

6. (12. '97)



cena 3 zł

cenne, bezcenne/ utracone

*valuable, priceless /
lost*



GZYTELNIĄ
SZTUKI

ISSN 1428-6467



Wydawnictwo Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków

Matka Boska z Dzieciątkiem CRANACH, Lucas St. (?) Olej na desce. ok. 1530 r.



Cenne, bezcenne/ utracone

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

Redaktor naczelny
Barbara Kobielska

oprac. graficzne i DTP
Karwázy ©

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

3

Skradziona Madonna
Piotr Ogrodzki

5

Straty bibliotek. Czy wszystkie bezpowrotnie?
Barbara Bieńkowska

7

Bezcenny kobierzec – odzyskany
Zdzisław Żygulski jun.

9

Koniec wieku, koniec wielkiego kolekcjonerstwa
Janusz Miliszewicz

11

Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie
Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz

12

Katalog strat wojennych
Monika Kuhnke

14

Katalog strat
Monika Barwik

18

Apollo i dwie Muzy
Monika Kuhnke

20

Dokumentacja zbiorów w obiektach sakralnych
Monika Barwik

22

Chodzenie z szopką
Jerzy Szałygin

24

Katalog grabieży
Monika Kuhnke

27

Ogólnopolski inwentarz zabytków
Sławomir Bońdok

Skradziona Madonna



W 1995 roku, w październikowej korespondencji Ośrodka Ochrony i Konserwacji Zabytków znalazł się list Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków z Piotrkowa Trybunalskiego, który wzbudził najwyższe zainteresowanie wszystkich specjalistów (zarówno historyków sztuki, jak i ekspertów od zabezpieczeń i ochrony). W krótkim, niemalże lakonicznym pi-

śmie zostaliśmy powiadomieni o kolejnym przestępczym ataku na obiekt sakralny: „Państwowa Służba Ochrony Zabytków ... przesyła w załączeniu dwie fotografie obrazu Matka Boska z Dzieciątkiem przypisywanego Lucasowi Cranachowi lub jego szkole, skradzionego z kościoła pw. św. Erazma w Sulmierzycach ... do umieszczenia w katalogu skradzionych dzieł sztuki”. Nie była to zwykła strata, o ile w ogóle możemy mówić o takich w przypadkach kradzieży dóbr kultury. Zrabowano jeden z najcenniejszych obrazów malarstwa obcego znajdujący się w zbiorach polskich. W wydanym w 1955 r. (II wydanie 1958 r.) katalogu „Malarstwo europejskie w zbiorach polskich”¹ obraz Cranacha znajduje się pod pozycją 113. Jako miejsce przechowywania w opisie wskazano Pałac Biskupi w Częstochowie. Jednak autorzy mylili się. Od 1953 Puste miejsce na otarzu czeka na powrót skradzionego obrazu.



r. obraz znajdował się w Sulmierzycach. Zaczniemy jednak od początku. Eksperti stwierdzili, że „Madonna z Dzieciątkiem” powstała pomiędzy rokiem 1525 a 1530. Obraz wykonany został w technice tempery na lipowej desce. Co do jego wymiarów nie ma pełnej zgodności. Spotykamy się z dwoma² wymiarami: 57 x 38 cm lub 60 x 40 cm. Obraz jest sygnowany jednym ze znaków pracowni Cranacha: wężykiem ze stojącym skrzydłem nietoperza. Zgodnie z przekazami obraz trafił do Sulmierzyc w drugiej połowie XVI w. Mieli go sprowadzić właściciele wsi, Sulmierscy. Według miejscowej legendy w czasie podróży, w Sulmierzycach konie zaprzęgu stanęły dęba i nikt, i nic nie mogło ich zmusić do ruszenia. Przyjęto to jako opatrność i obraz pozostał w Sulmierzycach. W 1666 r. uznano obraz za cudowny, w 1747 r. posiadał srebrną sukienkę. Obraz znajdował się w głównym ołtarzu. Wielokrotnie był ratowany z pożarów, które dotyczyły sulmierzycką świątynię. W czasie II wojny światowej biskup Kubina ukrył go przed Niemcami, którzy przejawiali duże zainteresowanie tym dziełem i prowadzili jego poszukiwania. W 1953 r. obraz powrócił na swoje dawne miejsce. Spokój trwał 42 lata, aż do pewnej październikowej nocy.

