

4. (08. '97)

CENA 3zł

cenne bezcenne/ utracone

*valuable, priceless /
lost*



GZYTELNIĄ
SZTUKI



ISSN 1428-6467, INDEKS 339369



Wydawnictwo Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków



**Cenne, bezcenne/
utracone**

Rada redakcyjna
Sławomir Adamczyk
Monika Kuhnke
Jacek Miler
Piotr Ogrodzki
Urszula Paszkiewicz
Anna Różycka

Redaktor naczelny
Barbara Kobielska

oprac. graficzne
Sebastian Najdek

korekta
Krystyna Juriewicz

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
Przedmieście 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

Na okładce:

„MŁYNY WIETRZNE” – wiatraki w Warszawie na Woli /Młynów/.

Fotografia K.Brandla z II połowy XIX wieku udostępniona redakcji ze zbiorów Muzeum Woli.

Powyżej:

Jeden z wolskich wiatraków typu holenderskiego przeniesiony do skansenu w Kaszubskim Parku Etnograficznym.

fol. Jerzy Szalęgin

w numerze:

3

Działalność Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego
Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą

Rejestracja strat bibliotek
Urszula Paszkiewicz

4

Powódź w pld.-zach. Polsce - straty w obiektach zabytkowych
Janusz Mróz

7

Bariery
Andrzej Rottermund

8

Straty wojenne

Zaginiona kolekcja obrazów Mieczysława Broniewskiego
Monika Kuhnke

10

Biblioteka króla Stanisława Augusta Poniatowskiego
przechowywana w Kijowie
Hanna Łaskarzewska

12

Katalog Strat
Monika Barwik

18

Krajobraz z wiatrakami
Jerzy Szatygin

19-21

Kradzież z Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie...
... i powroty śmiełowskich obrazów
Piotr Ogródzki

22

Plakiety różańcowe
Agnieszka Kasprzak-Miler

24

Kradzież z Muzeum Śląskiego we Wrocławiu w 1957 r.
Piotr Ogródzki

25

Aukcje sztuki w Polsce
Stanisław Bołdok

26

Summary

Działalność Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą

REJESTRACJA STRAT BIBLIOTEK

Podstawowym zadaniem zespołu do spraw bibliotek Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą jest gromadzenie informacji o stratach wszystkich typów bibliotek polskich (instytucjonalnych i prywatnych) podczas II wojny światowej.

W latach 1992-1994 trwały prace nad rejestracją strat bibliotek w granicach Polski z 1945 r. Uzyskane w ciągu niespełna trzech lat wyniki badań dały podstawę do opracowania i opublikowania w 1994 r. rejestru „Strat bibliotek w czasie II wojny światowej” w granicach Polski z 1945 roku. Wstępny raport o stanie wiedzy” oraz dwóch skróconych wersji w języku polskim i angielskim.

Rozpoczęty jesienią 1994 r. drugi etap obejmuje opracowanie możliwie pełnego wykazu strat bibliotek w powojennych granicach Polski, z uwzględnieniem korekt i uzupełnień „Wstępnego raportu”. Zawansowane są także prace nad informatorem o bibliotekach na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej (obecnie na terytorium Litwy, Białorusi i Ukrainy).

Zgromadzona dotychczas baza źródłowa, o co najmniej 40 000 bibliotek zburzonych lub zdewastowanych w czasie wojny oraz o 5 000 pozostałych na dawnych ziemiach wschodnich, ma postać tradycyjnych kartotek oraz zapisu komputerowego. Cały warsztat dokumentacyjny jest sukcesywnie uzupełniany nowymi materiałami, które są efektem badań archiwalnych i śledzenia najnowszego piśmiennictwa krajowego i zagranicznego.

Do komputera wprowadzone zostały dane identyfikacyjne bibliotek, informacje liczbowe dotyczące strat poszczególnych bibliotek bądź zespołów bibliotecznych oraz okoliczności strat. Osobno rozpisane są straty zbiorów specjalnych bibliotek. W oddzielnym ciągu (zarówno w tradycyjnej kartotece, jak i w zapisie komputerowym) znajdują się informacje o bibliotekach: dane identyfikacyjne, liczba zbiorów oraz literatura przedmiotu.

Ankiety indywidualne bibliotek, ankiety zbiorcze strat poszczególnych terenów lub typów bibliotek, wykazy obejmujące dane o poszczególnych bibliotekach istniejących na terenach II Rzeczypospolitej oraz Ziemiach Odzyskanych i kartoteka bibliograficzna są udostępniane zainteresowanym osobom w Biurze Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą (ul. Krakowskie Przedmieście 15/17, pok. 164).

Bibliotek na dawnych ziemiach wschodnich dotyczą dwie publikacje, które ukazały się w 1996 r. „Rękopiśmienne inwentarze i katalogi bibliotek z ziem wschodnich Rzeczypospolitej (spis za lata 1553-1939)” przygotowała Urszula Paszkiewicz, ujawniając opisy ponad czterystu nie opublikowanych dotychczas źródeł do zawartości bibliotek. Publikacja pt. „Księgozbiory Eustachego Kajetana Sapiehy (1797-1860) i Wacława Seweryna Rzewuskiego (1785-1831)”, opracowana przez Józefa Wojakowskiego, ujawnia zawartość dwóch bibliotek magnackich skonfiskowanych przez władze carskie po upadku powstania listopadowego. Wymienione publikacje są zapowiedzią dalszych prac mających na celu udostępnienie nieznanych źródeł bibliologicznych, a odnoszących się do dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej.

Urszula Paszkiewicz

Powódź w płd.-zach. Polsce - straty w obiektach zabytkowych

W dniach 17 i 18 lipca do Opola, Wałbrzycha i Wrocławia wyjechała komisja zorganizowana przez MKiS; kilkuosobowym grupom złożonym ze specjalistów ds. zagrożeń, geodetów oraz zabytkoznawców postawiono zadanie wstępnego zapoznania się ze skutkami powodzi w obiektach zabytkowych oraz budynkach stanowiących siedziby instytucji kulturalnych.

Efektem pracy komisji jest orientacyjna ocena strat, jakich możemy się spodziewać po unormowaniu się poziomu wody, a także dokumentacja fotograficzna i opisowa zniszczonych przez żywioł zabytków ruchomych, księgozbiorów, wyposażenia kin, teatrów, szkół artystycznych itp.

Najbardziej zagrożone są zabytki architektury. Jeżeli nie uległy one zalaniu bezpośrednio przez falę powodziową, to zostały podtopione przez wody gruntowe, których poziom znacznie się podniósł. Do wielu piwnic wdarła się woda przewodami kanalizacyjnymi. Zmieniły się więc warunki wilgotnościowe we wnętrzach obiektów, w których znajdują się rzeźby, malarstwo (także ściennie), księgozbiory, wreszcie urządzenia techniczne.

Większość magazynów i pracowni muzealnych, bibliotecznych, teatralnych, szkół artystycznych mieści się w piwnicach budynków. W przeważającej części tych instytucji udało się przenieść obiekty

i urządzenia na wyższe piętra. Jednak zawilgocenie i warunki składowania nie zezwalają na przedłużanie takiej sytuacji.

Najbardziej ucierpiały zabytkowe budowle w Kłodzku, Wleniu (woj. jeleniogórskie), Wałbrzychu i Opolu.

We Wrocławiu stoczono zwycięską walkę z żywiołem o Wyspę Piaskową, na której usytuowany jest kościół kanoników regularnych pw. NMP (1334-1430). Liczono się z najgorszą wersją rozwoju wydarzeń powodziowych. Dlatego też obrazy, rzeźby, wyjęte ze ścian gotyckie ołtarze przeniesiono do wyżej położonych pomieszczeń kościoła, przygotowując się do ewakuacji. Poziom wód gruntowych sięgał posadzki. Widoczne zmiany wilgotnościowe ceglanych murów w ciągu kilku dni osiągnęły poziom wyższy o około 1 m. We wnętrzu bez trudu wyczuwa się 100% wilgoci. Próba wypompowania wody z krypty kościoła została przerwana. Woda szybko odnawiała pierwotny poziom, istniało więc niebezpieczeństwo przemieszczenia gruntu. Nadejście kolejnej wysokiej fali nie pozwalało na podjęcie odpowiednich decyzji.

Powódź przyniosła zagrożenia, jakie trudno było sobie wyobrazić. Skutki kataklizmu, dotkliwe i widoczne dla wszystkich, muszą zrodzić przeciwdziałanie.

Janusz Mróz







DYSKRET spółka z o.o.

**AUTORYZOWANY DYSTRYBUTOR FIRM:
PHILIPS/BURLE, SCHRACK SECONET,
MDI Inc., TIMELOX AB**



- systemy sygnalizacji pożaru (atesty CNBOP)
- systemy sygnalizacji włamania i napadu zgodne z PN i Vds
- systemy telewizji przemysłowej i dozоровej (ISO 9001)
- systemy kontroli dostępu bezprzewodowe i on-line
- projektowanie systemów
- instalacja systemów
- konserwacja i serwis

**UL. MAZOWIECKA 131
30-023 KRAKÓW
TEL. (012) 23-31-00
FAX (012) 23-44-61**

Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków jest jedną ze specjalistycznych jednostek ochrony dóbr kultury, powołaną przez Ministra Kultury i Sztuki i wpisaną do rejestru Narodowych Instytucji Kultury.

Działamy już 10 lat. Do końca 1995 r. do podstawowych zadań Ośrodka należało niesienie pomocy różnym jednostkom w zakresie ich ochrony i zabezpieczenia przed przestępczością i pożarem.

Po reorganizacji w 1996 r. i rozszerzeniu zadań o nurt konserwatorski jako jedyna instytucja w kraju prowadzimy centralny katalog skradzionych i zaginionych dóbr kultury. Z naszej bazy danych korzystają policja i urzędy celne.

Jednym z naszych zadań statutowych jest pomoc muzeom, obiektom sakralnym, bibliotekom (oddziały starodruków) w ich zabezpieczeniu przed przestępczością, a w przypadku kradzieży pomoc w poszukiwaniach utraconych dóbr. W tym zakresie ściśle współpracujemy z wieloma instytucjami w kraju i poza jego granicami.



Nasz adres:

Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków

„Cenne, bezcenne, utracone” 00-461 Warszawa,

Al. Ujazdowskie 6

tel./fax 621 04 45, 628 22 85 email:

ookz@unicom.uni.com

Bariery

Jednym z podstawowych zadań instytucji muzealnych jest kolekcjonowanie, czyli gromadzenie według określonych zasad: dzieł sztuki, pamiątek historycznych, zabytków kultury materialnej, okazów przyrody i wielu innych przedmiotów rzadkich lub ciekawych. Wypełnienie tego zadania, mimo że zapisanego w nowej ustawie o muzeach jako zadanie podstawowe, jest obecnie bardzo poważnie zagrożone. Przede wszystkim dlatego, że ograniczone są możliwości dokonywania przez muzea zakupów do zbiorów muzealnych.

Dotacje dla muzeów ze środków państwowych czy samorządowych, uzupełniane dochodami własnymi, mimo że rosną z roku na rok, nie są w stanie nadążyć za wzrostem wydatków, np. na nowe technologie (zabezpieczające zbiory, informacyjne), a przede wszystkim na wydatki wynikające z konieczności sprostania silnej konkurencji ze strony innych mediów, próbujących zająć jak najwięcej wolnego czasu poszukującej rozrywki publiczności.

W tej sytuacji dyrektorzy muzeów z roku na rok coraz mniej środków przeznaczyć mogą na zakupy muzealne.

Sprawę pogorsza powolny, lecz stały wzrost cen wartościowych dzieł sztuki. Jest zapewne wiele przyczyn takiego stanu rzeczy. Na jedną z nich chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Wzrost ten od 1992 r. przekracza znacznie stopę inflacji i dochodzi - w przypadku dobrej klasy płócien Jacka Malczewskiego, Józefa Brandta, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Józefa Chełmońskiego, Olgi Boznańskiej czy Juliusza Kossaka - do ponad 100% realnej wartości.

Przyczyna tak poważnego wzrostu cen tkwi m.in. w tym, że pewna część pojawiających się na rynku dzieł sztuki polskiej jest przywożona zza granicy. Do niedawna obciążone były one cłem, opłatą graniczną i podatkiem VAT. Do wartości obrazu zakupionego za granicą i przywiezionego do Polski doliczano więc nierzadko 50% jego wartości handlowej. Ten kolosalny podatek obciążał przeważnie polskie muzea, które zakupują przecież dzieła sztuki do zbiorów państwowych.

Wspomniane wyżej przepisy celne i podatkowe stwarzały również bardzo poważne bariery dla prywatnych kolekcjonerów, którzy wielokrotnie rezygnować musieli z przywiezienia do Polski cennego dzieła sztuki polskiej. Wzbudza to tak silny sprzeciw dlatego, że chodzi tu przede wszystkim o dzieła sztuki dawnej, a wiadomo przecież, że kraj nasz był od stuleci systematycznie ograbiany z dzieł sztuki i kultury. W ciągu XIX wieku wywieziono z Polski najcenniejsze zbiory, a wojny w XX wieku dopełniły dzieła zniszczeń i rabunków. Zasadniczo dopiero po 1989 r. zarysowała się po raz pierwszy możliwość napływu do Polski dobrej klasy dzieł sztuki (m.in. przekazywanie do kraju rodzinnych zbiorów sztuki).

