstw, wykryto 699 (740), co stanowi średnią wykrywalność 43,0 % (42,4 %). W kradzieżach wykrywalność sięgała 46,5 % (46,6 %), a w kradzieżach z włamaniem 40,4 % (38,2 %). Straty materialne oszacowano na 1 898 568 zł. (1 865 300 zł.).

Z 1626 przestępstw na szkodę obiektów sakralnych wszystkich wyznań, 1605 (1732) dokonano na szkodę wyznania rzymsko-katolickiego. Wobec plebanii i urzędów kościelnych (kancelarii) dokonano 436 (476) przestępstw, w tym 256 (293) kradzieży z włamaniem i 180 (183) kradzieży. Z tych obiektów kradziono najczęściej przedmioty codziennego użytku (wyposażenie mieszkań, sprzęt RTV, biżuterię), pieniądze, a także dokumenty tożsamości, naczynia i drobne szaty liturgiczne (manipularze, bursy) oraz inne przedmioty (tabela na str. 26).

Dzieła sztuki wielkiej wartości skradzione z obiektów sakralnych w 1997r. (przykłady).

- 1) W nocy z 6/7 lipca 1997r. dokonano włamania do kościoła p.w. Matki Boskiej Królowej Polski w Radzikowie woj. zielonogórskie, skąd skradziono 10 drewnianych rzeźb sakralnych. Wszystkie skradzione rzeźby pochodziły z XIV i XV w. (patrz Katalog strat).
- 2) W nocy na 29 października 1997r. dokonano włamania do kościoła p.w. Nawiedzenia NMP w Ostrowie Kościelnym woj. konińskie, skąd skradziono rzeźbę przedstawiającą Madonnę z Dzieciątkiem z XVI w.
- 3) W nocy na 28 kwietnia 1997r. dokonano włamania do Cerkwi Prawosławnej p.w. św. Mikołaja w Szczecinie, skąd skradziono 13 ikon, przywiezionych po 1945r. z Polski Wschodniej lub

Małopolski, pochodzących z XVIII – pocz. XX w., wielkiej wartości, większość z nich powstała w Rosji.

W 1997 r. odnotowano dość duży wzrost (o 61,5 %) zagrożenia obiektów sakralnych innych wyznań, na szkodę których dokonano 21 (13) przestępstw.

Najwyższe zagrożenie odnotowało wyznanie prawosławne 8 (4), ewangelicko-augsburskie 5 (3) i greko-katolickie 2 (-) oraz po jednym przestępstwie odnotowano na szkodę wyznania ewangelicko-reformowanego, Świadków Jehowy, Kościoła Zboru Chrystusowego, Kościoła Bożego, Kościoła Polsko-Katolickiego i Mojżeszowego.

Na szkodę innych wyznań kradziono głównie: ikony, bo aż 60 (w tym 11 reprodukcji), świeczniki, naczynia i szaty liturgiczne, sprzęt nagłaśniający i pieniądze ze skarbonek.

Niepokojąco wzrosło zagrożenie obiektów sakralnych innych wyznań, a przede wszystkim wyznania prawosławnego, które po kilkuletniej przerwie, spowodowanej m.in. działaniami policji w zakresie poprawy stanu technicznego zabezpieczenia obiektów sakralnych (dokonano przeglądu wszystkich cerkwi w Polsce), ponownie znalazło się w kręgu zainteresowania sprawców przestępstw i kradzieży.

Niewątpliwym sukces, na rzecz poprawy bezpieczeństwa obiektów wyznania prawosławnego, odniosła policja szczecińska, której działania doprowadziły do ujęcia sprawców włamania do cerkwi w Szczecinie i odzyskania wszystkich 14 skradzionych ikon.

Kradzieże dzieł sztuki w muzeach i innych obiektach

W 1997 r. na szkodę muzeów dokonano 6 (5) przestępstw w tym 4 kradzieże z włamaniem, 1 kradzież i 1 zniszczenie mienia.

Wszystkie przestępstwa charakteryzowały się niewielkimi stratami materialnymi.

Stosunkowo niska liczba kradzieży z muzeów wynika z lepszego ich zabezpieczenia, niż innych obiektów. Niemniej w poprzednich latach policja odnotowywała pojedyncze przypadki włamań o spektakularnym znaczeniu. Nie odnotowano takich przypadków w 1996 i 1997 r.

Na szkodę innych obiektów dokonano 10 przestępstw. Wśród nich najdotkliwsze straty poniósł Uniwersytet Wrocławski. W nocy z 30 kwietnia na 1 maja 1997 r. dokonano włamania do Instytutu



Jerzy Kossak „Potyczka”, obraz skradziony z krakowskiego mieszkania (100 x 120 cm)



Portret Mikołaja Kostki Potockiego, skradziony w październiku 1997 r., z krakowskiej ASP. (51 x 38 cm.)

Historii, skąd skradziono krzesło w stylu Ludwika XV, 8 rycin (7 przedstawiających rajców miejskich) i 11 szuflad z zabytkowego kredensu; natomiast w nocy z 4 na 5 czerwca 1997 r. z Auli Leopoldyńskiej skradziono 8 obrazów wielkiej wartości, przedstawiających dostojników zasłużonych dla wrocławskiej uczelni.

W wyniku włamań do antykwariatów w 1997 r. największe straty poniosły:

– galeria w Jeleniej Górze, skąd skradziono medale okolicznościowe, zegarki kieszonkowe i srebrne sztucce oraz antykwariat w Pleszewie, który utracił 43, numizmaty w tym 2 talarówki z XVIII w. a także znaczną sumę pieniędzy.

Pozostałe przestępstwa charakteryzowały się niskimi stratami materialnymi.

Kradzieże dzieł sztuki z mieszkań prywatnych

Innym rodzajem obiektów, z których kradziono dobra kultury, były mieszkania prywatne. Przestępstw tego rodzaju odnotowano 39 (33). W ich wyniku skradziono 154 (138) obrazy, w tym 8 ikon, kolekcję zegarków kieszonkowych (188 szt.), 7 rzeźb z brązu, 9 figurek z kości słoniowej, 11 figurek z porcelany miśnieńskiej, 10 zegarów stojących i wiszących, 7 miniatur, 6 litografii, 6 srebrnych cukiernic, 18 zabytkowych krzesel, 3 rzeźby drewniane, 11 kompletów sztuców srebrnych, 12 oprawionych poroży, zabytkowe meble. Przedmiotem zainteresowania sprawców przestępstw na szkodę osób fizycznych były także: broń biała i palna, srebro użytkowe oraz świeczniki i kandelabry.

Ocena zagrożenia

Z przedstawionych wyżej danych nie wynikają jednoznacznie tendencje zarówno w zagrożeniu poszczególnych rodzajów obiektów jak i kradzionych ruchomych dóbr kultury. Wprawdzie w obiektach sakralnych odnotowano spadek przestępczości (o 6,8 %), to w niektórych rodzajach kradzionych dóbr kultury nastąpił wyraźny ich wzrost. Jest to zjawisko wysoce niepokojące głównie w kategorii rzeźb, figur, ikon oraz puszek na komunikanty. Z podanego wyżej zestawienia z ostatnich czterech lat wynika, że zagrożenie jest nieco niższe, niemniej nadal w ujęciu globalnym ocenić należy jako ciągle bardzo wysokie, o czym świadczą również straty spowodowane tą przestępczością; najwyższe w całej historii przestępczości lat powojennych.

W 1997 r. trwała eskalacja dość specyficznego zjawiska jakim była seria włamań do mieszkań krakowskich kolekcjonerów (10), podczas których skradziono: 60 obrazów, lichterze, cukiernice srebrne, sre-

bra stołowe, wazony i figurki porcelanowe oraz biżuterię srebrną.

Decyzją Komendanta Wojewódzkiego Policji w Krakowie podjęto szeroko zakrojone działania operacyjno – rozpoznawcze w tych sprawach. Powołano specjalną grupę operacyjno-śledczą. Skoncentrowała się ona na aktywnym rozpoznaniu i rozpracowaniu miejscowych grup włamywaczy, związanych ze środowiskiem zbieraczy i kolekcjonerów. W dniu 5 września 1997 r. podczas przeszukań miejsc zamieszkania osób podejrzanych odnaleziono w Krakowie XVII-wieczny ob-

raz, pochodzący z włamania do mieszkania przy ul. Basztowej w Krakowie, dokonanego w dniu 6 lipca 1997 r. W wyniku podjętych dalszych działań, ustalono miejsce porzucenia wyrobów ze srebra (łącznie 155 szt.) oraz 8 szt woluminów z XIX w., które również pochodziły z wymienionego włamania. Ustalono, że tymczasowo aresztowany mieszkaniec Krakowa jest członkiem zorganizowanej grupy przestępczej. Grupa ta działała w różnych składach osobowych i podejrzana jest o dokonanie wspomnianej serii włamań. Zapewne dojdzie do dalszych aresztowań, gdyż śledztwo trwa.