Pierwsze informacje o kradzieży były dość lakoniczne: „W nocy z 18 na 19 października nieznani sprawcy dostali się do kościoła przez okno, po uprzednim przepiłowaniu krat i wybiciu szyby. Po zdjęciu obrazu z ołtarza głównego sprawcy wyjęli go z ram (nie mieścić się razem z ramą w otworach wypiłowanej kraty) i wynieśli tą samą drogą.³ Obraz kradzieży zaczął się klarować dopiero po przeprowadzeniu wizji lokalnej. Jedno co można powiedzieć o przestępcach to tyle, że działali po pełnym rozpoznaniu terenu i przygotowaniu włamania. Kościół położony jest w centrum wsi, na górze. W bezpośrednim sąsiedztwie znajduje się plebania. W zasadzie tylko z jednej strony nie ma zabudowań. Z kryminalistycznej analizy zagrożenia jednoznacznie wynikało, że dokonano włamania w miejscu najbardziej zagrożonym: okno na wysokości około 100 cm, umieszczone w prezbiterium, niedaleko załomu muru, w narożniku nawy głównej i prezbiterium. Teren przykościelny był w nocy oświetlony. Otworzyli skrzynkę z bezpiecznikami, lecz bynajmniej ich nie wykręcili – to mogłoby się wydać dziwne, o ile nie podejrzane, dla kogoś, kto zainteresowałby się brakiem nocnego oświetlenia kościoła.

Kościół św. Erazma w Sulmierzycach



Dostępu do kościoła św. Erazma w Sulmierzycach broniła tylko krata

Pod bezpieczniki włożyli izolatory, tak więc brak oświetlenia mógł wyglądać na zwykłą awarię. To niezwykle przezorne działanie przestępców wskazuje, że nie kierowali się tylko tępą, bezmyślną siłą, która bardzo często cechuje złodziei kościelnych, lecz uwzględniali i pewne mechanizmy psychologiczne. O ich „profesjonalnym” działaniu świadczył również dalszy przebieg kradzieży. Jako pierwsza działaniu złodziei poddała się krata. Jeden z prętów został wycięty, a drugi po nacięciu wygięty. Niewielka szybka witrażowa została wybita i nic już nie stało na przeszkodzie. Obraz został zdjęty z ołtarza, delikatnie wyjęty z ram (rama nie mieściła się w świetle wyciętego otworu) i wyniesiony ze świątyni. Od tej pory nikt go więcej nie widział. Kościelny, który pierwszy odkrył kradzież, zauważył początkowo tylko brak obrazu w ołtarzu. Przestępcy nie dokonali żadnych dodatkowych zniszczeń poza tymi, które były niezbędne do osiągnięcia celu. Nie piszę o tych zagadnieniach, by rozpyliwać się nad kunsztem złodziejskim. Ta kradzież powinna uświadomić wszystkim opiekunom obiektów sakralnych, muzeom i prywatnym kolekcjonerom

jedno: na terenie Polski działają specjalistyczne grupy przestępcze, podchodzące do przestępstwa w sposób niemalże modelowy, „akademicki”. Powstrzymać je można tylko poprzez zastosowanie profesjonalnych rozwiązań. Takie specjalne działania powinny być podejmowane, zwłaszcza w stosunku do dzieł sztuki najwyższej klasy. Do takich bez wątplenia mogliśmy zaliczyć „Madonnę z Dzieciątkiem” Lucasa Cranacha. Księża, dyrektorzy muzeów czy kolekcjonerzy dzieł sztuki odetchną z ulgą nie tylko wtedy, gdy odzyskamy ten wspaniały obraz czy inne liczne dzieła sztuki, których setki giną każdego roku, ale dopiero wtedy, gdy organy ścigania wyeliminują, przynajmniej na jakiś czas, profesjonalistów z branży złodziejskiej. Opiekunom obiektów sakralnych daję pod szczególną rozwagę wybrane zasady, zapisane w niezwykle cennym dokumencie, jakim są bez wątpienia: „Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski”⁴.