Środowisko muzealne od dawna zwracało uwagę na niekorzystne w tym względzie dla kultury polskiej rozwiązania celne i podatkowe. Do naszych apeli przychylnie odniósł się Główny Urząd Celný. Wwożone do Polski dzieła sztuki posiadają już zerową stawkę z podatku granicznego. Przywóz dzieł sztuki do Polski nie wiąże się więc z opłatą cła i podatku granicznego. Istnieje jednak nadal obowiązek zapłaty podatku VAT w wysokości 22%. Zniesienie tego

podatku leży wyłącznie w gestii Ministra Finansów. Uważam, że w trybie pilnym należałoby znieść VAT na wwożenie do Polski dzieł sztuki. Zwolnienie z tego podatku obowiązuje we wszystkich krajach Unii Europejskiej. Należy też zwrócić uwagę, że w obrocie dziełami sztuki jest to rozwiązanie wyjątkowe, bowiem obrót dziełami sztuki w obrocie wewnętrznym zwolniony jest z podatku VAT. Biorąc pod uwagę wartość dzieła sztuki, podatek stanowi nadal barierę i w poważnym stopniu wstrzymuje ich napływ do naszego kraju, a rezygnacja z zakupu odbywa się zawsze ze szkodą dla naszej kultury.

Docierają do mnie głosy, że zwolnienia z opodatkowania wwożonych do Polski dzieł sztuki spowodować mogłyby osłabienie zainteresowania kolekcjonerów zakupami współczesnej sztuki polskiej i dokonywanie tych zakupów za granicą, a w rezultacie do pozabawienia rodzimych twórców zarobków.

Nie może to jednak w żadnym wypadku dotyczyć sztuki dawnej, a o jej właśnie napływ chodzi nam najbardziej.

Skoro więc przy wywozie z Polski ustanowiliśmy granicę zakazu wywozu dzieł sztuki wyprodukowanych przed rokiem 1945, to przecież możemy ustalić też granicę czasową na wwożenie bez podatku VAT dzieł sztuki, np. na te wyprodukowane przed rokiem 1945. Co prawda byłby to przepis dość dziwaczny, ale ten obowiązujący jest równie dziwny.

Jestem nadal przekonany, że całkowite zniesienie podatku VAT na wwożone do Polski dzieła sztuki miałyby bardzo korzystny wpływ na kształtowanie się cen na polskim rynku sztuki, a przede wszystkim pomogło muzeom polskim w wypełnianiu ich ustawowych zadań.

Andrzej Rottermund



Zaginiona kolekcja obrazów Mieczysława Broniewskiego

Straty wojenne w dziedzinie dzieł sztuki poniesione przez osoby prywatne to osobne, ogromne zagadnienie. Brak inwentarzy czy choćby spisów, nie mówiąc już o fotografiach tego, co przed wojną stanowiło wyposażenie pałaców, dworów i mieszkań uniemożliwia sporządzenie pełnego rejestru strat. Tysiące obrazów, rzeźb, mebli zrabowanych zostało przez wojska zarówno niemieckie jak i radzieckie, uległo spaleni lub rozproszeniu w wojennej zawierusze. Warto zatem wspomnieć nie tylko o tych największych, najbardziej znanych kolekcjach prywatnych o charakterze muzealnym, ale także o dziełach sztuki, które gromadzone były z myślą o ozdabianiu salonów i te najczęściej wymykają się spod ewidencji strat wojennych.

Największe straty w tym zakresie poniosły prywatne kolekcje warszawskie. Te po prostu przestały istnieć, jak choćby kolekcja Mieczysława Broniewskiego, wybitnego specjalisty w dziedzinie cukrownictwa, znanego działacza społecznego i gospodarczego, głównego lub jednego z głównych akcjonariuszy siedmiu cukrowni, m. in. „Lublin”, „Garbów”, „Zbierski”, „Niedlewo”, „Opalenice”. To podobno dla niego Melchior Wańkowicz wymyślił słynny slogan: „cukier krzepi”.

Ojciec Mieczysława, Bohdan Broniewski herbu Tarnawa (1855-1922) przeniósł się ze swojego majątku w Lubelskiem do Warszawy w roku 1910, inicjując, a później prowadząc Związek Cukrowni Lubelskiej (tzw. „Celin”). Właśnie na potrzeby związku wydzierżawił budynek w formie parterowego dworku, jak podaje Jerzy Kasprzycki w książce „Korzenie Warszawy”, z rozbudowanymi oficynami, mieszczący drukarnię Kaczyńskich przy ul. Mokotowskiej 25. Bohdan Broniewski nosił się z zamiarem kupna nieruchomości, ale pierwotne plany pokrzy-

żowała I wojna światowa. Przebudowę, a w zasadzie rozbudowę istniejącego budynku Broniewski powierzył w 1915 r. architektowi Tadeuszowi Zielińskiemu, który nadał budynkowi formę pałacyku o finezyjnej neorokokowej dekoracji. Nowa siedziba, zwana potocznie przez warszawiaków pałacem cukrowników, miała pomieścić nie tylko biura, ale również mieszkanie prywatne Broniewskiego.

Transakcja kupna nieruchomości doszła do skutku dopiero w roku 1922, a nabywcą budynku został Zarząd Cukrowni. Trzydzieści lat później odkupił ją syn Mieczysław (1893-1966), przenosząc Zarząd Cukrowni na ul. Koszykową 8. Nowy właściciel przystąpił do gruntownej przebudowy wnętrza, a do prac tych zatrudnił wziętego architekta, Antoniego Jawronickiego. Wnętrza powstałe w wy-

niku tej przebudowy odznaczały się elegancją i dbałością o najdrobniejszy szczegół, co gwarantowało nie tylko zatrudnienie zdolnego architekta, ale również użycie najlepszych materiałów oraz najnowszych rozwiązań technicznych, na co zleceniodawca nie szczędził środków.

Równoległe z prowadzonymi pracami architektoniczno-adaptacyjnymi Broniewski rozglądał się za odpowiednimi dziełami sztuki, które mogłyby nadać nowej siedzibie charakter reprezentacyjny i najlepiej odzwierciedliłyby zainteresowania i gust właściciela. Wnętrza zaopatrzył się powoli wykwinutymi meblami, obrazami, bibelotami. Część z nich przywiózł z podróży zagranicznych, inne nabył za pośrednictwem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych bądź od osób prywatnych.

Jeśli chodzi o zbiory malarstwa, bo

na ich temat zachowało się dość dużo informacji, Broniewski interesował się głównie obrazami malarzy polskich o nazwiskach znanych i modnych. Jak wspomina córka, Mieczysław Broniewski był pod wrażeniem uroków południa Europy, przede wszystkim Włoch, gdzie chętnie spędzał wakacje. Stąd w nabywanych przez niego obrazach tak wielką rolę odgrywa kolor i silny światłocień, co stanowiło wyraźną przeciwwagę dla ciemnych płócien, głównie o tematyce martyrologicznej, które wypełniały ściany rodzinnych majątków w Grabowie i Przybysławicach.

Prawdopodobnie około roku 1936 Broniewski zakupił od Leopolda Kronenberga obraz Henryka Siemiradzkiego zatytułowany „Sprzedaż amuletów” (znany również pod tytułem „Handlarz amuletów”). To dość duże płótno o wymiarach 212 x 166 cm (sygnowane i datowane „H. Siemiradzki pinx Roma 1875”), powstało na zamówienie sekretarza petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, Pawła Isiejewa, a zaprezentowane w tamtejszej Akademii od razu zdobyło duże uznanie. Jak podaje Stanisław Lewandowski w monografii Siemiradzkiego „obraz obiegił wystawy miast Europy, aż w końcu znalazł się w Ameryce na wystawie powszechnej w 1876 r., gdzie został odznaczony złotym medalem”. Dwa lata później „Sprzedaż amuletów” prezentowana była w Wiedniu (choć być może była to druga wersja tego tematu o wymiarach 86 x 69 cm) i w tym samym 1878 r. obraz, zapewne wersja pierwotna, poddany został w Warszawie konserwacji, którą przeprowadził Wojciech Kosiński. W roku 1919 obraz był prezentowany w Warszawie, jako własność Kronenberga, na dużej retrospektywnej wystawie, pierwszej po odzyskaniu niepodległości, noszącej tytuł „Sto lat Malarstwa Polskiego”. Wspomniany już S. Lewandowski,



wielki admirator twórczości Siemiradzkiego podkreśla, że malarzowi udało się w „zupełności wywołać wrażenie zaciekania” wywołanego na twarzy dziewczyny oglądającej amulet. „Całość obrazu – pisał dalej – jest bardzo zręczna, a akcesoria z ogromnym realizmem namalowane. Postacie same mają ogromnie wiele wyrazu tak w ruchach jak i twarzach”.

W pałacyku przy Mokotowskiej 25 „Sprzedaż amuletów” zdobiła ścianę salonu. Tam też wisiał drugi obraz H. Siemiradzkiego, znacznie słabszy od pierwszego, „Antoniusz i Kleopatra”, a któremu Mieczysław Broniewski, już po wojnie, nadał tytuł „Rzymianka”. Wiadomo, że był to obraz olejny, nie datowany i nie sygnowany o wymiarach 42 x 76 cm. Latem 1939 r. oba płótna były prezentowane na wystawie monograficznej H. Siemiradzkiego (choć ograniczonej do dzieł znajdujących się w zbiorach warszawskich) zorganizowanej w stołecznym Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Po wybuchu wojny, jak przypuszczał M. Broniewski, obrazy przewiezione zostały do Muzeum Narodowego. Z relacji jego córki wynika, że ostatecznie wróciły na ul. Mokotowską, a płótno „Sprzedaż amuletów” wisiało na swym miejscu do wybuchu powstania, kiedy to prawdopodobnie zostało skradzione. Drugi z obrazów w czasie wojny znajdował się w mieszkaniu kuzynki M. Broniewskiego i można przypuszczać, że jako jedyny z całej kolekcji uległ spaleni.

Poza wymienionymi płótnami Siemiradzkiego, ściany pałacyku cukrowników zdobiły prace Jana, Adama i Tadeusza Styków. Autorstwa pierwszego z nich było 6 szkiców ołówkowych i węglowych z cyklu Quo Vadis (tytuły spisywane z pamięci przez Broniewskiego w 1947 roku): „Ur-



sus trzymający na rękach Ligię” (przybliżone wymiary 25 x 30 cm), „Ligia z kagankiem” (45 x 60 cm), „Śmierć Petroniusza i Eunice” (30 x 45 cm), „Śmierć na krzyżu Chilona Chilonidesa” (40 x 60 cm), „Św. Piotr w cyrku przyglądający się igrzyskom” (40 x 60 cm) oraz „Ligia i Wirgiliusz (?) na Sycylii” (35 x 50 cm). Tego samego autora był obraz „Neron z tygrysem przyglądający się Wezuwiuszowi” znany również jako „Neron w Bai” i pod takim tytułem wystawiony został w TZSP w Warszawie, w lutym roku 1936. Prawdopodobnie wtedy nabył go do swej kolekcji M. Broniewski. Z kolei autorstwa Adama Styki była „Idylla marokańska”, zapewne jedna z wielu wersji popularnej kompozycji tego autora znanych jako „Arab i dziewczyna”. Twórczość Tadeusza Styki reprezentował portret anonimowej dziewczyny noszący tytuł „Blondynka”.

Warto wspomnieć również o innych bardzo dekoracyjnym obrazie – „Portrecie kobiety w białej sukni” autorstwa jednego z ulubionych malarzy salonowych, Władysława Czachórskiego, któremu popularność przyniosły liczne portrety pięknych kobiet prezentowanych na tle wnętrza oznaczających się wyjątkowym przepychem. Wiadomo, że obraz będący własnością Mieczysława Broniewskiego przedstawiał kobietę siedzącą

przy otwartym oknie, przed którą na stole (parapecie) leżała rozłożona książka. Był to motyw bardzo popularny i wielokrotnie, z niewielkimi zmianami, powtarzany przez autora. Można wymienić choćby obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie z roku 1883, szkic olejny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu (około 1875 r.) czy wreszcie obraz reprodukowany w roku 1885 na łamach Tygodnika Ilustrowanego. W styczniu 1929 r. w TZSP Mieczysław Broniewski nabył za sumę 800 złotych płótno Edwarda Okunia znane pod tytułem „Port w Amalfii”, o wymiarach około 50 x 70 cm, a dokładnie rok później w tym samym miejscu nastrojowy pejzaż autorstwa Józefa Rapackiego „Lipcowy wieczór”. W kolekcji nie zabrakło również dzieł Józefa Chełmońskiego (akwarela przedstawiająca chłopaka na łaciątku na koniu zatytułowana „Dojeżdżacz”) oraz Józefa Brandta (obraz olejny „Powstańcy”). Niestety, niewiele wiadomo o tych pracach, bowiem jak dotąd nie udało się odnaleźć materiału ilustracyjnego.

Malarstwo obce reprezentowały dwa płótna (zgłoszone po wojnie jako zaginione): jedno – ze szkoły Guido Reni pod tytułem „Lukrecja Borgia odbierająca sobie życie sztyłem” (ok. 50 x 80 cm), drugie Francoisa Bouchera (może kopia lub warsztat?) przedstawiające kobietę siedzącą

przy kołowrotku (ok. 50 x 50 cm). Nie są to oczywiście wszystkie obrazy, jakie zdobiły pałacyk przy ul. Mokotowskiej i jakie zaginęły, a dokładnie zostały zrabowane w czasie ostatniej wojny, dzieląc losy setek innych warszawskich kolekcji. W czasie okupacji, jak podaje J. Kasprzycki, w budynku mieściły się biura zbytu podwarszawskich cukrowni „Guzów”, „Irena”, „Józefów”, „Michałów” i „Sokołów”. Mieszkała w nim również matka M. Broniewskiego, Eugenia z Sataleckich. Sam Broniewski, którego nazwisko znalazło się na czarnej liście gestapo, zmuszony był z najbliższą rodziną ukrywać się za granicą. Do Polski powrócił w 1947 r.