Na początku lipca 1997 r. dokonano również włamania do mieszkania łódzkiego kolekcjonera, podczas którego skradziono 5 litografii, 7 miniatur owalnych oprawnych w kość słoniową, dwa obrazy olejne, srebrne przedmioty użytkowe, figury w brązie i kolekcję zegarków kieszonkowych – 122 szt. Po rozwinięciu intensywnych czynności operacyjno-wykrywczych, policja odzyskała całą kolekcję zegarków, ikonę oraz naczynie porcelanowe. Sprawcą włamania i kradzieży okazał się mieszkaniec Łodzi, w przeszłości karany za kradzieże, włamania i rozbój.

Działania wykrywcze, poszukiwawcze i identyfikacyjne utraconych dóbr kultury w wyniku przestępstw

Z analizy materiałów wykrytych przestępstw przeciwko dobrom kultury w ostatnich latach wynika, że gros sprawców nie działało na tzw. zamówienie, lecz dokonywało kradzieży bez uprzedniego przygotowania szybkiego zbytu. W wielu przypadkach policja miała czas na podjęcie stosownych działań na nielegalnym

rynku sztuki. Zdarzało się, że sprawcy lub paserzy porzucali je, nie mogąc znaleźć nabywcy na skradzione dzieło sztuki. Niejednokrotnie w wyniku dobrze nagłośnionych przez media informacji o kradzieży, w kilku przypadkach zabrakło odwagi do ich wywiezienia za granicę. Przykładem są dwa obrazy skradzione w 1992 r. z kościoła w Barczewie woj. olsztyńskiego, które złodzieje zdeponowali w przechowalni bagażu na Dworcu Centralnym PKP w Warszawie. Odno-

Dokończenie na str. 26



Obrazy z Barczewa, odyskane na Dworcu Centralnym w Warszawie

„Kąpiąca się” i inne. Zniszczenia warszawskich rzeźb parkowych.



Na początku stycznia br. została uszkodzona kopenhaska syrenka. Jakakolwiek byłaby motywacja takiego czynu, następstwem jest konieczność poniesienia kosztów rekonstrukcji.

W Warszawie często dokonywane są także tego typu „zamachy”, a powodem jest najczęściej wysoka cena złomu metali kolorowych, a nie manifestacja jakichkolwiek przekonań.

Zakładane w Warszawie, w okresie międzywojennym parki i ogrody dekorowano dziełami znanych rzeźbiarzy. Rzeźby te w wielu przypadkach to prace nagradzane na konkursach krajowych i zagranicznych.

na dziewczyna uchwycona została w niewymuszanej, wdzięcznej pozie. Rzeźba przyniosła autorowi międzynarodową sławę, i zdobyła wielkie grono wielbicieli odwiedzających często różany zakątek parku. „Tancerka”, w dowód uznania, została powielona w niezliczonych kopiach i redukcjach (kopie w zmniejszonej skali). Kilka miesięcy temu pracownicy opiekujący się parkiem dostrzegli na klombie ślady opon samochodowych, prowadzące aż do cokołu rzeźby. Do kradzieży szczęśliwie nie doszło – być może z powodu bardzo przemyślnego sposobu zamocowania.

Niedaleko „rózanki” na północnym brzegu jeziora kamionkowskiego ustawiono rzeźbę „Kąpiąca się” Olgi Niewskiej, której 100-lecie urodzin obchodzimy w tym roku. Kamienna podstawa stanowi tu również fontannę, co świetnie uzasadnia upozowanie modelki –



Fontanna z „Kąpiącą się” Olgi Niewskiej

W 1992 r. łupem złodziei padła „Alina – Panna z Dzbanem” z parku Żeromskiego na Żoliborzu. Rzeźba powstała w pracowni Henryka Kuny na początku lat 30. i podarowana została miastu. Złodzieje oderwali „Alinę” od kamiennego cokołu, stanowiącego niewielką fontannę. Pocięta na części zostałaby niewątpliwie przetopiona, gdyby nie nagłośniona przez prasę i telewizję sprawa kradzieży, co uniemożliwiło szybką sprzedaż w punktach skupu złomu.

Odnalezienie „Aliny” zawdzięczamy poszukiwaczom militariów, którzy „wykryli” rzeźbę zakopaną przez przestraszonych złodziei na terenie Olszynki Grochowskiej. „Alina”, po skomplikowanych zabiegach konserwatorskich, powróciła na swoje miejsce w parku.

W Parku Skaryszewskim przetrwało kilka znanych i cennych rzeźb ogrodowych ustawionych tu już w 1927 r. Najsłynniejsza z nich to „Tancerka” Stanisława Jackowskiego. Tańcząca, delikat-

nagiej kobiety, wycierającej plecy zmoczone wodą z fontanny. Dziś, kiedyś wyeksponowana, fontanna została w dużej części zasłonięta przez drzewa i krzewy rosnące w dołku, co ośmieliło złodziei. Już w próbowali odpilować brązowy fragment rzeźby. Jednak zdecydowanego zamachu dokonano 30. 1997 r. Nieznani sprawcy nie udało im się oderwać postaci od cokołu, postanowili przeciąć jej nogę. W najcieńszym miejscu, tuż nad kostkami nadpilowali metal, a nie bawili dokończyć dzieła przy pomocy młota. Wraz z rzeźbą razem materiałowa solidność cokołu. Zarząd Oczyszcz-



gospodarz parku polecił zdemontować rzeźbę i wygospodarował pieniądze na jej reperację. Dziś „Kąpiąca się” leczy rany w pracowni konserwatorskiej.

Najbardziej znana pod względem artystycznym rzeźba zdobiąca Park Skaryszewski to „Rytm” Henryka Kuny. Prezentowana w Paryżu w 1925 r. na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej – otrzymała Grand Prix.

Rzeźba szczęśliwie przetrwała II wojnę światową, ale na jej powierzchni widocznych jest wiele śladów z tamtego okresu – prześteliny i zagłębienia po odłamkach. Prawdopodobnie górna część odlanego w dwu kawałkach „Rytmu” rozłączyła się od dolnego fragmentu wskutek uderzenia. Połączenia części dokonano bowiem niestaranie – brakujące fragmenty „załatano” spoiwem cynowo-olowianym.

„Rytm” nie cieszy się szacunkiem odwiedzających park. Upstrzony graffiti, pobrudzony olejną farbą zmuszony jest w taki sposób do udziału w nowej rzeczywistości.

„Alina
– Panna z Dzbanem”
po zniszczeniu



„Rytm” Henryka Kuny



„Tancerka” Stanisława Jackowskiego



„Alina – Panna z Dzbanem” Henryka Kuny

Można mnożyć opisy podobnych aktów wandalizmu w pozabawionych ogrodzeń parkach warszawskich. Pod osłoną nocy łatwo jest bezkarnie obtluc którąś z piaskowca wyrzeźbionych postaci w Ogrodzie Saskim, uszkodzić kruche, cynkowe delfiny z Wielkiej Fontanny, rozbić na kawałki „Chłopca z Łabędziem” czy nawet ukraść „Gladiatorowi” z Parku Ujazdowskiego trójząb. Sprawcy ani jednego takiego czynu nie zostali odnalezieni.

Aby przeciwdziałać takim przejawom bezmyślnego wandalizmu proponujemy, aby władze miasta zwiększyły częstotliwość patroli policji i straży miejskiej. Oświetlenie rzeźb parkowych to dodatkowe ich zabezpieczenie, a zarazem wydobycie walorów plastycznych tych obiektów. Może warto ponownie ogradzać miejskie parki i ogrody?

Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz



„Gladiator”
Piusa Welońskiego

Miesięcznik „TRACE”



Jedną z bardziej interesujących publikacji zawierających informacje na temat skradzionych i poszukiwanych dzieł sztuki i antyków jest angielski miesięcznik „TRACE”. Jest to jeden z najstarszych magazynów. W maju 1997 ukazał się jego setny numer. Przy tej okazji wydawcy wspominają start wydawniczy swojego pisma, któremu specjaliści rynkowi wrócili bardzo krótką karierę – góra trzy miesiące. Minął wyznaczony przez ekspertów czas i okazało się, że pismo utrzymało się na rynku i zaczęło się rozwijać. Dziewięć lat działalności pokazało, że zapotrzebowanie na ten typ pisma jest bardzo duże. Obecnie „TRACE” dociera do odbiorców w 170 krajach. Pod względem treści jest miesięcznikiem bardzo zbliżonym do omawianego w drugim numerze „Cenne, bezcenne, utracone” amerykańskiego miesięcznika „IFAR reports” istnieją jednak bardzo widoczne różnice pomiędzy nimi. „IFAR reports” prezentuje przede wszystkim katalog strat. Artykuły analityczne, omówienia najciekawszych przypadków kradzieży czy odzyskania utraconych dzieł sztuki, porady dla potencjalnych ofiar – kolekcjonerów, muzealników czy antykwariuszy – stanowią margines treści pisma. W „TRACE” jest inaczej. W każdym numerze można znaleźć interesujące artykuły. Bardzo dużo miejsca poświęca się problemom identyfikacji dzieł sztuki. Kilka szczególnie interesujących artykułów omówimy w kolejnych numerach naszego pisma. Naszą uwagę zwróciły również reklamy. Wiadomo, że stanowią one dodatkowe źródło finansowania pisma. Nie ich ilość była jednak dominująca. Jako interesujący fakt odnotowaliśmy sporą liczbę ogłaszających się towarzystw ubezpieczeniowych, które specjalizują się w ubezpieczaniu dzieł sztuki (w Polsce nie doczekaliśmy się jeszcze profesjonalnej oferty

w zakresie ubezpieczenia dzieł sztuki – wszyscy traktują je na takich samych zasadach jak każde inne przedmioty). Ogłoszeniami, które zwróciły szczególną uwagę były cztery informacje o specjalnych telefonicznych numerach policyjnych, czynnych całą dobę, pod którymi można się było skontaktować i przy pełnej dyskrecji przekazać informacje na temat skradzionych dzieł sztuki. Jeden z telefonów pozwalał skontaktować się ze specjalnym wydziałem policji brytyjskiej zajmującym się przestępczością przeciwko dobrom kultury (Art. & Antiques Squad New Scotland Yard). W polskich warunkach możemy na razie tylko pomarzyć chociaż o części takich rozwiązań jakie można spotkać w Wielkiej Brytanii. Główną treścią pisma jest katalog strat zawierający opisy skradzionych przedmiotów. W porównaniu z amerykańskim magazynem opisy w wielu przypadkach są znacznie szersze. Wydawnictwo Trace Publications Ltd. ma w swojej działalności nie tylko wydawnictwo prezentowanego miesięcznika, to również komputerowa baza danych zawierająca informacje o utraconych przedmiotach (TRACER). Baza danych używana jest przez policję do identyfikacji przedmiotów o skradzeniu których otrzymuje informacje, bądź takich, które są zatrzymywane przy okazji innych przestępstw. Zgłoszenie danych o utraconych przedmiotach jest płatne. Samo wprowadzenie do komputerowej bazy danych to opłata w wysokości 35 funtów (same dane bez zdjęcia), lub 45 funtów jeżeli dołączamy zdjęcie. Wciągnięcie danych do komputerowej bazy nie oznacza jeszcze publikacji w miesięczniku. Jest ona możliwa, ale w takim przypadku trzeba się liczyć z dodatkowymi wydatkami od 90 funtów + 5 funtów za zdjęcie (1/8 strony) do 705 funtów + 5 funtów za zdjęcie (frontowa okładka). Do zgłoszenia potrzebnych jest pięć informacji:

1. kiedy i gdzie miała miejsce kradzież,
2. fotografie i szczegółowe opisy utraconych przedmiotów,
3. dane oficera prowadzącego sprawę, jej policyjny numer oraz numery telefoniczne do komendy policji,
4. dane o ubezpieczycielu z numerem polisy,

5. imię, nazwisko i adres, na który ma zostać przesłany rachunek oraz telefoniczny numer kontaktowy.

Dla wielu osób stawki cenowe proponowane przez „TRACE” wydadzą się być może wysokie. Należy jednak uświadomić sobie, że wartość skradzionych dzieł sztuki jest nieporównywalnie wyższa, a każda możliwość, która zwiększa prawdopodobieństwo ich odzyskania powinna być wykorzystana. Szanse na znalezienie skradzionych dzieł sztuki rosną wraz z rozszerzającą się informacją na ich temat. „TRACE” otrzymuje katalogi sprzedaży z ponad 500 antykwariatów i domów aukcyjnych z Wielkiej Brytanii, innych krajów europejskich i USA. Dane z nich są porównywane z zawartością bazy danych utraconych przedmiotów. Wbrew pozorom nie jest to bezużyteczna praca. Wiele skradzionych przedmiotów zostaje z czasem wprowadzanych na legalny rynek obrotu antykami. Nie jest to wcale rzadkość, bowiem trzy spośród pięciu odzyskanych obrazów skradzionych w Muzeum w Śmiełowie, zostały odnalezione w domu aukcyjnym i antykwariacie (Cenne ... nr 4).

Ostatnią oferowaną usługą jest śledzenie ofert aukcyjnych pod kątem zainteresowań potencjalnych nabywców. Osoby zainteresowane zakupami dzieł malarskich, rzeźb, mebli, wyrobów rzemiosła artystycznego czy innych przedmiotów dostępnych w sprzedaży mogą zlecić śledzenie ofert domów aukcyjnych. W przypadku odnalezienia ofert spełniających warunki nabywcy np. malarstwo angielskie XIX wieku jest on o nich informowany. Możliwe jest przysyłanie wiadomości pocztą, telefaksem, czy pocztą elektroniczną. Roczny abonament na ten typ usług kosztuje około 400 funtów.

Dla wszystkich zainteresowanych problematyką kradzieży i poszukiwań utraconych dzieł sztuki miesięcznik „Trace” będzie stanowił bez wątpienia interesujące źródło informacji. Dla osób, które straciły swoje zbiory, a z ich charakteru wynika, że potencjalni odbiorcy mogą znajdować się w Wielkiej Brytanii zarówno pismo jak i komputerowa baza danych stanowi pewną dodatkową szansę na odzyskanie utraconych przedmiotów.

Piotr Ogrodzki

Jak zdobiono kościół w Gieranonach?

Od kilku lat wakacje spędzamy wraz z kolegami z Koła Naukowego studentów Instytutu Historii Sztuki UW „Seksja Wschodnia” inwentaryzując kościoły i kaplice dawnej diecezji wileńskiej, znajdujące się obecnie na terenie Białorusi. Wyprawy te finansowane są m.in. przez Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą.

Bardzo często kiedy wchodzimy do kościoła uderzają nas pomalowane wspólnie na jaskrawe kolory XVII czy XVIII-wieczne barokowe ołtarze. Podobnie reagują nasi przyjaciele i znajomi oglądając fotografie z wypraw inwentaryzacyjnych, na których widać zabytkowe ołtarze lub ambony odnowione niedawno różnobarwnymi olejnymi farbami przy pomocy sprowadzonych specjalnie w tym celu „specjalistów”.

Oczywiście taki sposób traktowania przedmiotów o wysokiej często wartości artystycznej jest dla nich ogromnie szkodliwy. Spotkaliśmy się wielokrotnie z działaniami domorosłych „konserwatorów” polegającymi nie tylko na nakładaniu kolejnych warstw olejnej farby, ale także na wykonywaniu „złocen” poprzez naklejanie na snycerską dekorację ołtarzy kawałków złotej aluminiowej folii.

Jednak nie amatorska, często szkodliwa dla dzieła sztuki, konserwacja ma być

tematem moich rozważań. Owo zamiłowanie do barwności często nas zaskakujące, nie jest przypadkowe. Często wydaje się nam, że barokowe czy rokokowe ołtarze w kościołach w XVII czy XVIII w. były malowane na białe, bądź na inne delikatne i stonowane barwy z delikatnymi złoceniami. Jednak w rzeczywistości bywało często inaczej. Szczególnie w małych wiejskich kościołach, gdzie pracowały niewielkie, prowincjonalne warsztaty – kolorystyka kościoła bywała niezwykle zróżnicowana i bogata. Gdybyśmy mieli okazję znaleźć się w świątyni z oryginalną XVIII-wieczną polichromią uznalibyśmy ją za współczesną wykonaną przez najmłodszych parafian.

Podczas jednej z kwerend, które prowadzimy przed każdą wyprawą inwentaryzacyjną w archiwach wileńskich, gdzie znajduje się większość dokumentów dotyczących dawnej diecezji wileńskiej, natrafiłam na pochodzący z 1784 r. inwentarz kościoła w Gieranonach, który inwentaryzowaliśmy latem 1997 r. (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne, F. 604-1-7605).

Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w miejscowości Gieranony w obwodzie grodzieńskim na Białorusi, to niewielka murowana świątynia. Był on fundowany w roku 1529 przez Olbrachta Gasztołda wojewodę wileńskiego i Kanclerza Wielkiego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Obecna budowla jest jednak późniejsza. Z inwentarza kościelnego, sporządzonego w roku 1784, dowiadujemy się, że w roku 1779 kościół był remontowany, przekształcono fasadę, wymurowano nowe ołtarze. Oprócz „restaurowania” kościół został „zewnątrz i wewnątrz adornowany” czyli ozdobiony. W kościele postawiono trzy ołtarze. Autor inwentarza dokładnie opisuje jakich barw użyto przy dekoracji wnętrza i fasady kościelnej.

„Faciata [czyli fasada] po brzegach blachą miedzianą angielską obwiedziona, farbą czerwoną w kolumny na froncie i po bokach malowana. Na wierzchołku krzyż żelazny i cztery wazony mająca. (...) Kruchta w kwadrat murowana cała gzym-sowana i filongi czerwoną farbą malowane. (...) na rogach 4 wazony okrągłe tokar-



skiej roboty malowane czerwono”. „Drzwi wchodząc do kruchty wysokiej ćwiekami nabijane, zielono malowane”.

Wnętrze kościoła było jeszcze bardziej kolorowe. Tak zgodnie z kolejnością opisu w inwentarzu: „Na chórze organ snycerszczyną akkomodowany, farbą różną malowany”. „Sufit z desek podbity pobiela-ny”. „Ławki w tym kościele (...) stolarskie roboty z desek sosnowych. (...) na oparciach kratka. Wszystkie kratki farbą błękitną malowane. Kratki przed wielkim ołtarzem z balasów toczonych pomalowane różnymi farbami z drzewiczkami z tychże balasów podwoynymi.” Ołtarz boczny Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny był „częścią wyłaczany, częścią farbami rozmaitemi adornowany”.

Dalej znajdowała się „chrzcielnica drewniana stolarskiej częścią snycerskiej roboty (...) zieloną farbą malowana sztuki snicerki wyłaczane”, wreszcie „Konfessio-nały cztery stolarskiej roboty (...) malowane błękitną farbą z drzewiczkami na zawiasach i zameczkami”.

W zakrystii natomiast znajdowała się „mensa dla ubierania się kapłanów z ośmiu szufladami wysuwaniem na złożenie aparatów kościelnych, w górze teżyż mensy szafki na kielichy balasami po bokach snycerszczyną akkomodowane farbą rozmałą malowane”.

Tak więc kościół parafialny w Gieranonach po remoncie w roku 1779 był bardzo kolorowy. Zarówno fasada jak i poszczególne elementy wyposażenia wnętrza pomalowano najrozmaitszymi barwami. Wydaje mi się, że gdyby ta oryginalna kolorystyka za-

Dokończenie na str. 27



Zbiory sztuki ofiara terrorystycznego szantażu

Dzień który wstrząsnął Florencją

27 maja 1993 r. należy do najtragiczniejszych dni dla ludzi sztuki nie tylko Florencji czy Włoch, ale i całego świata. Bomba, jaka wybuchła tuż po godzinie 1 w nocy przed frontem budynku archiwum Toskanii, sąsiadującego z zachodnim skrzydłem słynnego muzeum Uffizi, pociągnęła za sobą nie tylko ofiary wśród ludzi – zginęło 6 osób, a poważne rany odniosło blisko 30 innych. Głównym bowiem celem jej niszczącego działania miały być i de facto stały się dzieła sztuki.

Zachodnia galeria, gdzie uderzenie siły podmuchu było największe, zawiera niezrównaną kolekcję dzieł takich XVI-wiecznych malarzy, jak Rafael, Michał Anioł czy Tycjan; XVII wiek reprezentują m.in. Caravaggio, Rubens, van Dyck i Rembrandt. Nie brak też płócien Tiepola, Goyi oraz Chardina – typowych przedstawicieli malarstwa wieku XVIII. Prawdopodobnie od zakończenia II wojny światowej nie było takiego świadomie zaplanowanego ataku na skarbnicę ludzkiej kultury, którego efektem byłoby zniszczenie na taką skalę. To, co stało się we Florencji tej nocy, świadczy, że nawet kulturowe dziedzictwo narodu nie jest już wolne od włączania w walki polityczne.

Kadunek wybuchowy o dużej sile umieszczony został w samochodzie pułapce. Pierwsze oględziny nie dawały żadnych konkretnych podstaw wskazujących sprawców niszczycielskiego zamachu. Wprawdzie bliżej nie znana Zbrojna Falanga przypisała sobie ten bezprecedensowy atak na nietykalne dotychczas bezcenne zbiory, wiele jednak wskazywało, iż faktycznym organizatorem była mafia. Seria udanych akcji, jakie władze włoskie zrealizowały w poprzedzających 15 miesiącach przeciwko tej organizacji – mimo jej indywidualnych aktów terroru wobec urzędników państwowych – spowodowała, że sięgnęła ona po groźną broń – szantaż w postaci ataku na dobra kultury.

Muzeum Uffizi, zaliczane obok Luwru, Prado i Ermitażu do ścisłej czołówki europejskich galerii, posiada największą i najważniejszą na świecie kolekcję klasycznej sztuki włoskiej, głównie malarstwa. Mieści się ono w XVI-wiecznym budynku pałacowym wzniesionym na potrzeby publiczne, władających wówczas Florencją, Medyceuszy. Budowniczym był słynny włoski architekt Giorgio Vasari. Przeznaczony z czasem na muzeum, zaprojektowany w kształcie litery „U”, posiada około 50 pokoi. Każdy z nich

to niemal osobne muzeum. Florenckie zbiory podziwiał corocznie ok. 1 mln zwiedzających.

Setki płócien najsłynniejszych malarzy renesansu i baroku zgromadzono w pieczołowicie utrzymanych, stylowych wnętrzach. Duże okna i liczne świetliki sprawiały, że eksponowane dzieła miały właściwą oprawę wzbogacającą wrażenia wizualne. Po części stały się one jednak wtórnymi i dodatkowymi sprawcami zniszczeń.

Potężna eksplozja w pobliżu Piazza della Signoria, jaka targnęła Florencją owej tragicznej w skutkach nocy, zniszczyła całkowicie 6 najbliższych miejsca wybuchu budynków, włącznie ze wspomnianym archiwum. Wyrwane kawałki murów, pękające kolumnady i rozpryskujące wokół odłamki szkła dopełniły dzieła zniszczenia.

Po pierwszym szoku kierownictwo i pracownicy muzeum zaczęli ewidencjonować straty. Bilans był przygnębiający:

1. Bezwrotnie zniszczone zostały trzy XVII-wieczne malowidła.

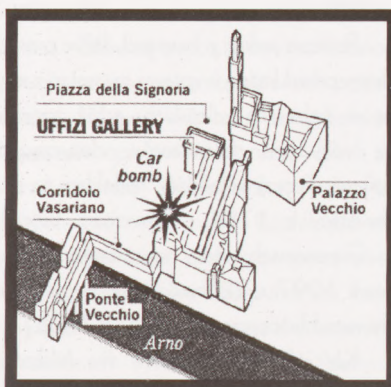
a) uważane za największe osiągnięcie twórcze płótno holenderskiego malarza Gerrita van Honthorsta (1590-1656), zwanego też z włoską Gherardo delle Notti, zatytułowane: „Narodziny Chrystusa” lub „Pokłon pasterzy”. Obraz w manierze Caravaggia, o wymiarach 340 x 200 cm, namalowany został w 1617 r. w rzymskim okresie twórczości Honthorsta,

b) również powstałe w stylu Caravaggia dwa dzieła Bartolomeo Manfrediego (1587-1620), traktowane jako jego najważniejsze dokonania twórcze, a zatytułowane „Buonaventura” i „Ciclo Viti”.

2. Około 30 innych płócien zostało poważnie uszkodzonych, głównie przez odłamki szkła, w tym prace Rubensa znajdujące się w rzadko udostępnianej publiczności galerii jego imienia, dzieła van Dycka oraz obraz „Śmierć Adonisa”, powstały ok. 1511 r., prawdopodobnie najważniejsze dzieło Sebastiana del Piombo, ucznia Giorgiona i współpracownika Michała Anioła. Wymiary 285 x 190 cm. Nisz-

czącej sile „szklanych pocisków” nie oparł się też, znajdujący się w pobliskim kościele św. Stefana, obraz pędzla Giotto (1267? - 1337) zatytułowany „Madonna z dzieciątkiem”, namalowany w 1300 r.