§ 1 Duchowieństwo administrujące obiektami sztuki i kultury kościelnej niech pamięta, że zarządza własnością nie swoją, ale najwyższymi wartościami kościelnymi i narodowymi, których całość i nienaruszalność winno strzec z najwyższą troską i odpowiedzialnością przed Bogiem i Narodem.

§ 4 Obiekty sztuki i przedmioty kultury znajdujące się w pomieszczeniach kościelnych lub w terenie powinny być zabezpieczone przed kradzieżami. Cenniejsze obiekty, pomieszczenia dzieł sztuki i skarbcie muszą być zaopatrzone w odpowiedni system alarmowy.

Piotr Ogrodzki
fot. Piotr Ogrodzki

¹ J. Białostocki i M. Walicki: „Malarstwo europejskie w zbiorach polskich”, Warszawa: PIW 1955, s. 482.

² J. Białostocki i M. Walicki: „Malarstwo europejskie w zbiorach polskich”, Warszawa: PIW 1955, s. 482. (pierwszy wymiar) oraz: Karta katalogu zabytków ruchomych, prowadzonego przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Piotrkowie Trybunalskim. Karta została założona na dwa lata przed kradzieżą 10.10.1993 r. (drugi wymiar).

³ Pismo Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków z 24.10.1995 (PSOZ-6510/26/95)

⁴ „Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski”. Obowiązują od 1 kwietnia 1973 roku.

Straty bibliotek. Czy wszystkie bezpowrotnie?

Na uczucia i wyobraźnię najsilniej oddziałują dramaty jednostkowe, które mają indywidualny wyraz, nazwę, numer inwentarzo-
wy. Wielkie liczby szybciej zacierają się w pamięci, jednak waga
strat poszczególnych obiektów pełniej rysuje się dopiero na tle
ogólnej katastrofy. Tak jest w przypadku zagłady książek w Polsce
w czasie II wojny światowej.

Ostrożnie szacując można przyjąć, że w 1939 r. zasoby bi-
bliotek instytucjonalnych i księgozbiorów prywatnych w naszym
kraju przekraczały 50 milionów jednostek, z czego około 70%,
czyli 35 milionów przepadło w czasie wojny. Straty samych zbior-
ów specjalnych, na które złożyły się głównie rękopisy, inkunabu-
ły, druki XVI-XVIII w., ikonografia, kartografia i muzykalia, oce-
nia się na około 2 miliony jednostek¹. Były to zespoły i obiekty
niepowtarzalne, niemożliwe do odkupienia, odtworzenia ani re-
fundowania w żaden sposób. Każdy z nich ma wartość i znacze-
nie, choć oczywiście są zróżnicowane: od cennych po bezcenne.
Dlatego przy takim morzu zniszczenia odzyskanie, a nawet nadzie-
ja ocalenia każdego dzieła warte są usilnych starań.

Niewątpliwie większość naszych zasobów bibliotecznych ule-
gła bezpowrotnej zaturacji. Spowodowały ją bezpośrednie działa-
nia wojenne, a w znacznie wyższym stopniu – celowe, niszczy-
cielskie akcje okupantów. Książki były palone, topione, przerabia-
ne na makulaturę, wykorzystywane w celach gospodarskich, np.
na ocieplanie lub opakowanie. Los pozostałej części, trudno oce-
nić jak licznej, nie jest zupełnie jednoznaczny.

Całe kolekcje i poszczególne dzieła, które interesowały hitle-
rowców, czy to ze względu na treść, czy też wartość artystyczną
lub handlową, były konfiskowane. Dalszy ich los zazwyczaj pozo-
staje nieznanym².