Pałacyk przy Mokotowskiej 25 szczęśliwie przetrwał wojnę w stanie niemal nienaruszonym, co zawdzięczał bliskości dzielnicy niemieckiej. Zniknęło natomiast niemal całe wyposażenie ze zbiorami malarstwa na czele. Zawartość tego zbioru możemy dziś odtworzyć, korzystając jedynie ze spisu utraconych dzieł sztuki, sporządzonego przez M. Broniewskiego po wojnie dla Biura Rewindykacji i Odszkodowań (zestawienie to nie zawierało wszystkich obrazów) oraz na podstawie wspomnień córki. Ten pozostały archiwalny spis, obejmujący zaledwie 25 prac, jest dziś jedynym namacalnym śladem, jaki pozostał po kolekcji z warszawskiego „pałacyku cukrowników”.

Monika Kuhnke

1. Henryk Siemiradzki „Sprzedaż amuletów” (zaginiony)
Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie
2. Henryk Siemiradzki „Antoniusz i Kleopatra” (zaginiony)
Repr. Biblioteka Narodowa
3. Jan Styka „Neron z tygrysem przyglądający się Wezuwiuszowi” (zaginiony)
Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie
4. Józef Rapacki „Lipcowy wieczór” (zaginiony)
Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie



Biblioteka króla Stanisława Augusta Poniatowskiego przechowywana w Kijowie

Losy biblioteki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego są jednym z ciekawszych i dramatycznych zarazem przyczynków do dziejów przemieszczeń europejskiego dziedzictwa kulturalnego. Początki biblioteki sięgają 1764 r., gdy po elekcji Stanisław August wprowadził się na Zamek Królewski w Warszawie. W ciągu 31 lat panowania król ze znanstwem i przemyślanym planem stworzył bogaty księgozbiór, który był jedną z największych oświeceniowych kolekcji w Polsce. Biblioteka powstawała z darów, zakupów i stałych prenumerat. Król popierał rozwój niektórych dyscyplin naukowych w kraju, np. historii i geografii Polski. Miało to swoje odbicie w gromadzonym na Zamku księgozbiorze, król bowiem zlecał zaopatrywanie biblioteki w książki i rękopisy dotyczące historii ojczyzny, a także w mapy, atlasy i globusy, które miały posłużyć do sporządzenia atlasu Polski. Dokumenty, których nie udało się sprowadzić na Zamek, kazał kopiować w bibliotekach i archiwach krajowych oraz zagranicznych. Zamierzał także upublicznić i udostępnić zbiory do szerokiego naukowego wykorzystania. Nie zostało to jednak zrealizowane za życia monarchy. Po III rozbiorze Polski król opuścił Warszawę i wyjechał do Grodna, a następnie do Petersburga. Biblioteka, która pozostała w opuszczonym Zamku Królewskim liczyła wówczas ok. 20 000 woluminów.

W 1803 r. hrabia Tadeusz Czacki kupił od spadkobierców króla 15 580 woluminów z królewskiej biblioteki. W 1805 r. księgozbiór przewieziono do Krzemieńca, gdzie stał się podstawą biblioteki Liceum Krzemienieckiego. Wraz z rozwijającą się biblioteką szkolną przetrwał w Krzemieńcu do 1834 r., kiedy to władze rosyjskie zamknęły szkołę, a jej cały majątek przeka-

zały nowo powstałemu Uniwersytetowi św. Włodzimierza w Kijowie.

Polska nie zapomniała o swym dziedzictwie narodowym. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. wystąpiono do rządów Rosji i Ukrainy - w ramach pertraktacji prowadzonych przy realizacji traktatu ryskiego - o zwrot polskiego mienia przemieszczonego w trakcie rozbiorów. Jednak strona rosyjsko-ukraińska stanowczo odrzuciła polskie żądania względem biblioteki królewskiej i Liceum Krzemienieckiego, tłumacząc iż przewiezienie biblioteki licealnej do Kijowa nie podlega pojęciu „wywozu” przyjętemu w traktacie.

Zbiórów nie odzyskaliśmy, a biblioteka królewska była w okresie międzywojennym niedostępna w Kijowie dla polskich badaczy. Po wojnie zbiory przechowywane w magazynach Centralnej Biblioteki Naukowej Akademii Nauk Ukrainy (obecnie Biblioteka Narodowa Ukrainy) w dalszym ciągu były niedostępne dla Polaków. Nie wykorzystywali ich także ukraińscy historycy i bibliotekarze.

W 1992 r. podpisano umowę o współpracy pomiędzy Centralną Biblioteką Naukową w Kijowie i Biblioteką Narodową w Warszawie. Ze strony polskiej koordynację prac dokumentujących przemieszczone polskie zbiory przechowywane obecnie w bibliotekach Ukrainy powierzono Pracowni Dokumentacji Księgozbiorów Historycznych w Bibliotece Narodowej. Pracownia rozpoczęła ewidencję księgozbioru królewskiego, zwanego „Regią”, w Kijowie. Strona ukraińska wyraziła zgodę na pracę ekip polskich bibliotekarzy w magazynach. Do skatalogowania i na skontrum czekało 19 999 woluminów. Prace katalogowe zakończyliśmy w grudniu 1996 r. W ich efekcie powstanie





baza komputerowa z katalogiem „Regii” dostępna w Warszawie (Biblioteka Narodowa i Biblioteka Zamku Królewskiego) oraz w Kijowie (Biblioteka Narodowa Ukrainy). Przewidziane jest także wydanie drukiem katalogu „Regii”, jako wspólnej polsko-ukraińskiej edycji.

Wsparcia finansowego do realizacji tych planów udzieliło Ministerstwo Kultury i Sztuki, Komitet Badań Naukowych, a przede wszystkim Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą. Biuro ponosi w tej chwili główny ciężar dotowania prac w Kijowie. Od 1992 r. na Ukrainie pracowało już 40 polskich bibliotekarzy. Należy tu podkreślić bardzo dobrą, koleżeńską atmosferę tej współpracy, duże ułatwienia strony ukraińskiej dla polskich ekip, pełny dostęp do wszelkiej zachowanej w Kijowie dokumentacji bibliotecznej oraz możliwość mikrofilmowania zbiorów. Gdy dodamy do tego także możliwość swobodnej penetracji archiwów kijowskich, bogatych w źródła historii polskiego szkolnictwa i kultury na Ukrainie, otwiera się przed historykami książki i bibliotek wspaniały teren badawczy do wypełnienia luk w historiografii księgoznawczej XVIII i XIX w.

Hanna Łaskarowska



Meble biblioteczne i super-ekslibrisy Stanisława Augusta Poniatowskiego w zbiorach Biblioteki Narodowej Ukrainy w Kijowie



fot. U.Pasziewicz

katalog strat

Zaginiecie w latach siedemdziesiątych - własność prywatna

1. KOSSAK Wojciech. Obraz, portret rtm. Zbigniewa Strzemię-Stroynowskiego, 1923 r. 200x150 cm.

Kat. PA-580

3



Kradzież 5 czerwca 1997 r. z Auli Leopoldyńskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

2. AUTOR NIEZNANY. Obraz, portret Franciszka Karola Lotaryńskiego, ok. 1732 r. Olej na płótnie. 133x110 cm.

Kat. PA-581

3. AUTOR NIEZNANY. Obraz, portret króla pruskiego Fryderyka II Wielkiego, ok. 1741 r. Olej na płótnie. 133x110 cm.

Kat. PA-582

4. AUTOR NIEZNANY. Obraz, portret Cesarza Ferdynanda I, ok. 1732 r. Olej na płótnie. 133x110 cm.

Kat. PA-583

5. AUTOR NIEZNANY. Obraz, portret cesarza Ferdynanda III, ok. 1732 r. Olej na płótnie.

Kat. PA-588

Kradzież w nocy z 29 na 30 listopada 1996 r. z prywatnego mieszkania w Krakowie

6. MORILLO (?). Obraz przedstawiający modlącego się św. Hieronima. 1684 r. Malowany na płótnie, sygnowany „Morillo”. 102x77 cm.

Kat. PA-590

7. AUTOR NIEZNANY (mal. flamandzkie). Obraz, Madonna, koniec XVII w. Malowany na desce. 40x50 cm

Kat. PA-589

W nocy z 8 na 9 lipca z kościoła św. Wawrzyńca w Mingajnach (woj. elbląskie) skradziono siedem drewnianych, polichromowanych figur świętych, wykonanych ok. 1520 r. Wys. 65 cm.

8. Lewe skrzydło tryptyku, z którego skradziono rzeźby przedstawiające:

* św. Piotra apostoła

* św. Pawła apostoła

* św. Filipa apostoła

Kat. PC-292

Valuable/Catalogue of losses/4

Disappearance in the seventies - private property

1. KOSSAK, Wojciech, Painting, the portrait of the captain of horse - Zbigniew Strzemię-Stroynowski, 1923

200x150 cm.

Cat. PA-580

Theft on June 5, 1997 from the Leopold's Assembly Hall of the Wrocław University

2.. UNDETERMINED AUTHOR, Painting, portrait of Franc Carol Lotaryński, ab. 1732, oil on canvas. 133x110 cm.

Cat. PA-581

3. UNDETERMINED AUTHOR, Painting, portrait of the Prussian king Frederick II the Great, ab. 1741, oil on canvas. 133x110 cm.

CAT. PA 582

4. UNDETERMINED AUTHOR, The emperor Ferdinand Ist. Ab. 1732. Oil on canvas. 133x110 cm.

CAT. PA-582

5. UNDETERMINED AUTHOR, Painting, portrait of the emperor Ferdinand III, ab. 1732. Oil on canvas.

CAT. PA-588

Theft from the private apartament in Kraków on November 29, 1996

6. MORILLO (?), Painting presenting praying St. Heronim, 1684, painted on canvas, signed „Morillo”. 102x77 cm.

7. UNDETERMINED AUTHOR (Flemish painting), Painting, Madonna, end of XVII century, painted on the board, 40x50 cm.

Cat. PA-589

1



2



4



6



5



7



katalog strat

9. Prawe skrzydło tryptyku, z którego skradziono rzeźby przedstawiające:

- * św. Jana Ewangelistę
- * św. Jakuba Starszego
- * św. Bartłomieja

Kat. PC-293

W dniu 27 grudnia 1996 r. z ambony kościoła śś. Piotra i Pawła w Bożkowie (woj. wałbrzyskie) skradziono barokowe figury dwóch apostołów

10. JASCHKE Ludwik. Rzeźby, dwie pochylone postacie apostołów wydobywające sieć, ok. 1760 r. Drewno polichromowane, złoczone, srebrzone. (Wysokość prawie naturalna).

Kat. PC-295

Zaginięcie stwierdzone 12 maja 1997 r. w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

11. BĘBNOWSKI Wacław. Rzeźba, Matka Boska z Dzieciątkiem, 1937 r. Terakota patynowana brązem i grafitem. Sygnowana z tyłu „W. Bębnowski 1937 r.”

Rzeźba miała utraconą prawą rączkę Dzieciątka.

Kat. PC-296

Kradzież w dniach 16-22 marca 1997 r. z kościoła św. Marka w miejscowości Święty Marek (woj. kaliskie)

12. WARSZTAT ŚLĄSKI. Rzeźba, NM Panna (?), XV-XVI w. Drewno polichromowane. Wys. ok. 95 cm.

Kat. PC-297

13. WARSZTAT ŚLĄSKI. Rzeźba, św. Mikołaj, ok. 1500 r. Drewno polichromowane. Wys. 95 cm

Kat. PC- 298

14. WARSZTAT ŚLĄSKI. Rzeźba, św. Marek, ok. 1630 r. Drewno polichromowane. Wys. ok. 70 cm.

Kat. PC- 299

15. WARSZTAT ŚLĄSKI. Rzeźba, św. Onufry, ok. 1630 r. Drewno polichromowane. Wys. ok. 70 cm.

Kat. PC- 300

Seven wooden, polychromed figures of saints made ab. 1520 were stolen at night on July, 1996 from the Church of St. Wawrzyniec in Mingajne (Elbląg province). Height 65 cm.

8. From the left wing of the triptych were stolen:

- * St. Peter apostle
- * St. Paul apostle
- * St. Philip apostle

Cat. PC-292

9. From the right wing of the triptych were stolen:

- * St. John Evangelist
- * St. Jacob The Elder
- * St. Bartholomew

Cat. PC-293

The baroque figures of two apostles were stolen from the pulpit of the Church of St.'s Peter and Paul in Bożkowo (Wałbrzych province) on December 27, 1996

10. JASCHKE Ludwik, Sculptures, two figures of apostles leaned over the net they were drawing out, ab. 1760. Polychromed wood, gilded, silvered. (almost NATURAL HEIGHT)

cat. PC-295

The disappearance recorded on May 12 at the Museum of Kujawska and Dobrzyńska Land in Włocławek

11. BĘBNOWSKI Wacław, Sculpture, The Holy Virgin with a Child, 1937, the terracotta patined with brass and graphite. Signed in a back: W.Bebnowski 1937 The right hand of the Child was chipped off on the sculpture

Cat. PC-296



8



9



10



11



12



13



14



15



17b



18

katalog strat

Kradzież w listopadzie 1996 r. na szkodę kościoła św. Barbary w Lalkowach (woj. gdańskie)

16. HAUSEN Christian von (?) - złotnik gdański. Kielich mszalny, 2 poł. XVIII w. Blacha srebrna, złocona. Wys. 20 cm śr. stopy 13 cm. Stopa okrągła, z profilowanym cokołikiem i trybowaną dekoracją: dwa kogucie grzebienie tworzą kartusz zwierczony koroną. W kartuszu i nad koroną sierp księżycy a sześcioramienna gwiazda. Dookoła litery K C G P. Na cokołiku stopy znaki:

1. miejski Gdańska
2. autorski C V H (?)
3. starszego cechu - nieczytelny

Kat. RH-159

17. a, b. AUTOR NIEZNANY. Pacyfikał, XVI/XVII w. i 1845 r. Blacha srebrna, złocona. Odlew, trybowanie, grawerowanie. Wys. 47 cm., szer. 23 cm. Na cokołiku stopy słabo czytelny znak A, F, (?). Na stopie napis: Hoc opus restum Lignum vite inctusum a Prdo Andrea Kulwicki Par, Lalk, donatum, ex pus offeris Parochianorum Anno Dni 1845.