3. Poważnemu uszkodzeniu uległa rzymska kopia greckiego oryginału grupy rzeźb zwanej „Niobe i jej dzieci”. Silny podmuch urwał nogi jednego i rękę drugiego posągu. Pewne zniszczenia dotknęły też mało znany publiczności fragment muzeum, liczący około 800 m długości, tzw. korytarz Vasariański. Zawiera on największy na świecie zbiór autoportretów słynnych artystów-malarzy od Tintoretta do Chagalla.





Muzeum poniosło jeszcze innego rodzaju stratę – całkowitemu zniszczeniu uległa dokumentacja zawierająca owoc 10 lat prac nad przygotowaniem pełnego katalogu zbiorów Uffizi. Prace trzeba zaczynać od nowa.

Na szczęście większość uszkodzeń, jakich doznały wymienione wyżej dzieła, była – jak oceniono – możliwa do naprawienia. Wiele obrazów nie uległo zniszczeniu przez odłamki szkła i kamieni dzięki posiadanym kulo- i uduroodpornym szklanym ekranom. Gdyby nie te zabezpieczenia – na które często narzekają zwiedzający – straty byłyby o wiele większe.

Ocalały płótna Caravaggia, Rafaela, Tycjana czy tak znane jak „Święta rodzina” Michała Anioła z 1456 r., „Pokłon Trzech Króli” Leonarda da Vinci, czy wreszcie „Narodziny Wenus” i „Wiosna” Botticelliego. To ostatnie dzieło – alegoria wiosny, kobieta przystrojona kwiatami – jest symbolem muzeum Uffizich.

Dyrektor muzeum, pani Annamaria Tofani nie była w stanie określić okresu zamknięcia galerii. Taka sytuacja była wielce nieko-



rzystna dla miasta, bowiem Florencja należy do największych atrakcji turystycznych Włoch. Zmniejszenie liczby turystów, to spadek wpływów do kasy państwa.

P.S.

Giovanni Brusca były członek mafii, w trakcie toczącego się w styczniu br. we Florencji procesu szefów tej organizacji zeznał – jak podały 13 stycznia 98 r. agencje, że cosa nostra (sycylijski odłam mafii) planowała podjęcie w 1993 r. szeregu działań, których celem było doprowadzenie do załamania włoskiej turystyki. Miał to być odwet za bardzo rygorystyczne ustawodawstwo antymafijne uchwalone wówczas przez włoski parlament (za „Rzeczpospolitą”, 14.01.98).

Czy zamach bombowy na Galerię Uffizi był jednym z takich planowanych aktów, jak na razie, nie podano.

Jan Larecki



Dokończenie ze str. 19

towno także fakty podrzucania skradzionych dzieł sztuki. W taki sposób postąpiono z obrazem Matki Boskiej Sulisławickiej, skradzionym z kościoła w Sulisławicach, woj. tarnobrzemie, który podrzucono do kościoła św. Barbary w Warszawie. Nie znajduje potwierdzenia teza, że wiele spośród skradzionych dóbr kultury, natychmiast po dokonaniu przestępstwa jest wywożonych za granicę. Tak było w przypadku kradzieży 14 ikon z cerkwi w Szczecinie, dokonanej w kwietniu 1997 r. Sprawcy szukali nabywców na terenie Szczecina. Przemysł wchodził w rachubę jako kolejny etap pozbycia się „gorącego towaru”. W wyniku dobrze prowadzonych poszukiwań udało się odzyskać wszystkie – jakże cenne – utraczone ikony i zapobiec ich wywozowi z kraju. Wydaje się jednak, że nie znajduje to potwierdzenia w odniesieniu do rzeźb drewnianych, skradzionych z obiektów sakralnych. W mniejszym stopniu są one rozprowadzane na krajowym legalnym lub nielegalnym rynku zbytu. Znikoma ich część jest porzucana. Można przyjąć, że większość z nich jest wywożona za granicę, a sprawcy tych przestępstw i kanał przetrzutowy nie został dotychczas dostatecznie rozpoznany.

Uwarunkowania przestępczości przeciwko dobrom kultury w Polsce

Mimo wielu zabiegów i wysiłków różnych instytucji zobligowanych do zdecydowanej walki z przestępczością przeciwko dobrom kultury, występują uwarunkowania, które w dużym stopniu wpływają na zmniejszenie efektów jej zwalczania. Do nich m.in. należy zaliczyć:

1. słabe zabezpieczenie techniczne obiektów gromadzących dobra kultury,

2. brak kompleksowych zabezpieczeń i systemów alarmowych w większości obiektów sakralnych i mieszkaniach prywatnych,

3. zaniedbania w zapewnieniu właściwej opieki obiektom sakralnym, w których znajdują się dobra kultury wielkiej wartości, także w trakcie udostępniania obiektów wiernym,

4. brak lub niedostatecznie rozwinięty system fizycznej ochrony obiektów w porze nocnej,

5. brak lub niepełna inwentaryzacja dóbr kultury we wszystkich obiektach,

6. niekontrolowany obrót wewnątrznymi dobrami kultury, bez możliwości potwierdzenia źródła ich pochodzenia,

7. anonimowość prywatnych zbiorów, brak wiedzy o pochodzeniu przedmiotów oddawanych do sprzedaży komisowej nie pozwala często organom ścigania nadowodzenie prawdy obiektywnej.

Spostrzeżenia i wnioski

Zagrożenie dóbr kultury w Polsce, mimo sinusoidalnego charakteru, wcale nie maleje; grabione są w zasadzie cenniejsze bądź najcenniejsze eksponaty. z pewnością ich brak w kulturze narodowej odbija się negatywnie na tożsamości narodowej Polaków w przyszłości. Zdecydowanie lepiej od nas potrafią dbać o ten obszar dziedzictwa kulturowego nie tylko państwa zachodnie, ale także Czechy. Na decyzjach odpowiedzialnych za ochronę dóbr kultury, także w obszarze ścigania sprawców ciężkich przestępstw odpowiedzialność historyczna wobec naszych spadkobierców.

* liczby podane w nawiasach odnoszą się do 1996 r.

Z obiektów sakralnych kradziono głównie następujące dobra kultury:

rok	1994	1995	1996	1997
rzeźby, figury	76	110	55	76
kielichy mszalne	49	26	50	33
puszki na komunikanty	22	21	13	16
obrazy	131	28	18	9
ikony	53	-	25	60
monstrancje	16	7	14	2
świeczniki	89	77	83	57
korony z obrazów świętych	4	4	3	1

Dokończenie ze str. 9

kwiart. Ta teza wydaje się słuszną, biorąc pod uwagę fakt, że relikwie św. Korduli odkryto w XIII w., a ich translacji dokonał w roku 1278 św. Albert Wielki.

Relikwiarz św. Korduli był najstarszym i najwspanialszym przedmiotem przechowywanym w skarbcu, obok takich obiektów jak krzyż z Limoges (XII w.), alabastrowa płaskorzeźba z głową św. Jana Chrzciciela (Anglia, XIV w.), pacyfikał (z ok. 1350 r.) z antyczną gema cesarza Klaudiusza oraz zespołu wysokiej klasy naczyń liturgicznych.

Prawdopodobnie pod koniec 1943 lub na początku 1944 roku, podjęto decyzję o ewakuacji zawartości skarbcza kamieńskiego, a samą akcją kierować miał dr Gerhard Bronisch. Polecił on zapakować obiekty do dwóch drewnianych skrzyń i wysłać do pobliskich Benic, gdzie zostały ukryte w kościele i dworze – siedzibie hrabiego Hasso von Flemming. Tam pozostały do 1945 roku. Rankiem 5 marca rozpoczęła się ewakuacja. Skrzynie umieszczono na krytym wozie przeznaczonym do ewakuacji kobiet i dzieci. Jak podaje dalej M. Słomiński, „kolumna uciekinierów, którym towarzyszył konno hrabia von Flemming dotarła do Parłówka, skąd skierowała się na zachód, w stronę Wolina. Na rozwidleniu dróg w Parłówku kolumna została ostrzelana, a hrabia pojechał na posterunek SS w Reclawiu, aby uzyskać zgodę na swobodne poruszanie się. Tymczasem w okolicy pojawiły się czołgi radzieckie. Aby odciąć im drogę wysadzano most w Troszynie, na skutek czego większa część wozów z Benic nie mogła kontynuować jazdy na zachód (...). Wóz ze skrzyniami pozostał w Parłówku, gdzie według niektórych świadków został przewrócony. Na tym ślad transportu urywa się.”