W toku prac prowadzonych w latach 1991-94 w Biurze
Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za
Granicą nad rejestracją strat bibliotek w czasie II wojny światowej
uzyskano źródłowo potwierdzone informacje o ponad 650 kon-
fiskatach zbiorów bibliotecznych³ wywiezionych lub rozproszo-
nych, a nie kompletnie unicestwionych.

Dzisiaj nasza wiedza na ten temat jest znacznie szersza, ale na-
dal zaledwie fragmentaryczna.

Najliczniejsza, a zarazem najbardziej obiecująca pod wzglę-
dem możliwości, przetrwania poszczególnych dzieł, jest grupa
ksiąg „rozproszonych”. Okazji do rozproszenia kolekcji było bar-
dzo wiele. Począwszy od mienia zdewastowanego w wyniku dzia-
łań militarnych, opuszczonego, pozostawionego bez nadzoru, po-
przez wyrzucane dosłownie na bruk przez najeźdźców, aż do gra-
bionego w rozlicznych okolicznościach przez różne kategorie
„księgołapów”. Czasem nawet działali oni w szlachetnych inten-
cjach ocalenia poniewierających się pism.

Wielkie spustoszenia w księgozbiorach poczyniły niemieckie akcje
przemieszczania zasobów bibliotecznych. Miliony tomów, wśród któ-
rych nie brakowało bardzo cennych, nawet cymeliów, wydarte z ma-

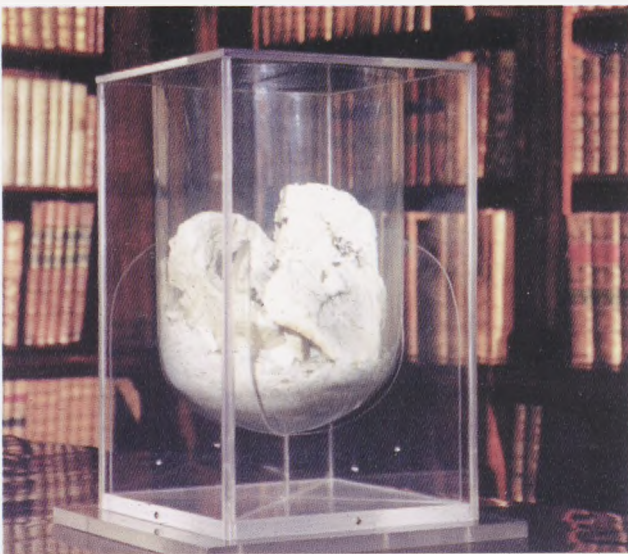
cierzystych instytucji przewożone i przechowywane były w krańcowo
złych warunkach bez zabezpieczenia. Składowano je w tworzonych
pospiesznie zbiorowych bibliotekach państwowych (Staatsbibliothe-
ken). W latach 1940-1942 takie kolosy powstały, m.in. w War-
szawie, Krakowie, Lublinie, Poznaniu i Radomiu. Gorsze jeszcze wa-
runki panowały w wielkich składnicach książek (Buchsammelstelle) za-
kładanych przez okupantów, zaskoczonych ogromem rekwirowanych
dóbr, m.in. w Katowicach i w Poznaniu. „W pewnym wielkim koście-
le w Poznaniu leży kilka łańcuchów górskich ułożonych w stopy ksią-
żek” pisał w lipcu 1940 r. niemiecki urzędnik, Alfred Kraut.

Świadkowie wydarzeń z tamtych lat, profesorowie Wacław
Borowy, Alodia Kawecka-Gryczowa, Stanisława Sawicka i in.
wspominali, że okupanci często buszowali na własną rękę po ma-
gazyinach bibliotecznych, wyciągając najpiękniejsze książki. Nawet
z zaplombowanych transportów ginęły dzieła najcenniejsze⁴.
Szczególne nasilenie indywidualnych grabieży nastąpiło po upad-
ku Powstania Warszawskiego.

Można więc domniemywać, że niektóre obiekty uznane za
zniszczone mogą być przechowywane przez niezidentyfikowanych
„właścicieli”. Są przypadki powrotu po latach poszczególnych
dzieł do macierzystej kolekcji.