Kat. RH-160

Kradzież z zakrystii kościoła Podwyższenia św. Krzyża w Januszewiczach (woj. piotrkowskie)

18. AUTOR NIEZNANY. Monstrancja, koniec XVIII w. oraz 1897 r. Srebro polzłacane.

Wys. 60 cm, wymiary stopy 21 x 16,5 cm. Na odwrociu stopy napis: R. 1897 przerobiona za ks. Szpąderskiego.

Kat. RH - 161

Kradzież w nocy z 6 na 7 lipca 1996 r. z zabytkowego dworku w Parku Etnograficznym w Tokarni (woj. kieleckie)

19. Jeden z dwu bliźniaczych kandelabrow pięcioramiennych wykonanych w Petersburgu w poł. XIX w. Odlew, mosiądz, brąz. Wys. 73 cm, szer. 23 cm. Kat. RL-65

The theft in Św. Marek (Kalisz province) from the Church of St. Mark on march 16-22, 1997

12. SILESIAN WORKSHOP, Sculpture, The Virgin Mary - Miss (?), XV-XVI century. Polychromed wood. Height ab. 95 cm.

Cat. PC-297

13. SILESIAN WORKSHOP, Sculpture, St. Nicholas, ab. 1500. Polychromed wood. Height 95 cm.

Cat. PC-298

14. SILESIAN WORKSHOP, Sculpture, St. Mark, ab. 1630. Polychromed wood. Height 70 cm.

Cat. PC-299

15. SILESIAN WORKSHOP, Sculpture, St. Onufry, ab. 1630. Polychromed wood. height 70 cm.

Cat. PC-300

Theft in November 1996 to the detriment of St. Barbara Church in Lalkowice (Gdańsk province)

16. HAUSEN Christian von (?) - Gdańsk goldsmith, the chalice, 2nd half of XVII century. Silvered, gilded steel. height 20 cm. - diameter of the foot 13 cm.. Round foot with profiled plinth and repoussed decoration: two rooster's combs make a cartouche surrounded with a crown. The crescent of the moon and six-branched star with the cartouche are over the crown. Surrounded with K C G P letters. Sign on the plinth of the foot: 1 Municipal of Gdańsk

2. Authoris C V H (?)

Cat. RH-159

17. a, b. UNKNOWN AUTHOR, Ostulatory, XVI/XVII century and 1845. Silver, gilded steel. Cast, repoussing, engraving. Height 47 cm. width 23 cm. Hardly legible sign A, F (?) on the plinth of the foot. A sign on the foot: : Hoc opus restum Lignum vite inctusum a Prdo Andrea Kulwicki Par, Lalk, donatum, ex pus offeris Parochianorum Anno Dni 1845".

Cat. RH-160

Theft from the sacristy of the Church of the St. Cross Rise in Januszewice (Piotrków Trybunalski)

18. UNKNOWN AUTHOR, The Monstrance, end of XVIII century and also 1897. Gilded silver. Height 60 cm., size of foot 21 x 16,5 cm. A sign on the back

20. Dzbaneł, warsztat J. G. Rothe. Lipsk, XVIII w. Cyna. Naczynie sygnowane - na zewnętrznej stronie dna wybite trzy znaki - dwa wykonawcy, jeden miejski (Lipska), lekko zamazane. Znak warsztatu - w podłużnej, półokrągłej dołem tarczy wizerunek baranka rezurekcyjnego, nad nim monogram G R (prawdopodobnie przed G znajdowała się jeszcze wymazana obecnie litera I). Wymiary: wys. 22,5 cm, śr. 8,4 cm.

Kat.RG-28

21. Cukiernica, warsztat Nordlewa. Petersburg 1859(?). Srebro, w spodzie stopy wybite znaki i cechy: w polach prostokątnych - monogram probierza - A.M. i data roczna zamazana ...59(?); monogram twórcy - N.I. Nordlew Josef; próba - 84; w tarczy trójkątnej - głowa sowy; w owalu - lewy profil kobiety i liczba 2; w kole - trzy skrzyżowane kotwice. Wymiary: wys. 13 cm, śr. 6,2 cm, waga 530 g.

Kat. RH-156

22. Lampa naftowa, 2 poł. XIX w. Fajans, szkło, miedziad. Sygnowana Carl Holly - Berlin.

Wys. 62 cm, śr. podst. 16 cm.

Kat.RE-131

23. Pojemnik na szampana, 2 poł. XIX w. Miedziad srebrzony. Na zasklepionym spodzie stopy wybite znaki: dwugłowy orzeł rosyjski - w tarczy na pierśiach litery (jedna nad drugą) H, I, obok napis. Wymiary: wys. 23,4 cm, śr. podst. 12,4 cm, wylewu 18,2 cm.

Kat. RH-157

24. Lichtarz, 2 poł. XIX w. Srebro próby 3 - 880/1000, wytłaczanie wyoblania, radełkowanie. Na górnej płaszczyźnie cokołu wybite punce: imienna - w prostokącie monogram J F, probierni - 3, lewy profil kobiety, K?, mała okrągła nieczytelna. Wymiary: wys. 30 cm, śr. stopy 12,3 x 12,3 cm, waga 227g.

Kat. RH-158

of foot saying: „Year 1897 reconstructed during Szpadrowski Father.“
Cat. RH-161

19. One of the twins five-branches candelabrum made in St. Petersburg in the half of the XIXth century. Cast, brass, bronze. height 73 cm., width 23 cm.

Cat. RL-65

20. Jar, J.G. Rothe workshop, Lipsk, XVIII century. Tin. A container signed - on the outward side of a bottom - three printed signs - two of a performer, one municipal (of Lipsk), slightly blurred. Sign of the workshop - within longitudinal, semicircled at the bottom target an effigy of the resurrection baa-lamb, with the monogram G R above it (there was probably blurred presently I letter before G). Size: Height 22,5 cm, diameter 8,4 cm.

Cat RG-28

21. Sugar bowl, Nordlew workshop, St. Petersburg 1859 (?). Silver, extracted signs and features at the bottom of the foot: within rectangle fields - the monogram of a gauge - A.M. and blurred date....59 (?) - and the monogram of the performer - N. I. Nordlew: gauge -84: within triangular target - a head of an owl; within the oval - left profile of a woman and number 2; within a circle - three crossed anchors. Sizes:

height 13 cm., diameter 6,2 cm., weight 530 grams.

Cat. RH-156

22. Oil lamp, 2nd half of the XIX century. Faience, glass, brass. Signed Carl Holly - Berlin.

height 62 cm. diameter of a base 16 cm.

Cat. RE-131

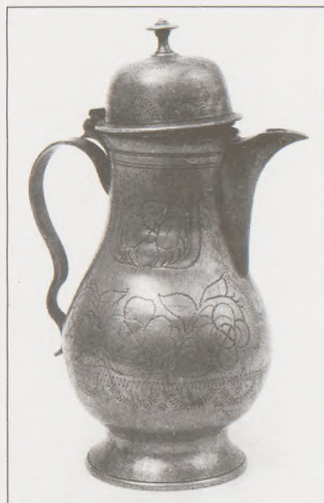
23. Champagne container, 2nd half of the XIXth century. Silvered brass. Signs extracted on the encrusted bottom of the foot: two-headed Russian eagle - there are letters (one above the other) H, I, within a target on the breast a sign by: Size: height 23,4 cm., diameter of a base 12,4 cm., of the cast 18,2 cm.

Cat. RH-157

24. Candle holder, 2nd half of the XIX century. Silver of a standard 3-880/1000, Stamping, spinning, knurling. On the upper surface of the plinth encrusted punches: personal - within a rectangular a monogram JF, of the test-room - 3, left woman's profile, K (?) sign round but illegible. Size: height 30 cm., diameter of foot 12,3 x 12,3 cm., weight 227 grams.

Cat. RH-158

20



22



21



23



24

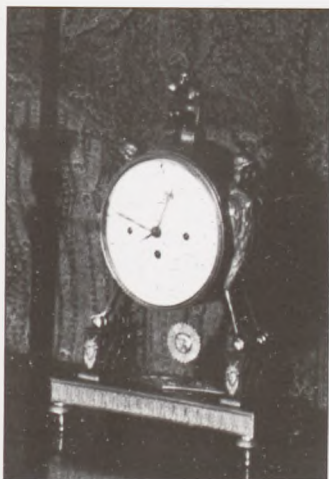




25



26



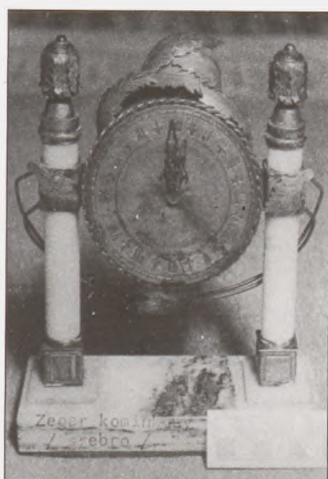
27



28



29



30

katalog strat

25. Zegar kominkowy, Paryż, ok. 1880 r. Alabaster, mosiądz złocony. Wys. 40 cm. szer. 18 cm. głęb. 9 cm.

Kat. RP-31-16

26. Zegar obrazowy wykonany w Wiedniu w firmie M. Miller i syn w końcu XIX w. Obudowa - drewno sosnowe, złoczone złotem dukatowym, mechanizm metalowy, mosiądz. Wymiary: wys. 59 cm., szer. 48 cm. głęb. 12,5 cm.

Kat. RP-32

Kradzież 1 października 1995 r. z prywatnego mieszkania w Warszawie

27. Zegar kominkowy z brązu wybijający kwadrans, pocz. XIX w.; okrągłą puszkę z mechanizmem podtrzymującą z obu stron dwie skrzydlate kariatydy. U góry zegar zwieńczony figurą małpki ogryzającej owoc. Cyferblat emaliowany z cyframi arabskimi i napisem „Paris”. Podstawa prostokątna na 4 nóżkach.

Kat. RP-30-15

Kradzież w nocy z 17 na 18 stycznia 1995 r. z Muzeum Regionalnego w Krasnymstawie (woj. chełmskie)

28. Zegar kominkowy, Polska - ok. poł. XIX w. Drewno, brąz, złocenia. Wys. 61 cm. szer. 35,5 cm.

Kat. RP-29

Kradzież 22 lutego 1994 r. z mieszkania w Warszawie

29. Le ROY Hr. Zegar kominkowy, koniec XVIII w. Paryż. Brąz złocony, patynowany. Tarcza emaliowana, figurka chłopca złocona. Zegar bijący co 1/2 godz. Wys. 44 cm.

Kat. RP-28

Kradzież 4 sierpnia 1991 r. z mieszkania w Łodzi

30. Zegar kominkowy, okucia i tarcza srebrne.

Kat. RP-27

opracowała Monika Barwik

25. Grand-father clock, Paris, ab. 1880, gilded brass. Height 40 cm. width 18 cm. deep 9 cm.

Cat. RP-31-16

26. a and b Picture clock made in Vienna in the M. Miller and Son Company at the end of the XIX century - pine wood, gilded with a pure gold, metal mechanisms, brass. Dimensions: height 59 cm., width 48 cm. deep 12,5 cm.

Cat. RP-32

Theft from private apartment in Warsaw on October 1, 1995

27. Grand-father clock striking quarters: two winged caryatids support a round tin with mechanism from both sides. Clock crowned with figure of monkey eating fruit. An enamel dial of a clock with Arabic numerals and a sign „Paris”. Rectangular base on 4 legs.

Cat. RP-30-15

Theft from the Regional Museum in Krasnystaw on January 18, 1995 (Chełm province)

28. Grand-father clock, Poland - ab. middle of the XIX century. Wood, brass, gilt. Height 61 cm. width 35,5 cm.

Cat. RP-29

Theft from an apartment in Warsaw on February 22, 1994

29. Le ROY. Grand-father clock, end of XVIII century. Paris. Gilded brass, patinated. Enamel face, gilded figure of a boy. Clock striking every half an hour. Height 44 cm.

Cat. RP-28

Theft from an apartment in Łódź on August 4, 1991

30. Grand-father clock, silver face and fittings.

Cat. RP-27

DZIEŁA SZTUKI I ANTYKI

dawne malarstwo polskie i obce - współczesne malarstwo polskie
rysunek - grafika - rzeźba - platery - srebra - szkła
ceramika - porcelana - zegarki i zegary - militaria - dywany - meble

AUKCJE • KUPNO • KOMIS • SPRZEDAŻ



Zapraszamy Państwa do
DOMU AUKCYJNEGO I GALERII

DOM AUKCYJNY

Warszawa

ul. Krakowskie Przedmieście 4/6

tel. (0-22) 826 44 08, fax (0-22) 826 26 25

Przedstawicielstwa:

Kraków

ul. Jagiellońska 6a

tel. (0-12) 21 88 62

Katowice

ul. Mickiewicza 4, I p

tel. (0-32) 58 65 39

GALERIE

Warszawa

ul. Krakowskie Przedmieście 5

tel. (0-22) 828 14 49

ul. Senatorska 11 (róg Miodowej)

tel. (0-22) 826 22 71

(0-22) 826 60 09

DOM AUKCYJNY I GALERIE

czynny: poniedziałek-piątek

w godz. 10.00 - 20.00

sobota i niedziela 10.00 - 15.00

Zapraszamy do współpracy kolekcjonerów i antykwariuszy.