W sprzeczności z powyższą wersją pozostaje inna, oparta na wspomnieniach Klary Scheel – żony superintendenta w Kamieniu Pomorskim, według której ewakuowano z Benic tylko jedną skrzynię. Miała ona zawierać właśnie relikwiarz św. Korduli. Druga skrzynia pozostała w kościele.

Bez względu, jaką wersję przyjmujemy za prawdziwą, relikwiarz wraz z częścią innych przedmiotów pochodzących ze skarbcza, opuścił majątek Benice i jest to ostatnia pewna informacja.

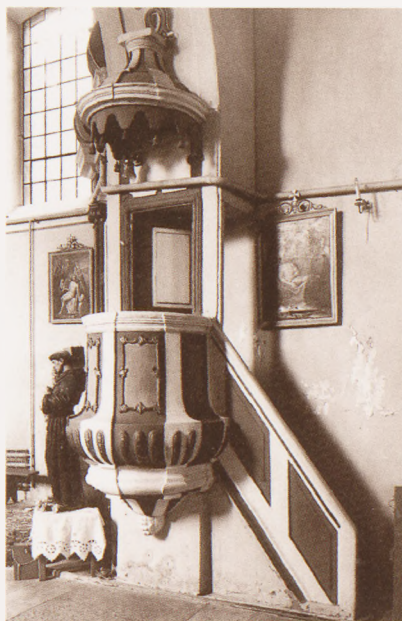
Monika Kuhnke

Dokończenie ze str. 23

chowała się do dzisiaj uznalibyśmy ją z pewnością za nieautentyczną. Obecnie wnętrze kościoła w Gieranonach wygląda znacznie mniej kolorowo, fasada zaś otynkowana jest na białe. Ławki i konfesjonały mają jansobrzową barwę, spod której można jednak dostrzec dawną błękitną.

Myszę, że interesującym jest zdanie sobie sprawy z upodobania do rozmaitości barw w dekoracji osiemnastowiecznych kościołów. Jakże częste zamięszanie do „szlachetnej” bieli czy dyskretnego koloru marmoryzacji nie było, jak widać, zgodne z gustami naszych przodków. Pod względem kolorystyki bowiem kościół w Gieranonach nie był chyba jedyny.

Katarzyna Kolendo
fot. Piotr Jamski



Dokończenie ze str. 7

Rozmawiałem z dyrektorami tych muzeów. Wiedzą, że łamana jest ustawa o muzeach. Dlaczego nie reagują? Uważają, że egzekucją ustawy sejmowej, w tym wypadku, powinno się zająć Stowarzyszenie Historyków Sztuki (???). Zakaz, o którym mówimy, wprowadzony został wzorem Zachodu. Sens tego zakazu wydaje się być oczywisty. Intencją ustawodawcy było odsunięcie pracowników muzeów od finansowych pokus oraz dbałość o reputację muzeów państwowych, które są, a przynajmniej powinny być, instytucjami społecznego zaufania. Dziś, z konieczności, tzw. ekspertami są przede wszystkim muzealnicy, pracownicy państwowych muzeów. Osobiście nie mam zaufania do ekspertów, którzy ostentacyjnie łamią prawo.

Drugi dowód na nieistnienie zawodu jest następujący. Na Zachodzie, gdy w ręce eksperta trafi sfalszowany przedmiot, to z mocy prawa zostaje on zatrzymany, zgłoszony policji i rozpoczyna się śledztwo. U nas z ewidentnie fałszywym obrazem można spokojnie wędrować od antykwarium do antykwarium. Osoby występujące w roli ekspertów zwracają przedmiot po paru dniach z adnotacją, że jest fałszywy. Odbieramy przedmiot i wędrujemy z nim dalej, aż gdzieś zostanie przyjęty w komis lub kupiony. Ta dość często obserwowana praktyka

kładzie się cieniem na pracy ludzi, którzy występują w roli ekspertów.

Kolejnym dowodem jest całkowity brak odpowiedzialności autorów ekspertyz. Niektórzy od razu się asekurują, zaznaczają: „moim zdaniem...”. Ale nawet ci, którzy kategorycznie piszą: „stwierdzam, że autorem obrazu jest...”, gdy się pomyślą, to za swój błędny werdykt nie odpowiadają w żaden sposób. Teoretycznie możliwy jest proces cywilny, ale terminy sądowe i złożoność problemu powodują, że jest to ewentualność ostateczna, której nikt rozsądny w ogóle nie bierze pod uwagę. Notariusz za swą decyzję odpowiada całym majątkiem. Może ekspert powinien za swoje słowa odpowiadać do pewnej kwoty? Dziś w żaden sposób nie można ukarać nierzetelnego eksperta lub wyeliminować go z rynku. Dziś, kiedy ekspertami są prawie wyłącznie muzealnicy, tylko dyrektor muzeum mógłby ewentualnie swemu podwładnemu udzielić nagany lub zwolnić go z pracy. Jednak dyrektorzy przykrywają oko na działalność swych podwładnych, bo gdyby nie dorabiali oni jako eksperci, to pewnie nie przeżyliby z głodowej muzealnej pensji.

Dziś w Polsce, moim zdaniem, można co najwyżej mówić o eksperckim podziemiu.

Janusz Miliszkiewicz

Summary

page 3

The 1997 at the Centre for Protection and Conservation of Monuments.

A brief on successful work in publishing, transportation, estimations on museum's and sacral objects. Retrieval of 250 art and antique pieces.

page 4

On paintings and money – the market '97

Brief story on Poland's auction's market

page 6

An IFAR offer

IFAR's help in relation to the art authenticity and determination of authorship.

page 6

On expertise and experts

Brief on what an expert means.

page 7

An expert in underground

Profession of expert – not existing in Poland

page 9

St. Kordula Reliquary

Short story of the lost pieces of goldsmithery in Poland.

page 10

The activity of the Society of the Past Monuments Protection on the Russian territory

Small part of the saved art that was taken out Poland and exiles together with some repatriates on far confines.

page 16

Theft from the National Castle Museum in Pszczyna

Well organised theft of valuable arts in Pszczyna – brief

page 18

Information on thefts and burglaries in 1997

page 20

„Taking bath” and others

Story on devastation of the Poland's park sculptures

page 22

„TRACE” monthly

TRACE offers its valuable services.

page 23

How the church in Gieranony was decorated?

Brief on beautiful church in Belarus.

page 24

Collections of art – a victim of terrorist black-mail. The day that convulsed Florence

May 23, 1993 – a bomb explosion in front of Toskania's archive-brief.

W. WĘGIEŁEK - rok założenia 1912

Renesans Trans - Departament Dziej Sztuki

Pakowanie i transport dzieł sztuki

Biuro-Hotel Europejski
Krakowskie Przedmieście 13
00-071 Warszawa
tel. (0-22) 826 18 07



Od redakcji:

W numerze 6. 1997 r. **Cenne, bezcenne / utracone** zaprezentowaliśmy artykuł Sławomira Bołdoka o potrzebie ogólnopolskiego spisu zabytków w Polsce. Poniższy materiał Roberta Kunkla, dyrektora Ośrodka Dokumentacji Zabytków jest odpowiedzią – i mamy nadzieję – głosem w dyskusji, którą zamierzamy zaprezentować Państwu na łamach naszego pisma. Do dyskusji zapraszamy zainteresowanych zbiorami państwowymi, sakralnymi, a także prywatnych kolekcjonerów.

Baza danych o dziełach sztuki w Polsce

Ogromnie interesujący tekst Sławomira Bołdoka, wybitnego znawcy polskiego rynku antykwarycznego, apelujący o stworzenie „ogólnopolskiego inwentarza zabytków”, zachęcił mnie do dorzucenia kilku uwag, które nie są przecież polemiką, lecz jedynie próbą sprecyzowania niektórych pojęć. Pierwsze z nich to „zabytek”. W ogromnym zbiorze obiektów zaliczanych na podstawie niezbyt precyzyjnych kryteriów wartości historycznej czy artystycznej do dóbr kultury (czy inaczej „polskiego dziedzictwa kulturowego”) istnieje grupa obiektów uznanych subiektywnie przez wojewódzkich konserwatorów zabytków (a od końca 1996 r. – wskutek nowelizacji ustawy o ochronie dóbr kultury – przez wojewodów) za szczególnie istotne dla owego dziedzictwa. Obiekty te odpowiednią decyzją administracyjną wpisywane są do wojewódzkich ksiąg rejestru zabytków, skąd wykreślić je może jedynie minister kultury i sztuki, i to po spełnieniu (praktycznie niespełnialnych) warunków ustawowych. Formalnie zatem rzecz biorąc, zabytkiem jest dobro kultury wpisane do rejestru zabytków. Jednak księgi rejestru znajdują się w każdym województwie, zaś ich suma, czyli centralny rejestr zabytków w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie i tworzyć go powtórnie nie ma potrzeby. Nie o rejestr przeto idzie.