Zbiory BN, 1945. Archiwum BN





Urna z prochami książek spalonych w 1944 r., w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie.

Warto tu przypomnieć jeden epizod, nie zakończony, niestety, happy endem.

Otóż, jak wiadomo, zbiory specjalne wielkich warszawskich bibliotek: Krasieńskich, Narodowej i Uniwersyteckiej w liczbie około 300 tysięcy jednostek, zostały spalone jesienią 1944 r. Wśród uznanych za bezpowrotnie stracone muzykaliów Biblioteki Narodowej znajdowała się bezcenna kolekcja prof. Aleksandra Polińskiego (1845-1916), zawierająca ok. 400 unikalnych źródeł do dziejów muzyki polskiej od XV do XX w.

Tymczasem w 1970 r. profesor muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Zofia Lissa (1908-1980) poinformowała BN, że korzystała za granicą z mikrofilmu rękopisu polonezów Lucjana Silvanusa Weissa. Dzieło opatrzone było pieczętką: „Zbiory A. Polińskiego”. Mikrofilm użyczony jej został prywatnie przez muzykologa z Niemiec Zachodnich. Od niego również pochodziła informacja, że

Zbiornica książek w Poznaniu przy ul. Stolarskiej 7



zbiory Polińskiego są przechowywane w jednej z niemieckich bibliotek. Ani nazwisko informatora, ani nazwa biblioteki nie zostały ujawnione, pewnie na wyraźne żądanie zainteresowanego.

Niemniej, na podstawie tych poszlak w dniu 17 XI 1970 r. ówczesny dyrektor BN, prof. Witold Stankiewicz, wystąpił z wnioskiem o wszczęcie postępowania rewindykacyjnego do Departamentu Pracy Kulturalno-Oświatowej i Bibliotek MKiS⁵. Odpowiedź nadeszła 15 maja 1971 r.⁶ Mgr Ewa Pawlikowska, wicedyrektor Departamentu, pisała w konkluzji: „Według opinii Ministerstwa Spraw Zagranicznych wartość zbiorów w pełni uzasadnia wniosek zgłoszony przez Bibliotekę Narodową. Zbyt mała liczba przedstawionych dowodów uniemożliwia jednak podjęcie (w chwili obecnej) starań rewindykacyjnych. Dlatego należy dążyć do zebrania większej liczby materiałów o charakterze dowodowym, które stanowią zasadniczy warunek podjęcia stosowanych działań przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych”.

Na tym urywa się korespondencja urzędowa. W spuściźnie po prof. Lissie nie natrafiono dotąd na materiały uszczegółwiającej jej oświadczenie. Więc nie ma sprawy, ale są gdzieś w Niemczech rękopisy z kolekcji Polińskiego.

Barbara Bieńkowska
 fot. Alenik, Poznań, Archiwum BN

Robert Chibel

¹ por.: Straty bibliotek w czasie II wojny światowej w granicach Polski z 1945 r. Wstępny raport o stanie wiedzy. Cz. 1-3. Warszawa 1994 r.

² por.: A. Mężyński: Kommando Paulsen. Październik-grudzień 1939 r. Warszawa 1994.

³ Spis bibliotek polskich, których zbiory zostały skonfiskowane przez Niemców w okresie II wojny światowej. Nr 1. Warszawa 1995 r. Spis księgozbiorów prywatnych skonfiskowanych przez Niemców w okresie II wojny światowej. Nr 1. Warszawa 1996

⁴ por. S. Sawicka: Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów ilminowanych. Warszawa 1952; Walka o dobrą kulturę. Warszawa 1939-1945. Pod red. S. Lorentza. 1-2. Warszawa 1970.

⁵ Pismo nr XII p. -03/pfn/70. Kopia w Zakładzie Zbiorów Muzycznych BN.

⁶ L.dz. KOB.IV-55-64/70-71. Pismo w Zakładzie Zbiorów Muzycznych BN.