Krajobraz z wiatrakiem

Wiatraki jeszcze w XVIII w., a nawet do 2 poł. XIX w. były stałym elementem naszego krajobrazu. Ze względu na swoją sylwetkę stanowiły charakterystyczny akcent wysokościowy i do pewnego czasu praktycznie jedyną, obok architektury sakralnej, dominantą krajobrazową na wsi czy w małym miasteczku, gdzie przeważała niska zabudowa. Tym bardziej zauważalne były z daleka, że nie towarzyszyła im, charakterystyczna dla zabudowy mieszkalno-gospodarczej, wysoka zieleń. Bryła i wysokość budynku podkreślona ruchem obracających się skrzydeł stanowiły w krajobrazie element niepowtarzalny, nie mający elementów zbieżnych z innymi czynnikami zabudowy osiedlowej. Wiatrak stanowił również niewątpliwie element ogniskujący życie gospodarcze i towarzyskie w okolicy, nawet przy peryferyjnym zlokalizowaniu. Przy okazji przemiatu zboża dochodziło do wielu spotkań, rozmów, a nawet załatwiania interesów.

Dane statystyczne dotyczące młynarstwa wskazują na ogromną liczbę istniejących dawniej wiatraków, a tym samym niepoślednią rolę, jaką pełniły w gospodarce chłopskiej. Choć występowały na terenie całego kraju, to ich usytuowanie uwarunkowane było niewątpliwie ukształtowaniem terenu (najwięcej na obszarach nizinnych) oraz gęstością sieci rzecznej, która na pewnych terenach bardziej sprzyjała budowaniu młynów wodnych (równie powszechnych jak wiatraki). Występowanie obu tych przemysłowych budynków na wielu obszarach doskonale się uzupełniało. Jednak rozwój zmechanizowanego przemysłu młynarskiego datowany od 2 poł. XIX w. pociągnął za sobą powolny, lecz stały zanik tych urządzeń młynarskich. Proces ten pogłębił się szczególnie w XX w. Duża część wiatraków przerobiona została na młyny o napędzie elektrycznym, w konsekwencji tego zanikła konieczność ich obracania wokół osi pionowej, co bezpośrednio przyczyniło się do zniszczenia skrzydeł (zostały wyłamane przez wiatr). Wiatraki zaczęły obracać w liczne przybudówki, które najczęściej wykorzystywane były jako pomieszczenia magazynowe. I tak młyny, ze zmienioną bryłą, bez śmig, dotwały do czasów dzisiejszych, lecz w jakże niewielkiej liczbie. Wiatraki znane są w trzech odmianach: koźlaki, bardziej od nich udoskonalone paltraki i holendry. Koźlaki i paltraki, budowane wyłącznie z drewna, obracały się całym korpusem na podstawie - krzyżaku zwanym koźłem (stąd nazwa koźlak), natomiast w holendrach korpus drewniany lub murowany, często wieloboczny lub owalny, był nieruchomy, a obracała się jedynie drewniana głowica ze skrzydłami. Ten ostatni typ rozpowszechnił się w Polsce nie wcześniej niż w XVII w. i został zapożyczony z pñ. zach. Europy. Koźlaki znane były w Polsce od XV w., a być może jeszcze wcześniej. Warto wspomnieć, że jeszcze w XIX w., m.in. na terenie warszawskiej Woli, znajdowało się kilkadziesiąt młynów wietrznych służących stolicy przemiatem mąki.

Stawiając młyny wietrzne ich umiejscowienie uzależniano od lokalnych warunków klimatycznych i terenowych. Wybierano teren podwyższony, na otwartej przestrzeni, z dala od zabudowań, w taki sposób, aby budynki czy wysoka zieleń nie były przeszkodą dla dominujących w okolicy wiatrów. Dobór miejsca nigdy nie był przypadkowy, uwarunkował w konse-

kwencji egzystencję młynarza.

Teren, na którym sytuowano wiatrak stanowił obszar ziemi o wyraźnie określonych granicach, zarówno w stosunku do zagrody, jak i sąsiednich użytków rolnych. Granice te wyznaczone zostały zasięgiem dyszla, za pomocą którego młyn był ustawiany do wiatru oraz zasięgiem będących w ruchu śmig. Miał on formę koła o średnicy ok. 25 m, na okręgu którego w ziemię wbite były pale (w odległości od wiatraka uwarunkowanej długością dyszla) służące do obracania wiatraka za pomocą pionowego kołowrotu.

Praca wiatraka uwarunkowana była oczywiście siłą i prędkością wiejącego wiatru zdolnego do obracania skrzydeł, lecz niezbyt silnego (wtedy unieruchomiano śmigi). Naj optymalniejsza prędkość wiatru zawierała się pomiędzy 2 a 20 m/s.

Najważniejszą ścianą w wiatraku była ta ze śmigami, ustawiana bezpośrednio w kierunku działania wiatru. Pozostałe ściany, boczne i tylna (od strony dyszla), były jej podporządkowane. W ścianie tylnej, w najwyższej kondygnacji, umieszczone były drzwi „zbożowe”, przez które za pomocą systemu bloczków i lin transportowano do wnętrza budynku zboże przeznaczone do przemiatu. Poniżej, w kondygnacji środkowej znajdowały się drzwi „mączne” (te same, przez które się wchodziło), przez które młynarz opuszczał mąkę na wóz właściciela. Zboże transportowane było z poziomu terenu na poziom najwyższy, gdzie znajdowały się urządzenia mielące.

Stamtąd zmielone zboże przedostawało się do pojemnika, tzw. cylindra, w którym znajdował się przesiewacz, a z niego trafiało do worków. Gotowy produkt transportowany był z powrotem na dół, na woz, które podjeżdżały pod mączne drzwi.

Wiatraków obecnie jest tak niewiele, iż można przypuszczać, że znikną zupełnie z krajobrazu wsi polskiej. Duża część z tych, które przetrwały liczne kataklizmy wojenne jak i powojenną nacjonalizację, dotrwała do chwili obecnej w opłakanym stanie. Funkcjonujące jeszcze do początku lat 50. obecnie zniszczone, ze zdewastowaną stolarką, poodrywającymi deskami szalunkowymi, spotykane są w naszym krajobrazie coraz rzadziej.

Dużą szansą na ich przetrwanie w naszym pejzażu jest zmiana przeznaczenia - wykorzystanie na cele lotniskowe, jak choćby remontowanego, malowniczo położonego nad jeziorem Gawlik obiektu. Obecnie największe skupiska wiatraków zachowały się w zachodniej części kraju, tam gdzie dominują obiekty murowane - holendry - w południowej Wielkopolsce i na Opolszczyźnie, ale również na Mazowszu, Podlasiu i północnej Lubelszczyźnie (gdzie dominują koźlaki). Wiele z nich przetrwało do dnia dzisiejszego mocno przerobionych, dzięki temu, że ich napęd zmieniono na motorowy, m.in. w mazowieckich drewnianych koźlakach w Bodzanowie czy Wyszogrodzie (woj. łódzkie). Warto również nadmienić, iż w okolicach Warszawy, we wsi Linin (gm. Góra Kalwaria), zachował się, opisywany w literaturze jako największy z obecnie istniejących w Europie, [BC1] wiatrak koźlak (przeniesiony na obecne miejsce z warszawskiej Woli po I wojnie światowej), w którym do niedawna mieściło się prywatne, lokalne muzeum młynarstwa.

Jerzy Szatygin



1. L. Kosłowski
2. J. Szatygin

Kradzież z Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie...

Muzeum w Śmiełowie jest oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Piękny pałac i park położony w pobliżu głównych szlaków komunikacyjnych stwarza niezwykle intymny nastrój. Pałac należał do rodziny Gorzeńskich i pochodzi z końca XVIII wieku. We wnętrzach pałacu odtworzono wygląd ziemiańskiej posiadłości z połowy XIX wieku.

Noc z 5 na 6 listopada 1989 r. na pewno wpisze się na karty historii pałacu śmiełowskiego. Dla osób znajdujących się w muzeum (kierownika mieszkającego w jednej z oficyn pałacowych i strażnika znajdującego się w drugiej oficynie) noc przebiegała podobnie jak poprzednie - cicho i spokojnie. Dla kilku złodziei była to noc bardzo pracowita. Skutki ich działań zostały ujawnione dopiero rano, gdy sprzątaczkę rozpoczęły swoją codzienną pracę. Na początku nic nie wskazywało na złodziejską wizytę - zmienione położenie gaśnicy, przedstawiony duży kwiat, rozsypana ziemia z doniczki. Wszystko to budziło zaniepokojenie, ale w dzienniku strażnika, który winien dokonywać nocnych obchodów, wszystkie zapisy uspokajały: w godzinach 22.00, 24.00, 2.00, ... dokonałem obchodu i sprawdzenia obiektu, nic podejrzanego nie wykryłem. Wejście na I piętro pałacu rozwiąło jednak wszystkie wątpliwości. Na ścianach w kilku pokojach po ośmiu obrazach pozostały tylko puste miejsca wyraźnie odbijające się swoją barwą na ścianach pomieszczeń. Zdemonstrowana gablota również nie pozostawiała wątpliwości co do celu wizyty nocnych gości. Obrazu po włamaniu dopełniały powyższe drzwi do poszczególnych pomieszczeń. W ciągu jednej nocy muzeum straciło 8 obrazów, zegarek kieszonkowy Czapek i s-ka, Genewa 1845-1869 oraz miniaturowe wydanie poezji Adama Mickiewicza z 1898 r. Wszystkie obrazy zostały wyjęte z ram. Ramy pozostawiono w pałacu. W katalogu strat pojawiły się nowe pozycje:



Hendrik Mommers (1623-1693), „Dojenie krowy”, olej na desce, 68 x 51,5 cm;

Harms Johann Oswald (1643-1708), „Ruiny antyczne I”, olej na płótnie, 62 x 43,5 cm;

Harms Johann Oswald (1643-1708), „Ruiny antyczne II”, olej na płótnie, 62 x 43,5 cm;

Catel Franz Ludwig (1778-1856), „Krajobraz włoski z akweduktem”, olej na płótnie, 32 x 46,5 cm;

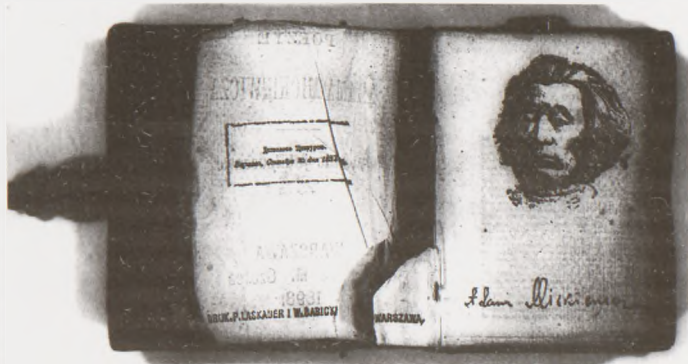
Klengel Johann Christian (1751-1824), „Wieczór - krajobraz z postaciami”, olej na desce, 22 x 29,5 cm;

Klengel Johann Christian (1751-1824), „Ranek - krajobraz z postaciami i mostem”, olej na desce, 22 x 29,5 cm;

Velde Adrian van de (1636-1672), „Krajobraz z pasterzami i bydłem”, olej na płótnie, 68 x 80,3 cm;

Dahl Johann Christian Clausen (1788-1857), „Rzym o zachodzie słońca”, olej na płótnie, 21 x 30 cm.

Cenne, bezcenne...



Już pierwsze spojrzenie na listę i nawet jej pobieżna lektura nasuwa jednoznaczne skojarzenia. Przestępcy nie działali pochopnie. Tematy obrazów oraz krąg narodowy malarzy XVII i XVIII wieku wskazywały, że wybór przedmiotów nie był przypadkowy. Lista obrazów, które należy ukraść, została przygotowana znacznie wcześniej. W tym kontekście bardzo dziwna wydaje się kradzież dwóch pozostałych eksponatów - miniaturowego wydania poezji A. Mickiewicza (w ozdobnym metalowym etui o wymiarach 3 x 2,3 cm umieszczono dwie miniaturowe książeczki liczące 557 i 217 stron) oraz zegarka kieszonkowego. Jeżeli jeszcze weźmiemy pod uwagę fakt, że złodzieje przebywali w pałacu dobrze ponad godzinę i mogli z niego wynieść całe wyposażenie, sprawa robi się naprawdę zagadkowa. Rozwiązanie tkwi w haśle: „kradzież na zlecenie”. Bardzo często, w przypadku kradzieży dzieł sztuki, osoby poszkodowane czy policja używają tego hasła, które wskazuje na przestępstwo precyzyjnie przygotowane, przeprowadzone przez profesjonalistów i skierowane na ściśle określone dzieła sztuki. W wielu przypadkach nie jest to poparte żadnymi racjonalnymi przesłankami. W przypadku kradzieży w Śmiełowie rzeczywiście, z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić - to była kradzież na zamówienie. Przygotowali i wykonali ją profesjonaliści. Wybór godziny włamania, sposób poruszania się po obiekcie oraz czas w jakim przebywali wewnątrz w poczuciu bezkarności (nie zapominajmy, że w nocy nad bezpieczeństwem obiektu czuwał strażnik dokonujący - teoretycznie - obchodów pałacu



i parku) wskazuje, że wcześniej dokonano rozpoznania obiektu. Rozpoznanie objęło bez wątpienia rozmieszczenie zleconych do kradzieży obiektów oraz przede wszystkim warunki bezpieczeństwa.