W języku potocznym zabytkami nazywane są często wszystkie dawne, materialne i niematerialne wytwory człowieka (obdarzone więc „wartością dawności”), czyli praktycznie całe dziedzictwo kulturowe. Jeśli zaś całe nasze otoczenie wraz z nami jest środowiskiem kulturowym, (bo istnienie nieskazanego „środowiska naturalnego” jest praktycznie fikcją) brak też obiektywnych kryteriów do wyróżnienia z tego środowiska elementów będą-

cych czy nie będących dziedzictwem kulturowym, to apel Sławomira Bołdoka wzywa w praktyce do spisania wszystkiego, co ktokolwiek uznać mógłby za swoje lub cudze dziedzictwo. Czemu też wyбору miałby dokonywać historyk sztuki? A etnolog i cała kultura ludowa? A archeolog i zabytki pradziejowe? A historyk przemysłu i zabytki techniki? Chcemy czy nie, dziedzictwem naszym jest kultura tej ziemi jako całość. Jak wiedzą czytelnicy Lema, konstruktor Trurl zbudował maszynę, która potrafiła zrobić Nic. Jednak zrobienie Wszystkiego powiodło się tylko Stwórcy i to wyłącznie dlatego, że ze swej natury jest wszechmocny. Nie chodzi zatem również o stworzenie kartoteki wszystkiego.

W swym tekście autor nie wspomina o zabytkach urbanistyki, architektury i budownictwa, a więc o tzw. zabytkach nieruchomości, pisząc jedynie o dziełach malarstwa, sztuce zdobniczej i numizmatyce. Apel winien przeto brzmieć: należy stworzyć centralną, ogólnodostępną bazę danych obejmującą dzieła sztuki i rzemiosła artystycznego, znajdujące się na terytorium Rzeczypospolitej w zbiorach muzealnych, świątyniach i pałacach oraz innych zbiorach publicznych i prywatnych.

Muzea posiadają inwentarze przedmiotów, które się w nich znajdują. Pozostawmy na boku problem kompletności tych opracowań, zwłaszcza w dużych placówkach, traktowanych niegdyś jako składy wszelkich przejętych przez państwo dawnych przedmiotów. Ich magazyny pełne są trzecio- i czwartorzędnych dzieł, których opracowanie idzie kulawo, ponieważ ich poziom lub stan zachowania wyraźnie wskazują, że nie ma żadnych szans, aby kiedykolwiek znalazły się na sali wystawowej, a co za tym idzie praca włożona w opis inwentarzowy będzie dla muzeum całkiem zbędna. Jednak, co raz znalazło się, choćby przypadkowo, w księdze

akcesji będzie już zawsze balastem muzealnej placówki. Sprzedaż lub wymiana zbędnego przedmiotu obwarowane są (w słusznej skądinąd trosce o nieprzysparzanie niepotrzebnych pokus zbyt rzutkim dyrektorom) takimi zastrzeżeniami, że lepiej jest wepchnąć niechciany obraz w najciemniejszy kąt magazynu i na zawsze o nim zapomnieć. Przy tych wszystkich wątpliwościach centralny katalog dzieł sztuki, znajdujących się w muzeach (czy lepiej – w inwentarzach muzealnych) jest, przynajmniej teoretycznie, możliwy do sporządzenia.

Pozostają obiekty znajdujące się poza tymi placówkami, szczególnie stanowiące wyposażenie świątyń i prywatnych mieszkań. Obejmująca je, przynajmniej w takim zakresie w jakim właściciele się temu nie sprzeciwiają, bazą danych miała być Centralna Ewidencja Zabytków, m.in. dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego w Polsce, prowadzona przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie. Obejmuje ona obiekty, znajdujące się poza instytucjami muzealnymi, bibliotekami i archiwami, które to instytucje z natury i przepisów ustawowych mają swoje własne inwentarze.

Ewidencja dóbr kultury, czyli rozpoznanie (spis z natury) zasobów dziedzictwa kulturowego jest jednym z podstawowych elementów składowych systemu ochrony zabytków. Opis ewidencyjny służyć ma zasadniczo dwu celom: scharakteryzowaniu obiektu dla stworzenia bazy informacyjnej dla badań naukowych (opis, historia) oraz zebraniu danych przydatnych dla działań ochronnych i konserwatorskich (stan prawny, stan zachowania, dotychczasowe prace konserwatorskie itp.).

Kartoteki Ewidencyjne Ośrodka Dokumentacji Zabytków obejmują dziś w zakresie zabytków ruchomych ok. 300 000 kart dokumentacyjnych dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego znajdujących się głównie w kościołach oraz tych kolekcjach prywatnych, których właściciele zgłosili je do wpisu w rejestr zabytków. Wpis do rejestru zabytków uprawnia właściciela do korzystania z usług specjalistów badaczy i konserwatorów z muzeów państwowych oraz zwrotu co najmniej 23% (w szczególnych przypadkach nawet do 100%) kosztów poniesionych na prace konserwatorskie. Z drugiej strony ogranicza konstytucyjne prawa właściciela do dysponowania przedmiotem. Bez zgody konserwatora nie wolno go sprzedać, zmienić miejsca przechowywania, przerabiać czy konserwować. Te zastrzeżenia powodują, że prywatni właściciele dzieł sztuki, a zwłaszcza ci, którzy traktują je przede wszystkim jako rodzaj lokaty kapitału, niechętnie zgłasza-

ją je do rejestru.

We wczesnych latach siedemdziesiątych na polecenie MKiS konserwatorzy wojewódzcy rozpoczęli wpisywanie do rejestru zabytków ciekawszych obiektów pojawiających się w handlu antykwarecznym. U podstaw tej decyzji leżało przekonanie, że w sytuacji, gdy praktycznie cały legalny handel antykami prowadzony był przez Państwowe Przedsiębiorstwo DESA, przy pomocy centralnych zarządzeń można będzie zarejestrować i kontrolować większość dzieł sztuki w Polsce. Jednak nabywcy tych przedmiotów, formalnie powiadamiani przez antykwiariat, iż obiekt wpisany jest do rejestru zabytków, nie byli zainteresowani w zgłaszaniu konserwatorowi aktualnego miejsca jego przechowywania. Obecnie również, jak słusznie zauważa Sławomir Bołdok, kolekcjonerzy i właściciele dzieł sztuki bronią się przed ujęciem ich zbiorów w spisy. U podstaw takiego postępowania nie leży jednak obawa przed ich upaństwowieniem, lecz bardziej jeszcze prozaiczna obawa przed kradzieżą.

Szczególnie drażliwą sprawą podczas naukowej inwentaryzacji zabytków, znajdujących się w świątyniach, bywa kwestia dokumentowania wyrobów z metali szlachetnych. Duchowni przekonani, iż zinwentaryzowanie cennego kielicha czy pacyfiku i opublikowanie go w katalogu zabytków sztuki będzie wskazówką dla rabusia, wolą ukryć go na dnie szafy, jak ów człowiek z ewangelicznej przypowieści, który powierzony sobie talent zakaopał w ziemi, zapewniając mu w ten sposób pozorne przynajmniej bezpieczeństwo. Takie myślenie ma jednak pewne wady. Ginią zarówno zabytki zinwentaryzowane jak i niezinwentaryzowane, natomiast te ostatnie się nie znajdują. Nawet bowiem po wykryciu złodziei i odebraniu im łupów, prawowity właściciel często nie jest w stanie udowodnić policji czy służbom celnym swego prawa, gdyż nie posiada szczegółowej dokumentacji.

Ewidencja wykonywana pod merytorycznym nadzorem Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie, i tam gromadzona daje szansę nie tylko rozeznania w naszych rozproszonych zasobach dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego, co z kolei umożliwia prowadzenie badań naukowych, ale również przekazuje nam informacje o obiektach skradzionych, ułatwiając ich poszukiwanie czy rekonstrukcję w przypadku uszkodzenia, a wreszcie przynajmniej zachowując ślad definitywnie przepałych przedmiotów. Zbiór ten nie spełnia jednak jednego z postulatów Sławomira Bołdoka, ponieważ ze względu bezpieczeństwa i ochrony danych

osobowych, informacje dotyczące zbiorów prywatnych czy obiektów zlotnictwa z zasady nie są powszechnie dostępne. Dostęp do tej bazy danych jest ograniczony do osób mających jak mówią prawnicy „interes prawny lub naukowy”.