Bezcenny kobierzec – odzyskany

Planując wojnę Niemcy przygotowywali się, zgodnie ze swoją naturą – bardzo systematycznie, do grabieży najcenniejszych i do niszczenia niemiłych dla nich dzieł sztuki w Polsce. Na przespziegi wysyłali wybitnych znawców, wśród nich Dagoberta Freya. Dyrektorzy i kustosze polskich muzeów, w wielkiej dobroduszości, szeroko otwierali przed nimi galerie i magazyny, chwając się tym, co posiadali. Zresztą nieproszeni goście mieli zadanie ułatwione. Chodziło im o arcydzieła, a te były już opracowane, opublikowane i ogólnie znane, także za granicą. Ale trzeba było je poznać z autopsji, spisać i wskazać komu należy. Oczywiście, dzieła sławnych artystów niemieckich, jak krakowski Ołtarz Wita Stwosza czy ryciny Dürera z lwowskiego Muzeum Lubomirskich, miały wrócić do niemieckiej ojczyzny. Zniszczyć należało takie obrazy, jak Matejki „Bitwa pod Grunwaldem” i „Hołd pruski”, a krakowski Pomnik Grunwaldzki wysadzić w powietrze, razem z Mickiewiczem i Kościuszką. Były jeszcze liczne dzieła sztuki światowej, których posiadanie marzyło się Adolfowi Hitlerowi i Hermanowi Göringowi. Obaj projektowali założenie własnych muzeów: pierwszy – w Linzu („Führerauftrag Linz”), drugi – w Berlinie. W miarę postępów hitlerowskiej maszyny wojennej i zagarniania coraz to nowych krajów europejskich rozszerzała się grabież. Polska była pierwszym łakomym kąskiem, na niej wypróbowano system i metody. Otóż, według dostarczonych spisów, wydano dekret o przejęciu arcydzieł sztuki przez państwo niemieckie, pod hasłem „Beschlagnahmt” i „Sicherstellung von Kunstwerken”, czyli rekwizycji i zabezpieczenia dzieł sztuki.

Jako jedno z pierwszych obrabowano krakowskie Muzeum Książąt Czartoryskich i na nic nie zdały się argumenty, że jest to muzeum prywatne, a jego właściciele to polska arystokracja spokrewniona

z królewską rodziną hiszpańską. Oficerowie, którzy przyszli do muzeum, powiedzieli, że konfiskata dzieł sztuki jest wynikiem przegranej wojny, w której Polska fatalnie związała się z Anglią. Jeśli Anglia wojnę wygra, to obiekty, którymi troskliwie się zaopiekują, wrócą na swoje miejsce. Już we wrześniu 1939 r. w hitlerowskie łapy dostały się trzy arcydzieła z muzeum: Leonarda da Vinci „Dama z grono-stajem”, Rafaela „Portret młodzieńca” i Rembrandta „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem”.



W wykazach rekwizycyjnych znalazły się m.in. kobierce perskie, zwane polskimi. Z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Niemcy zabrali sześć takich kobierców i haftowaną tkaninę perską, a z Muzeum Książąt Czartoryskich – prócz wspaniałego dywanu perskiego „ze zwierzętami” wykonanego w XVI w. dla szacha – dwa „kobierce polskie” oraz ogromnie rzadką figuralną makatę perską (którą autor tych słów odkrył po wojnie w County Museum w Los Angeles).

Nazwa „kobierzec polski” („tapis polonais”, „Polish Rug”, „Polentepich”) powstała przypadkiem, omyłkowo, ale utrzymała się do dzisiaj. Chodzi tu o pewien bardzo charakterystyczny typ kobierca perskiego, średnich rozmiarów (zazwyczaj około 250 x 150 cm), sporządzonego z kolorowego jedwabiu – przy czym gęstość węzłów jest fenomenalna, dochodzi do 17 000 na 1 dm² – często broszowa-