W 1989 r. muzeum nie posiadało jeszcze systemu sygnalizacji włamania (został zainstalowany dopiero po włamaniu), tak więc pozostały do rozpoznania zabezpieczenia mechaniczne oraz zwyczajne strażników i personelu. Jednym z faktów świadczących o profesjonal-

zmie sprawców było takie przeprowadzenie rozpoznania, że żadnemu z pracowników muzeum w dniach poprzedzających kradzież nic podejrzanego „nie rzuciło się w oczy”. Luki w ochronie, które odkryli przestępcy były tak duże, że mogli przystąpić do kolejnej fazy - dokonania włamania i kradzieży wybranych przedmiotów.

Sądzę, że decydujące znaczenie przy powzięciu decyzji o kradzieży miały dwa elementy - brak systemu sygnalizacji włamania oraz iluzoryczna ochrona dyżurującego strażnika. Wpisy w książce służby o dokonywanych obchodach były na kilkudziesięciu stronach identyczne. Brak systemu kontroli pracy służb ochrony nie pozwala stwierdzić czy faktycznie strażnik patrolował park. Wątpię - ciemna chłodna noc listopadowa, nie oświetlony park, małe pomieszczenie strażnika (około 4 m²) i panująca w nim wysoka temperatura (około 27°C nie sprzyjają nocnym spacerom, a wręcz czemuś zupełnie innemu. W takich warunkach pokonanie podstawowych zabezpieczeń mechanicznych nie było żadnym problemem. Przestępcy wewnątrz pałacu czuli się na tyle bezpiecznie, że nie usiłowali bawić się w żadne subtelne otwieranie kolejnych drzwi. Każda napotkana przeszkoda była wyważana bez obaw, że hałas będzie usłyszany przez dyżurującego strażnika. Wszystkie skradzione obrazy zostały wyjęte z ram. Takie działanie również wymaga dużo czasu. Mimo iż część obrazów była na płótnie i można było je wyciąć, co znacznie przyspieszyłoby działanie, to jednak zdecydowano się na ich wyjęcie. Dwa eksponaty, poza obrazami, również zostały pozyskane przez przestępców „metodą nieniszczącą”. Gablotę, w której znajdowała się miniaturowa książeczka i zega-



rek, została zdemontowana. Łatwo można było rozbić szybę, ale zdecydowano się na działanie znacznie dłuższe - demontaż gabloty. Wszystko wskazuje, że te dwa eksponaty to zdobycz ponadplanowa. Z takimi sytuacjami czasami się spotykamy. Podobna sytuacja była w Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, gdzie oprócz głównego przedmiotu przestępstwa złodzieje zabrali zabytkową biblię znajdującą się obok okradanej gabloty.

Policja (wtedy jeszcze Milicja Obywatelska) prowadziła dochodzenie niezwykle drobiazgowo. Przesłuchano dziesiątki świadków, sprawdzano szereg miejscowości w kilku sąsiednich województwach, na miejscu zdarzenia zabezpieczono wiele śladów, użyto psa tropiącego do odtworzenia drogi poruszania się przestępców. Komunikat o skradzionych obrazach ukazał się w głównym wydaniu Dziennika Telewizyjnego. Straż Graniczna i urzędy celne zostały również niezwłocznie powiadomione. Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków (ówczesna nazwa Ośrodek Ochrony Obiektów Muzealnych) przesłał informacje o kradzieży do centrali Interpolu w Lyonie (polska milicja nie była jeszcze wtedy w strukturach tej organizacji). Zakrojone na dużą skalę poszukiwania nie przyniosły rezultatu i z czasem dochodzenie zostało umorzone. Z Berlina Zachodniego pierwszy sygnał o śmiełowskich obrazach nadszedł niecały rok po kradzieży, ale jak to mówią „to już całkiem inna historia”.

... i powroty śmiełowskich obrazów

Historii odzyskania części obrazów śmiełowskich poświęcamy odrębny artykuł z kilku powodów. Kolejne obrazy odzyskiwane były w różnych krajach i do ich odkrycia przyczyniały się różne służby. Perypetie z powrotem skradzionych w Polsce przedmiotów pokazują, jak wiele zależy od miejsca odkrycia utraconych dzieł sztuki. Nawet w bezspornych przypadkach, w zależności od wewnętrznego prawa poszczególnych państw, procedury zwrotu trwają od kilku miesięcy do kilku lat i tak na dobrą sprawę efekt końcowy czasami jest nie do przewidzenia. Pod tym względem „sprawa śmiełowska” jest unikalna. Z ośmiu skradzionych obrazów odzyskano już pięć. Obrazy zostały odnalezione w różnych okolicznościach, w trzech różnych państwach. Takiego przypadku w powojennej historii kradzieży dzieł sztuki jeszcze nie było.

Pierwszy sygnał o skradzionych w 1989 r. obrazach z Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu w Śmiełowie nadszedł z Niemiec w 1990 r. Obraz Franza Ludwiga Catela „Krajobraz włoski z akweduktem” pojawił się w jednej z zachodniobermberskich galerii. Jak policji niemieckiej udało się na niego trafić, pozostaje tajemnicą, najważniejszy jest jednak efekt końcowy. Po kilku miesiącach ciszy sprawa kradzieży z muzeum w Śmiełowie odżyła. Procedury administracyjne trwały kilka miesięcy i w marcu 1991 r. obraz został przekazany w Berlinie przedstawicielowi Muzeum Narodowego w Poznaniu. W październiku 1990 r. w Hadze wypłynął drugi skradziony obraz - Henryka Mommersa „Dojenie krowy”. Do polskiej ambasady zgłosił się antykwariusz holenderski, którego poproszono o dokonanie oceny kilku obrazów. Człowiek ten okazał się rzeczywiście ekspertem XVII - XVIII-wiecznego ma-



Przekazanie obrazów odzyskanych w Austrii. Od lewej dyr. Muzeum Narodowego w Poznaniu Konstanty Kalinowski, dyr. Izabella Danis, wiceminister i Pełnomocnik Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa za Granicą Tadeusz Polak.

larstwa, bowiem dokładnie określił prawowitego właściciela obrazu - muzeum w Śmiełowie. Z czasem okazało się, że w grę wchodzi nie jeden, a dwa obrazy, tj. „Dojenie krowy” Mommersa oraz „Krajobraz z pasterzami bydła” Adrianea van de Velde.

Rozpoczął się wyścig z czasem. Holenderski antykwariusz nie mógł trzymać zdeponowanych obrazów w nieskończoność. Musiała zadziałać policja, która winna dokonać u niego zatrzymania tych obrazów. Do tego było jednak potrzebne oficjalne zawiadomienie przekazane przez stronę polską. Trudności w skompletowaniu dokumentów, długi obieg informacji, opóźnienia w oficjalnym powiadomieniu policji holenderskiej przez policję polską o mało nie doprowadziły do ponownej utraty obrazów. Policja holenderska niemal w ostatniej chwili wkroczyła do antykwariusza, zatrzymując podejrzanego. Wszyscy oczekiwali na rychły powrót kolejnych dwóch obrazów. Mijały jednak miesiące i nic się nie działo. Skończyły się żarty, zaczęły się schody, czy-



li holenderski wymiar sprawiedliwości. Sprawa naszych dwóch obrazów w sądzie holenderskim toczyła się przez dwa lata. Dopiero w lutym 1993 r. szczęśliwie powróciły do Polski.

Na kilka lat wokół sprawy śmiełowskiej zapanowała cisza. Okoliczności odzyskania trzech pierwszych obrazów wskazywały na słusność tezy o kradzieży na zamówienie i skierowaniu poszukiwań na zachodnie rynki handlu antykwarecznego. Dokładne obejrzenie odzyskanych obrazów przyniosło bardzo ciekawe spostrzeżenia świadczące o słabej znajomości przez złodziei (czy zleceniodawcy) zasad handlu dziełami sztuki. Zdumiewający był sposób usunięcia muzealnych numerów inwentarzowych. Numery znajdowały się na listwach wzmacniających lub bezpośrednio na desce odwrocia obrazu.

Oznaczenia zostały usunięte brutalnie, bez żadnej subtelności, ostrym narzędziem. Nikt nawet nie starał się zamaskować śladów po usuniętych numerach czy napisach.

Dla każdego marszanda czy antykwarusza takie ślady to podstawa do zwiększonej ostrożności. Nic więc dziwnego, że holenderski antykwareusz bardzo ostrożnie i wnikliwie przyjrzał się obrazowi, z którego nieznana osoba usuwała bliżej niezidentyfikowane napisy czy oznaczenia ostrym narzędziem.

Kolejne dwa obrazy namalowane przez Johanna Christiana Klengla „Wieczór - krajobraz z postaciami“ oraz „Ranek - krajobraz z postaciami i mostem“, pojawiły się w 1996 r. w jednym z domów antykwarecznych w Wiedniu i znalazły się w jego katalogu aukcyjnym. Dzięki listom gończym opublikowanym przez Interpol w 1990 r. (Nr 24746/90) na podstawie zawiadomienia Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków (ówczesna nazwa - Ośrodek

Ochrony Obiektów Muzealnych) wszystkie skradzione w Śmiełowie przedmioty znane były europejskim policjom kryminalnym. Odkrycie dwóch obrazów w katalogach aukcyjnych Wiener Dorotheum spowodowało ich zatrzymanie przez policję austriacką. Zdawało się, że wszystko potoczy się sprawnie i szybko. Dokumenty posiadane przez policję jednoznacznie świadczyły o pochodzeniu zatrzymanych dzieł sztuki. Tymczasem w lipcu 1996 r. prokuratora w Wiedniu uchyliła zajęcie obrazów. Podstawą takiej decyzji był fakt, że w świetle prowadzonego dochodzenia osoby posiadające obrazy nie były bezpośrednio związane z kradzieżą i postępowanie przeciwko nim umorzono. Zgodnie z prawem austriackim konfiskata zatrzymanych obrazów nie mogła nastąpić, ponieważ nie były one przedmiotami w sprawie. Taka decyzja groziła, że zatrzymane obrazy znikną na dłuższy czas z rynku dzieł sztuki. Stronie polskiej w zasadzie pozostawał jedynie proces cywilny. Bardzo



przewidujące okazało się w tym momencie Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą. Szybko nawiązano kontakt z adwokatem, który już wcześniej współpracował z Biurem przy innych sprawach na terenie Niemiec i Austrii. Po kilku miesiącach jego działania przyniosły oczekiwany efekt i w maju 1997 r. obrazy powróciły do Polski. 8 maja 1997 r. prof. Tadeusz Polak, Pełnomocnik Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, przekazał oba obrazy na ręce dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, prof. Konstantego Kalinowskiego.

Poszukiwania śmiełowskich eksponatów nie są jeszcze zakończone. Nadal na liście strat znajdują się trzy obrazy, pamiątkowy zegarek kieszonkowy z popiersiem Adama Mickiewicza i miniaturowe wydanie jego poezji. Jestem przekonany, że prędzej czy później trafią one do swojego prawowitego właściciela. Możliwości poszukiwań utraconych dóbr kultury tak na rynkach krajowych, jak i międzynarodowych z każdym rokiem się zwiększają. Trzeba tylko pamiętać o swoich stratach, potrafić je udokumentować i mieć odrobinę szczęścia.

Piotr Ogrodzki



Plakiety różańcowe

Wśród ginących z kościołów przedmiotów - obok wspaniałych obrazów argumentów i rzeźb - znalazły się także niewielkie w swych rozmiarach srebrne plakietki różańcowe.

Na podstawie przeprowadzonych badań wynika, iż należą one do bardzo rzadko występujących dziś wyposażań kościelnych, zaś sposób przechowywania ocalałych klóci się z ideą, dla której niegdyś powstały. Aby zrozumieć ideę ich istnienia, sięgnąć należy do historii modlitwy różańcowej.

Różaniec - modlitwa jest efektem wielowiekowych przekształceń. Już we wczesnym średniowieczu posługiwano się sznurami z nawleczonymi kamieniami lub paciorkami wykonanymi z drewna, srebra, złota lub kości słoniowej służącymi od odliczania odmówionych już paciery.

Inicjatorem modlitwy był kartuz Adolf z Essen, zaś Dominik z Prus wyodrębnił na jej kanwie określoną formę kontemplacji, bardzo zbliżoną do dzisiejszej modlitwy różańcowej. Rozpowszechnieniem tak sformułowanej modlitwy kontemplacyjnej zajął się w 2 połowie XV wieku dominikanin Alanus de Rupe (+1475). Jego to wizja Matki Bożej przekazującej św. Dominikowi sznur modlitewny wraz z pouczeniem stała się inspiracją dla późniejszych przedstawień ikonograficznych. Efektem rozpowszechniania modlitwy różańcowej stają się zakładane w Europie bractwa. Pierwsze takie bractwo założone zostało jeszcze przez Alanusa de Rupe w Douai, w 1470 r. Następne powstało 8 września 1475 r. z inspiracji przełożonego dominikanów w Kolonii, Jakuba Sprengera. Uroczystość powołania kolońskiego bractwa wyznaczono na dzień narodzenia Matki Boskiej, a pierwszymi jego członkami zostali cesarz Fryderyk z żoną i synem Maksymilianem. Mimo tak honorowych pierwszych członków ideą bractwa było skupianie ludzi wszelkiego stanu, bez względu na płeć i pochodzenie społeczne. Ustalono, iż prawo do zakładania tego typu organizacji ma wyłącznie generał zakonu dominikanów lub przez niego delegowani zakonnicy. Z czasem zaczęto układać formę prawną bractw, czyli statut. Pierwszy sformułowany w Kolonii i na nim opierano kolejne dla bractw powstających w innych częściach Europy. Ze statutu wynikało zadanie powierzzone bractwom - łączenie modlitwy z kontemplacją, a co za tym idzie - wspólne odmawianie różańca, jak również obowiązek uczestniczenia we wszystkich mszach i nabożeństwach brackich.