Podstawowym zbiorem informacji o zasobach dzieł sztuki, architektury i budownictwa na jakimś obszarze jest natomiast opublikowany tzw. inwentarz topograficzny, obejmujący również naukowy opis uwzględnionego w nim zabytku. Pierwsze polskie wydawnictwo stanowiące nowoczesny inwentarz zabytków sztuki opublikowane zostało w roku 1900. Sporządzony przez Stanisława Tomkowicza obejmuje dwa powiaty Ziemi Krakowskiej – gorlicki i grybowski, zaś ukazał się w zasłużonej „Tece Główna Konserwatorów Galicyi Zachodniej”, wydawanej pod kierunkiem Mariana Sokołowskiego. W roku 1924 ukazały się pod auspicjami Polskiej Akademii Umiejętności dwa pierwsze (i jak dotąd ostatnie) zeszyty wydawnictwa „Zabytki Sztuki w Polsce”, obejmujące inwentarz krakowskiego kościoła i klasztoru oo. dominikanów.

W roku 1929 Jerzy Remer, generalny konserwator w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, utworzył Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, a na jego kierownika powołał dra Jerzego Szablowskiego. Przy Oddziałach Sztuki w Urzędach Wojewódzkich tworzone okręgowe biura inwentaryzacyjne. W roku 1930 wydano „Instrukcję szczegółową dla inwentaryzatorów” zabytków sztuki, co zapewniało jednolity charakter poszczególnych tomów wydawnictwa. Inwentarz miał mieć układ topograficzny, odpowiadający administracyjnemu podziałowi Rzeczypospolitej. Tak też brzmiał jego tytuł: „Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz Topograficzny”. Do wybuchu wojny ukazały się dwa powiaty: nowotarski i rawsko-mazowiecki – trzeci, żywiecki, przygotowany został do druku.

Po wojnie wydawanie inwentarza podjęła działająca w latach 1945-1951 – Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków. Pierwszym opublikowanym w roku 1948 tomem był oczywiście opracowany już przed wojną przez Jerzego Szablowskiego powiat żywiecki. W roku 1950 ukazał się, jako czwarty z kolei, Inwentarz topograficzny powiatu piotrkowskiego, jednak w roku 1951 Naczelna Dyrekcja została zlikwidowana i sprawy inwentaryzacji przejął utworzony wówczas Państwowy Instytut Sztuki. Prace nad Inwentarzem zostały przerwane, podjęto natomiast wydawanie serii znacznie skromniejszego w założeniach Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, wzorowanego na niemieckim katalogu Dehia. Jerzy Szablow-

ski pisał w słowie „od redakcji” w 1953 roku: „Katalog zabytków sztuki jest wydawnictwem równoległym do topograficznego inwentarza zabytków”. Ale były to już tylko nierealne marzenia. Nie było i nie ma żadnych możliwości opracowania i opublikowania obszernych inwentarzy. Przeszkodą jest tu oczywiście brak funduszy, ale również, i kto wie czy nie bardziej, brak wykwalifikowanych pracowników.

Dzięki wieloletniemu kierownikowi zespołu Katalogu Zabytków, profesorowi Jerzemu Łozińskiemu i jego współpracownikom, ukazało się do dziś ponad 170 tomików katalogu, obejmujących każdorazowo terytorium dawnego powiatu. Do ukończenia pracy zostało jeszcze około setki. Jednak dziś opracowywane tomiki w niczym nie przypominają tych publikowanych w latach pięćdziesiątych. Ich obszerność dorównuje, a niekiedy nawet przekracza wymogi sformułowane przed 60-ciu laty dla inwentarza topograficznego. Zwiększył się też niepomniernie zakres tematyczny i chronologiczny obiektów uwzględnianych przez Katalog.

Bardzo więc pilną sprawą jest energiczne kontynuowanie prac katalogowych. A gdy uświadomimy sobie, że wprowadzie tak wiele dokonano, ale jak ogromnych wysiłków trzeba jeszcze na to, by Katalog objął całe terytorium państwa, ogarnia nas niepokój. Na pewno nie zakończy się prac w tym stuleciu. Wiele z istniejących jeszcze dziś zabytków nie dotrwa do chwili przyjazdu inwentaryzatorów. Jest więc sprawą ogromnej wagi stworzenie takich warunków, które pozwoliłyby prace katalogowania przyspieszyć. By było to możliwe – trzeba pozyskać dla prac inwentaryzacyjnych znacznie więcej wykwalifikowanych pracowników niż ich obecnie posiadamy. Trzeba przyspieszyć prace pomiarowe, stworzyć lepsze warunki pracy dla fotografów. No i oczywiście niezbędne są samochody adaptowane do prac terenowych, aparatura, materiały pomocnicze.

Czy więc stworzenie takiej bazy, zwłaszcza ogólnie dostępnej, jest dzisiaj możliwe? Trzeba by założyć, iż prywatni posiadacze dzieł sztuki zdają sobie sprawę z tego, co za obraz wisi u nich na ścianie, a jeśli wiedzą, to czy skłonni są tę informację upublicznić. Dalej trzeba założyć, że zawartość muzealnych magazynów jest w całości zinwentaryzowana, zaś atrybucje wpisane na karty inwentarzowe są prawidłowe. Kolejnym założeniem jest istnienie instytucji, którą wszyscy ci – państwowi i prywatni – posiadacze zechcą o swoich dziełach sztuki zawiadomić i to w sposób na tyle zestandaryzowany, aby informacje te nadawały się do wpro-

wadzenia do bazy danych, a następnie zechcą te informacje w miarę potrzeby aktualizować.

Musiaby ona obejmować przede wszystkim inwentarze muzealne, część informacji z kart inwentarzowych rejestru zabytków ruchomych z Ośrodka Dokumentacji Zabytków oraz informacje o obiektach pojawiających się na rynku. W tym ostatnim przypadku podejmowanie są próby tworzenia takich spisów, przez coroczne publikacje pisma „Art and Business”. Spisy takie, powszechne na rynku zachodnioeuropejskim, mają jednak z punktu widzenia postulowanego przez Sławomira Boldoka rejestru dwie zasadnicze wady: pierwsza z nich to brak informacji o aktualnym miejscu przechowywania obiektu, które poza nielicznymi wyjątkami zakupów przez zbiory publiczne, chronione są tajemnicą handlową, druga – to atrybucje obiektów, mówiąc ostrożnie – optymistyczne,

o czym zresztą ich nabywcy nie zawsze chcą wiedzieć, broniąc nawet swego prawa do ignorancji, wytaczaniem procesów nazbyt docieklwym historykom sztuki.

Każdy bodaj z rzeczoznawców wyceniających dzieła sztuki, antykwariuszy i marszandów domów aukcyjnych prowadzi na własny użytek kartotekę pojawiających się na aukcjach lub ujawnianych przez badaczy dzieł sztuki, choć włożywszy w nią wiele swego czasu, wiedzy i funduszy z oczywistych względów nie jest zainteresowany w jej publicznym udostępnianiu. Może więc warto pod auspicjami niedawno powstałego Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich rozpocząć od upowszechnienia wiedzy jego członków, wydając taki spis, z pełną jednak świadomością, że wybór obiektów, jakie w nim się znajdują, będzie (bo być musi) niepełny i subiektywny.

Robert Kunkel

Wydawnictwo pagina

**02-878 Warszawa
ul. Gajdy 38A
tel./fax 644 78 33**

Wydawnictwo Pagina Sp. z o.o. ma przyjemność poinformować, iż jest gotowa wykonać dla Państwa usługę, od projektu do druku, w postaci wszelkiego rodzaju publikacji książkowych, periodycznych, albumów, informatorów miast, biuletynów, reklam, katalogów, prospektów, folderów, ulotek, okładek, zaproszeń, programów, raportów finansowych, druków firmowych i innych akcydensów.

Zamówienia realizujemy na dowolnym papierze, w żądanym formacie i objętości, jedno- lub dwustronnie drukowane. Gwarantujemy profesjonalny nadzór edytorsko-graficzny, wysoki poziom artystyczny opracowań wizualnych, najwyższą jakość druku i terminowość dostaw.

Oferujemy konkurencyjne ceny!

Żywiąc nadzieję, że oferta naszej oficyny wydawniczej spotka się z zainteresowaniem Państwa pozostajemy z poważaniem

 **pagina Spółka z o.o.**