wanego dodatkowo niemi złotymi lub srebrnymi. W tych kobiercach, w sposób szczególnie uwidoczny się geniusz tkaczy perskich zarówno pod względem technicznym, jak i ornamentalnym, a nawet treściowym. Zgodnie z perską poetyką wyrosłą na kanwie islamu kobierce te – za pomocą subtelnie przeplecionych wici roślinnych i arabesk, rozet, palmet, liści, wielobarwnych kwiatów i owoców – symbolizowały raj, czyli ostateczny cel wszystkich wyznawców. Pęknięty owoc granatu był oczywistym owocem rajskim, a przejęty z Chin motywy





chmurek „tsi” oznaczał nieśmiertelność. Trójlistne pączki można było odczytać jako kryptonim A'lega, bohatera islamskiego szyizmu. Nisko strzyżone runo tych kobierców podobne było do aksamitu, koloryt zaś pastelowy, złocistożółty, seledynowy, oliwkowozielony, turkusowy, z akcentami szafiru, szmaragdu lub szkarłatu, ze smugami złota i srebra. Jako wytwór najzdolniejszych kobierników dzieła te powstawały w warsztatach królewskich – karchanach w Kaszaniu i Isfahanie w XVI i XVII w., od momentu najazdu Afganów w 1722 r. stosowano w nich typowy perski węzeł „Semme”, a do wiązania ich zatrudniano młodych chłopców o smukłych i zgrabnych palcach.

Jak wykazał wybitny polski historyk sztuki orientalnej i badacz lwowskich archiwów, Tadeusz Mańkowski, kobierce te w znacznych ilościach były importowane z Persji do Polski. Sarmackim gustem polskie dwory i pałace ozdabiano najchętniej wschodnimi dywanami i amaktami. W kolekcjach magnackich utrzymały się jeszcze w XIX w. Kiedy po powstaniu listopadowym Czartoryscy znaleźli schronienie w paryskim Hotelu Lambert, przewieźli tam z kraju część zbiorów z puławskiej Świątyni Sybilli i z Domu gotyckiego, jak również część wyposażenia pozostawionych w kraju pałaców. Zabytki te miały teraz służyć przede wszystkim celom wielkiej polityki emigracyjnej, przekonaniu cudzoziemców o wysokiej polskiej kulturze. W roku 1878 książę Władysław Czartoryski na paryskiej wystawie światowej urządził „Salę polską”, prezentując m.in. sześć jedwabnych, przetykanych złotem i srebrem kobierców. Na jednym z nich widniał herb POGON (jak się później okazało – aplikowany wtórnie). Kobierce te wzbudziły zachwyt, a ponieważ w kolorycie i materiale podobne były do słynnych polskich pasów kontuszowych, nazwano je „kobiercami polskimi”, a książę Władysław pomyłki tej nie prostował. Odkryli ją niebawem wybitni badacze sztuki orientalnej: A. Riegl, W. Bode i E. Kühnel, ale, jak wspominałem wcześniej, ich nazwa pozostała.

Przed wojną w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie były trzy „kobierce polskie” precyzyjnie opisane przez kustosza Stefana Starunina Komornickiego w katalogu wydanym w 1929 r. Najpiękniejszym z nich był „arabeskowy”, całkowicie jedwabny, bo z jedwabną osnową i wątkiem, broszowany, o wymiarach 232,5 x 158,5 cm. Ten właśnie przedstawiony został wraz z fotograficzną ilustracją przez Tadeusza Mańkowskiego w wielkiej monografii sztuki perskiej „A Survey of Persian Art”, opracowanej przez A.U. Pope'a, wydanej w Nowym Jorku w 1939 r. W 1968 r. niemiecki badacz Friedrich Spuhler opublikował katalog zachowanych do dzisiaj około 200 „kobierców polskich”, inni uczeni uważają, że jest ich dwukrotnie więcej; w samej Persji są zaledwie dwie bardzo zniszczone sztuki. Pięć takich kobierców posiada skarbiec bazyliki św. Marka

w Wenecji – dar szacha Abbasa Wielkiego. Uwzględnione są one we wszystkich ważniejszych opracowaniach sztuki perskiej, a na rynku antykwarycznym osiągają zwrotną cenę.