Do Polski taka forma jednoczenia się wokół mo-

dlitwy różańcowej dotarła dzięki staraniom samego Jakuba Sprengera i szybko rozpowszechniła się ze Śląska na całe terytorium ówczesnej Polski. Momentem przełomowym w rozwoju bractw był okres reformacji. Wielki wpływ na odbudowę idei miał Sobór Trydencki oraz postanowienia papieskie (bulle) wydawane po jego zakończeniu. Z kwestii istotnych było zaaprobowanie wszystkich bractw istniejących do 1604 r. Jako instytucja religijna bractwa nabyły praw do miejsca kultu, tj. kościoła, kaplicy lub przy-



1

najmniej ołtarza, gdzie odprawiano liturgie i inne brackie nabożeństwa, pod kierunkiem wyznaczonego kapłana. Ważnym czynnikiem wzmocnienia konfraterni był rozwój intelektualny duchowieństwa poprzez szeroko rozwiniętą działalność oświatową duszpasterzy dominikańskich. Do nich niewątpliwie zaliczyć można ojca Abrahama Bzowskiego, historyka i odnowiciela bractw we Wrocławiu, Krakowie i Warszawie. Bzowski jest autorem ważnego do dalszych roz-



2

ważań „Różańca Panny Marey...”. Obok licznych przepisów zawierających zasady działania i funkcjonowania bractwa, zamieścił również opis ołtarza, wokół którego skupiali się bracia. Zgodnie z przepisami A. Bzowskiego w ołtarzu bractwa różańcowego powinien znajdować się obraz przedstawiający Najświętszą Marię Pannę z piętnastoma tajemnicami. W drugim planie św. Dominik odbierający różaniec od Marii, zaś klęczący wierni różnego stanu u samego dołu obrazu. Schemat ten służyć miał odróżnieniu kaplic bractw różańcowych od innych kaplic bocznych. Pomysł przedstawienia Matki Bożej z piętnastoma tajemnicami i adorującym ją św. Dominikiem zaczerpnięty został najprawdopodobniej z obrazu przechowywanego w kościele S. Maria Maggiore. Jak głosi tradycja - namalowany w V wieku w Konstantynopolu.

Po tak obszernym wprowadzeniu doszliśmy do meritum sprawy - wyglądu ołtarza bractw różańcowych, funkcjonujących na terenie Polski. Problem ten pragnę zawęzić do przedstawienia Najświętszej Marii Panny z piętnastoma tajemnicami i zając się tylko i wyłącznie sprawą tych tajemnic.

Łączenie wizerunku Marii Panny z tajemnicami różańcowymi pojawiło się w plastyce zapewne po lekturze dzieła *Psalterium Mariae*, wydanego w Ulm w 1483 r. *Psalterium* zaowocowało pojawieniem się różnych sposobów adaptowania typów ikonograficznych dla potrzeb ikonografii różańca. Dla nas najciekawszym będzie wizerunek Matki Bożej otoczonej różańcem lub wieńcem różanym. W przedstawieniach takich, licznie powstałych w XV i XVI wieku, zaobserwować można zawężenie tematu wprost do motywu wieńca z medalionami przedstawiającymi postępujące po sobie sceny z tajemnic różańca świętego. W ten sposób osiągnięto relacje, modlitwy i kontemplacji bezpośredniego związku.

A. Bzowski w swych regułach dokładnie opisywał wygląd obrazu w ołtarzu kaplicy brackiej, pozostawiając jakby pewną dowolność techniki wykonania owych piętnastu tajemnic. Znaną są nam obrazy różańcowe, gdzie tajemnice są namalowane wokół wizerunku Marii lub jako miniaturowe tajemnice wykonane ze srebra i stanowiące okrągłe reposane sceny różańcowe umieszczone wokół obrazu lub bezpośrednio przytwierdzone do jego pola. W dokumentacji zabytków ruchomych ODZ w Warsza-



3

wie odnaleźć można dokumentację fotograficzną trzech zespołów takich przedstawień.

Pierwszym ilustrującym zagadnienie są plakietki w kościele parafialnym pw. Świętej Trójcy w Kościerzynie (woj. gdańskie). Obecnie jest ich dziewięć. Są wykonane w formie koła, o średnicy pola ok. 23 cm, w pole którego wkomponowano ściśle określoną ikonograficznie scenę. Ilustrują sceny z życia Marii Matki Bożej. fot. 2, 3, 5. Analizując tematykę kościerzynskich plakietek wywnioskować można, iż pierwotnie było ich piętnaście i w tej liczbie stanowiły ilustrację do każdej z tajemnic różańca świętego. Zlecenie złotnikowi wykonania kilkunastu plakietek, które w całości stanowiły tok narracyjny, wymagało od zleceńodawców, a było ich minimum kilkunastu (o czym świadczą napisy fundacyjne), pewnego zorganizowania i podporządkowania jednej wiodącej idei. Fundatorzy, przeważnie pary małżeńskie, należeli do zgromadzenia różańcowego. Na uwagę zasługują także poziom wykonania. Autorem całości, jak wynika ze znaków imiennych umieszczonych na krawędziach plakietek, jest złotnik gdański, Jan Konstanty Lange, czynny w latach 1740-1761. W konstruowaniu plastycznym tajemnic różańcowych posłużył się techniką grawerunku i repusu. Całość kompozycji w poszczególnych polach otoczona została ramką z wypukłym ornamentem perłkowym oraz płaską kryzą. Inskrypcje fundacyjne odnaleźć można na krawędziach siedmiu spośród dziewięciu zachowanych. Autorstwo warsztatu Jana Konstantego Lange potwierdzone zostało cechą imienną przybitą na pięciu plakietkach, jak również znakiem miasta Gdańsk używanym w latach 1745-1766 oraz znakiem probierz widniejącym na dwóch plakietkach. Wszystkie te metrykalne informacje potwierdzają fakt zamówienia w roku 1748 i zakończenia całości zlecenia w rok później. Zapewne wzorem do ilustracji były typowe i często stosowane w tym czasie wzory graficzne.

Innym przykładem plakietek różańcowych jest cykl w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w miejscowości Gruta, woj. toruńskie. fot. 1. Autorem całości jest toruński złotnik, Michał David Hausman, czynny od 1750 - do ok. 1784 roku. Z całości brakuje tylko dwóch plakietek, Zmartwychwstanie oraz Zesłanie Ducha Świętego, obydwu z trzeciej części różańca. Wszystkie za-



4

chowane posiadają tę samą okrągłą formę, o średnicy ok. 22 - 24 cm oraz szeroki otok wokół pola z ilustracją kolejnej tajemnicy. Na ich krawędziach znaleźć można znak miejski Torunia oraz znak imienny Hausmana. Jedynie plakietka z przedstawieniem Nawiedzenia nie ma żadnych znaków identyfikacyjnych. Sposób opracowania poszczególnych scen całego cyklu jest taki sam, zapewne wykonany tą samą ręką. M. D. Hausman znany był w środowisku toruńskim jako mistrz operujący niezłą techniką i sporym doświadczeniem rzemieślniczym. Fakt ten w odniesieniu do omówionych plakietek może budzić pewne wątpliwości. Mamy bowiem do czynienia z robotą dość schematyczną, niemal prymitywną.

Stąd przypuszczenie, iż plakietki te wykonane zostały w warsztacie Hausmana najprawdopodobniej przez jednego z jego uczniów i tylko przez mistrza firmowane. Wzorem repusa były rysunki powstałe zapewne na miejscu, w warsztacie, o czym świadczy dość niski poziom wykonania. Trzecim i ostatnim przykładem są plakietki z ołtarza różańcowego w kościele parafialnym pw. św. Floriana w miejscowości Żnin (woj. bydgoskie). Na podstawie kart ewidencji zabytków ruchomych ODZ udało się

ustalić, iż było ich piętnaście, a więc pełen cykl piętnastu tajemnic. Jak poprzednie, wykonane były techniką repusu w srebrnej blasze, a kompozycja zamknięta została w formie koła. Pierwotnie otaczały one obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem datowany na 1 poł. XVII wieku. Niestety, dokładna analiza jest niemożliwa, ponieważ wszystkie zostały skradzione przed piętnastoma laty. W tym miejscu należałoby poruszyć istotny problem, który dotyczy tak plakietek żnińskich, jak i dwóch poprzednich zespołów. W latach 60., po Soborze Watykańskim II, ołtarze boczne należące do bractw różańcowych padły ofiarą reform, jakie zachodziły w kościele katolickim. Wszystkie omawiane plakietki usunięto z bezpośredniego sąsiedztwa obrazu głównego, znajdu-

jąc im miejsce najczęściej obok plakietek wotywnych. W ten sposób odebrano plakietkom różańcowym ich znaczenie. Zatarła została relacja i idea kontemplacyjna, której miały służyć.

Dziś, wisząc wśród wotów, padają ofiarą kradzieży i zniszczeń. Proces ten następuje zastraszająco szybko. Wystarczy wspomnieć, iż w Grutach w latach 60., tj. w czasie sporządzania kart inwentarzowych dla Ośrodka Dokumentacji Zabytków, było 15 plakietek różańcowych. Dziś kościół w Grutach, mimo iż zachował ołtarz boczny pw. Matki Boskiej Różańcowej, może się poszczycić tylko trzynastoma oddzielnie przechowywanymi plakietkami.

Na podstawie zdjęcia ołtarza bocznego w Żninie stwierdzić można, iż te niewiadome dziś autorstwa złotnika również przechowywane były, wprowadzając w pobliżu obrazu, lecz na równi z wotami. Możliwe, iż ten stan rzeczy przyczynił się do ich zagadkowego zniknięcia. W nieco lepszej sytuacji znalazły się plakietki w Kościerzynie, które decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku wpisane zostały jako wyposażenie złotnicze do rejestru zabytków. Być może od tego momentu zwróci się na nie baczniejszą uwagę.

Możliwe, iż ranga opisanych plakietek wydać się może niewysoka. Trudno jest porównywać je ze srebrnymi blachami należącymi do bractwa różańcowego działającego przy kaplicy Najświętszej Panny Marii w Poznaniu, przypadkowo odkupionymi przez Tytusa Działyńskiego, właściciela Kórnik. Dzięki wnikliwości nowego właściciela doczekały się należytej oprawy choć niezupełnie

spójnej z przepisami Bzowskiego. fot. 4. Powracając do problemu trzech zdekompletowanych zespołów plakietek różańcowych, należy pamiętać o wymowie ideologicznej ołtarza, dla których powstawały. Może warto byłoby dwóm zachowanym cyklom przywrócić ich pierwotne miejsce? W tym tylko zestawieniu całości przedsięwzięcia osiągnęłaby nastrój, jak wyraził się dominikanin Thomas Esse: "...pobożnego rozważenia odpowiednich tajemnic..."

Agnieszka Kasprzak Miler

fot. 1-3, 5 - zbiory ODZ; W. Górski
fot. 4 - biblioteka w Kórniku

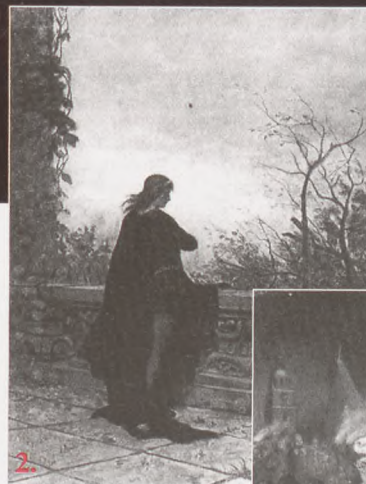
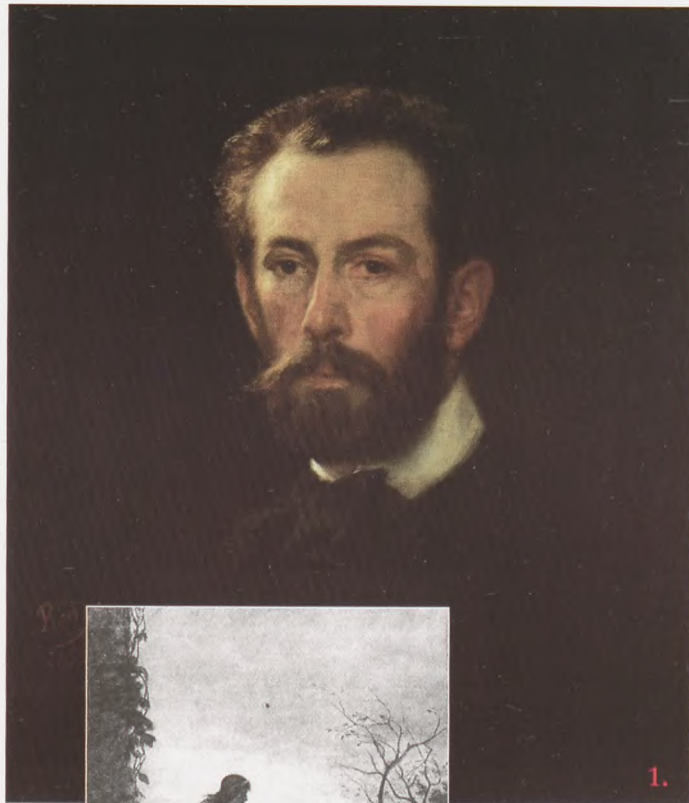
Kradzież z Muzeum Śląskiego we Wrocławiu w 1957 r.

Pierwszej znanej nam kradzieży w Muzeum Śląskim we Wrocławiu dokonano rok wcześniej. W 1956 r. z sali rzemiosł artystycznych złodzieje skradli 36 przedmiotów ze srebra (puchary, relikwiarze, naczynia powstałe między XV a XVII w.) o szacowanej w tym czasie wartości 300 000 zł. W nocy z 3 na 4 marca 1957 r. dokonano ponownej. Skradziono pięć obrazów Jana Matejki oraz obrazy Aleksandra Gierymskiego, Henryka Rodakowskiego, Juliusza Kossaka (łącznie 13 obrazów). Złodzieje szybko skontaktowali się z muzeum, proponując zwrot obrazów po zapłaceniu okupu. Listy w tej sprawie pisane były na NRD-owskiej maszynie typu Bambino. Prokuratura zwróciła się z apelem o zgłaszanie do Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej, komend wojewódzkich lub najbliższych jednostek MO informacji o posiadaczach tego typu maszyn. Pertraktacje w sprawie okupu trwały. Złodzieje żądali kwoty 2 000 000 zł. na dowód, że rzeczywiście są w posiadaniu obrazów. Jeden z nich został zwrócony. W pewnym momencie przestępcy nagle zerwali kontakt, a śledztwo utknęło w martwym punkcie. Wielka niewiadoma co do losów obrazów trwała ponad dwa lata. W sierpniu 1959 r., po otrzymaniu przez prokuraturę konkretnej informacji podającej, który z mieszkańców Wrocławia wie, gdzie znajdują się obrazy, śledztwo zostało wznowione. Do końca nie wiadomo czy do złożenia doniesienia przyczyniło się wyznaczenie nagrody w wysokości 100 000 zł dla osób, które pomogą odzyskać obrazy, czy porachunki złodziejskie. Jedna rzecz pozostawała poza dyskusją - strzał był celny. Rok wcześniej aresztowany został mężczyzna, którego milicja brała pod uwagę jako jednego z możliwych sprawców, jednak z braku dowodów został zwolniony.

Zatrzymana osoba doprowadziła milicję do miejsca ukrycia obrazów. Przez ponad dwa lata nie opuściły one Wrocławia. Po kradzieży zostały ukryte na strychu, pod podłogą małego, drewnianego kościółka znajdującego się w Parku Szczytnickim. W tym okresie przynajmniej dwukrotnie podejmowano próbę sprzedaży obrazów: raz na Międzynarodowych Targach w Poznaniu; drugi - wrocławskim antykwariuszom. Odzyskane obrazy zostały przekazane przewodniczącemu Rady Narodowej miasta Wrocławia na uroczystej akademii uświetniającej zlot funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej, którzy rozpoczęli pracę w MO w latach 1944-45.

Winny kradzieży został skazany przez Sąd Wojewódzki we Wrocławiu na 7 lat więzienia i 5 lat pozbawienia praw obywatelskich i honorowych. Jego współlnik uniknął kary więzienia - zmarł w 1958 r.

Piotr Ogródzki



1. Henryk Rodakowski, Autoportret 1853

2. Aleksander Gierymski, Hamlet 1870-72

3. Jan Matejko, Wjazd Henryka Walezego do Krakowa 1853

4. Jan Matejko, Konrad Wallenrod 1863

Jan Matejko, Sejm w Gąsawie 1866

Aukcje sztuki w Polsce

Dwieście lat tradycji, która oddziela okres powstawania pierwszych w Europie angielskich domów aukcyjnych od polskich, jest miarą naszego zapóźnienia. Ponad dwa wieki działalności pozwoliło domom aukcyjnym wrosnąć w struktury rynku, stworzyć stosowny obyczaj, dostosować prawo, a przede wszystkim zadomowić się trwale w świadomości społeczeństw Anglii, Francji, Niemiec, Stanów Zjednoczonych i innych bogatych krajów świata. Tymczasem w Polsce trzeba było wszystko budować od początku. Przed drugą wojną światową nie organizowano u nas regularnych i profesjonalnych aukcji i dopiero poważnie o tej formie sprzedaży możemy mówić od 1988 r.

Powstanie domów aukcyjnych umożliwiła ustawa o działalności gospodarczej wydana przez rząd Mieczysława Rakowskiego. Skwapliwie to zostało wykorzystane i jak grzyby po deszczu zaczęły w całym kraju tworzyć się placówki deklarujące działalność aukcyjną. Jak wielka była ich liczba niech za przykład posłuży Warszawa, w której, w okresie największego nasilenia mody na aukcje dzieł sztuki na przełomie 1990/91 roku, licytacje urządzało prawie co miesiąc 10 rozmaitych firm. Stolica była i jest nadal największym w kraju ośrodkiem obrotu dziełami sztuki, stąd tak duża liczba działających tu domów aukcyjnych, ale niewątpliwie na początku lat dziewięćdziesiątych atrakcyjność aukcji przyczyniała się do ich organizowania w różnych miastach. Czyniono to nie tyle z faktycznej potrzeby, ile pod wpływem oczekiwań na pojawienie się nieznanych dzieł oraz dla uzyskania wysokich cen. Atmosferze, jaka wytworzyła się wówczas wokół aukcji, sprzyjały pewne fakty. W roku 1989 ujednolicono i urealniano kurs dolara, co

pozwalало na faktyczne porównywanie cen dzieł sztuki u nas i na zachód od Odry. W ten sposób po raz pierwszy powstała szansa na ustalenie obiektywnej ceny za obiekt zabytkowy na drodze swobodnej, publicznej licytacji. Swoboda w kształtowaniu cen spowodowała, że na rynek napłynęły obrazy i inne obiekty artystyczne, które do tej pory nie opuszczały domowych zbiorów. Rozpoczął się niebywały ruch na rynku sztuki, który, jeśli nie liczyć cenowej zapaści w latach 1992-93, trwa do dzisiaj. Poważną, jeśli nie decydującą, rolę w zwiększaniu obrotów mają domy aukcyjne. Pierwszym profesjonalnym domem było „Unicum”, firma istniejąca do dzisiaj, która zainaugurowała aukcje w czerwcu 1988 r. Parę miesięcy później dołączył Polski Dom Aukcyjny, który po kilkunastu licytacjach zorganizowanych w Poznaniu i w Warszawie zakończył swą działalność. W 1989 r. w stolicy galerię i dom aukcyjny „Daes” otworzył przedsiębiorca z Torunia, Edward Śmigieński. Placówka ta ze względu na wysokie koszty własne zakończyła działalność w połowie 1992 r., w okresie recesji cenowej. Wszyscy znają trzy warszawskie domy aukcyjne, któ-

re znakomicie prosperują do dzisiaj i na aukcjach których w 1996 r. padały rekordy cenowe. Są to: Agra-Art, Polswiss Art i Rempex. Wszystkie one rozpoczęły działalność w 1990 r.

Rozgłos Agra przyniosły spektakularne licytacje, na których wyprzedawano kolekcję obrazów Art „B”, po ucieczce Bagsika i Gąsiorowskiego z Polski. Dzięki temu napłynęły do Agra liczne oferty z całego kraju, co pozwoliło temu domowi uzyskać pozycję wiodącego dealera w zakresie malarstwa przełomu wieku. Polswiss Art raczej preferuje malarstwo nieco późniejsze, z pierwszej połowy naszego stulecia, ze szczególnym uwzględnieniem kolorystów i malarzy z Ecole de Paris. Najbardziej wszechstronny jest Rempex. Jego dewizą jest oferowanie klientom obiektów artystycznych na każdą kieszeń i z rozmaitych dziedzin. Stąd w Rempexie można kupić - prócz malarstwa i rzeźby - meble, porcelanę, szkło, wyroby ze srebra i metalu, tkaniny, Judaica oraz inne przedmioty zakresu

kultury materialnej. Od 1995 roku działa także w Warszawie dom aukcyjny „Okazja”, który handluje rozmaitymi używanymi przedmiotami. Poza stolicą licytacje o charakterze lokalnym urządza następujące domy i galerie: „Desa Krajowa” w Krakowie, „Horszowski” we Wrocławiu, „Adam's” w Poznaniu, „Olimpus” i „Rynek Sztuki” w Łodzi.

Ośmioletnia działalność domów aukcyjnych stworzyła nową jakość i mimo pewnych mankamentów oddziaływało pozytywnie na rynek sztuki. Przede wszystkim urealniła ceny, a poprzez rozgłos, jakim cieszą się spektakularne transmisje z aukcji w telewizji, przyczyniła się do popularyzacji zagadnień związanych z tym rynkiem. Fascynacja ludzi wysoką wartością dzieł i obiektów artystycznych wpłynęła korzystnie na

dbałość o znajdujące się w wielu domach przedmioty kultury materialnej. Wielu w posiadanych obrazach, meblach, ceramice i innych przedmiotach słusznie lub niesłusznie dopatruje się cennych zabytków. Dzięki temu liczne obiekty da się uchronić i zachować dla naszych następców. Także katalogi aukcyjne, prócz prezentacji oferty, stały się przy okazji dokumentacją zabytków, co ma szczególne znaczenie dla przyszłych badań nad polską sztuką. Uzyskiwane podczas licytacji opłaczalne ceny na dzieła sztuki wpłynęły na znaczne zmniejszenie przemytu obiektów artystycznych za granicę, ponieważ w kraju można uzyskać bez ryzyka o wiele wyższe przebicie. To z kolei przyczynia się do przywozu obrazów zza granicy, przede wszystkim z kręgu monachijskich, wzbogacających ofertę rynkową. Tak więc aukcje nie tylko stymulują rozwój rynku i poziom cen, ale działają kulturotwórczo, co szczególnie powinniśmy cenić w kraju doświadczonym przez wojny, w którym troska o dziedzictwo nie tkwi jeszcze w świadomości wszystkich obywateli.

Sławomir Boćdok



Dom Aukcyjny REMPEX



MUZEUM
NARODOWE
W WARSZAWIE



Tycjan, „Portret mężczyzny“ 1561 r.

Królewskie Zbiory Sztuki w Dreźnie

czerwiec - październik 1997

Wystawa uświetniająca obchody 300-lecia unii polsko-saskiej prezentuje wybór arcydzieł ze słynnych zbiorów elektorów saskich i królów polskich, należących do najwspanialszych oraz najstarszych w historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa europejskiego.

Muzeum Narodowe -
Gmach Główny

Summary

page 3

Publications of the Office of the Commissioner for the Matters of Poland Cultural Heritage Abroad concerning losses of libraries.

Urszula Paszkiewicz

History of publications concerning devastation of the Poland's books' culture.

page 4-5

Flood in south-eastern Poland - losses within monuments.

Janusz Mróz

Terrible flood in Poland - menace for Poland's monuments.

page 7

Barriers

Andrzej Rottermund

Museum's institutions - financial issues and taxation problems.

page 8-9

Lost collection of Mieczysław Broniewski paintings.

Monika Kuhnke

Background of the Broniewski's family and history of paintings.

page 10-11

Registration of King's Stanisław August Poniatowski library collection which is preserved in Kiev.

Hanna Łaskarzevska

Vicissitudes of the library as a contribution to the time of translocation of the European cultural heritage.

page 18

Landscape with a Windmill

Jerzy Szaltygin

Brief history of windmills in Poland. Their constructions and usefulness.

age 19-20

Theft from the Adam Mickiewicz's Museum in Śmiałów.

Piotr Ogrodzki

History of courageous theft from the Śmiałów Museum which is a branch of national Museum in Poland (November 5, 1989).

page 20-21

Way-home of the Śmiałów paintings.

History of the five paintings out of eight that were regained in various circumstances within three countries.

page 22-23

Terrible flood in Poland - menace for Poland's monuments

Agnieszka Kasprzak-Miler

History of the rosary's (strings of stones or silver, golden or ivory beads used for counting said prayers) - as symbols of devotions being an effect of secular transformations.

page 24

Thefts Of the pieces of art. on a large scale

Piotr Ogrodzki

Theft from the Silesian Museum in Wrocław in 1957

History of the theft and then of a salvage of the famous Poland's paintings.

page 25

Auction sales of the pieces of art. in Poland.

Sławomir Boldok

Presentation of the background of auction sales in Poland and also list of the auction houses.

W. WĘGIEŁEK - rok założenia 1912

Renesans Trans - Departament Dzieł Sztuki

Pakowanie i transport dzieł sztuki

CZYTELNIA
SZTUKI



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



Artistic Furniture Manufacture, Tischierkunsth Handwerk, Atelier d'Ébénisterie

STOLARSTWO ARTYSTYCZNE ZYGMUNT DZIERLA I SYN

Rok zał. 1933

Since 1933



ul. Goplańska 28
02-954 Warszawa
POLAND
Tel./fax (48-122) 42-65-04
Comertel: -48/601309939

OFERUJEMY:

- MEBLE STYLOWE
- REKONSTRUKCJE
WNĘTRZ
STYLOWYCH
- KONSERWACJĘ DZIEŁ W
DREWNI
- PROJEKTOWANIE
WNĘTRZ
STYLOWYCH
- RZEŹBIARSTWO W
DREWNI
- POZŁOCENIA
- POLEROWANIE
- INTARSIE
- INKRUSTACJE

WE OFFER:

- STYLE FURNITURE
- RECONSTRUCTION OF
ANTIQUE
INTERIORS
- RESTORATION OF
WOODEN
ARTIFACTS
- DESIGNING OF STYLE
INTERIORS
- GARVING
- GILDING
- FRENCH POLISH
- MARQUETRY
- INCRUSTATION

WIR BITTEN AN:

- STILLVOLLE MÖBEL
- REKONSTRUKTION DER
ALTER TÜMLICHEN
- DIE
KONSERVIERUNG DER
HOLZWAREN
- DIE PROJEKTIERUNG DER
STYLINNEREN
- SCHNIZERING IN HOLZ
- WERGOLDUNG
- POLIRERUNG
- INTARSIE
- INKRUSTATION

NOUS OFFRONS:

- MEUBLES DE STYLE
- RESTAURATION DES
INTERIEURS ANCIENS
- CONSERVATION DES
OEUVRES EN BOIS
- PROJETS DES
INTERIEURS DE STYLE
- SCULPTURE EN BOIS
- DORVRE
- POLISSAGE
- MARQUETERIE
- INCRUSTATIONS