Po wojnie studia nad „polskimi kobiercami” przeprowadziły dwie krakowskie historyczki sztuki. W dysertacji doktorskiej, obronionej w 1983 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim, Beata Biedrońska-Słotowa zaproponowała oryginalne wyjaśnienie kompozycji ornamentальной tych kobierców, wykrywając w niej różnego rodzaju układy symetryczne, a więc fenomeny matematyczne i nieomal muzyczne. Z kolei Elżbieta Błazewska zbadała zachowane i zaginione „dywany perskie, tzw. polskie” ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, dokąd dostały się z krakowskiego Kościoła Mariackiego. Obie prace zostały przedstawione na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej sztuce orientalnej, która odbyła się w Krakowie w 1983 r. Niebawem okazało się, jak użyteczne miały być również w praktyce muzealnej i rewindykacyjnej.

Wielkie było poruszenie wśród muzeologów i znawców przedmiotu, kiedy się okazało w 1990 r., że na aukcję u Christiego w Londynie zgłoszono kobierzec polski z ceną wywoławczą 200 000 funtów. W katalogu aukcyjnym zanotowano, że pochodzi ze zbiorów Czartoryskich. Wiadomość o tym przekazał do kraju dr Andrzej Ciechanowiecki, znakomity historyk sztuki i kolekcjoner, stale rezydujący w Londynie. Z opisu i załączonej barwnej fotografii nie ulegało wątpliwości, że jest to „arabeskowy” kobierzec Czartoryskich, zagarnięty przez Niemców w 1940 r. Po interwencji strony polskiej kobierzec wycofano z aukcji i zarezerwowano dla sądu londyńskiego. Rozpoczął się długi proces, w który zaangażowała się, utworzona z końcem 1991 r., Fundacja Książąt Czartoryskich, krakowskie Muzeum Narodowe (jako administracyjny opiekun Fundacji) oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Okazało się, że skradziony kobierzec tuż po wojnie (lub jeszcze w czasie trwania wojny) sprzedany został antykwariuszowi szwajcarskiemu, ten zaś (zapewne świadomy pochodzenia obiektu, choćby z lektur perskiej monografii A.U. Pope'a) przetrzymał kobierzec i dopiero jego syn, po 50 latach, zdecydował się na spieniężenie zdobywcy. Adwokaci strony szwajcarskiej wprost „wylazili ze skóry”, aby



udowodnić, że nie jest to kobierzec Czartoryskich, lecz całkiem inny, albo ostatecznie – okaz bliźniaczy. Powołując się na opinie własnych ekspertów twierdzili, że te kobierce były zawsze produkowane parami i to właśnie jest ten drugi. Zakwestionowali wymiary podane przez Komornickiego i Mańkowskiego, utrzymując, że okaz zakwestionowany ma inną wielkość, że dywan się mierzy wyłącznie po osi środkowej i poprzecznej. Wyszukiwali wreszcie różne argumenty, wręcz absurdalne, byle tylko sprawę przedłużyć i wprowadzić sąd z rzeczowymi ekspertami wysyłanymi z Polski, opracowanymi przez dr Beatę Biedrońską Słotową i piszącego te słowa. Dokumentacja fotograficzna i publikacje przedwojenne stanowiły dowód bezsporny. Autorowi niniejszego sprawozdania udało się dostrzec w kobiercu dotychczas przeoczony element, a raczej szczegół, w formie drobno utkanych chorągiewek wyznaczających oś poziomą. Te znaczki miały zawsze charakter indywidualny, w każdym kobiercu inny, stosowany, choć nie zawsze, po ukończeniu połowy dzieła. Otóż, na spornym kobiercu i na jego dawnych fotografiach można je było bez trudu znaleźć. Adwokaci londyńscy zatrudnieni przez stronę polską przesyłali zawiłe wywody prawnicze, licząc na wysokie honorarium. Ostatecznie doszło do ugody. Kobierzec przypadł Fundacji, ale trzeba było zapłacić „haracz” za utrzymanie zabytku i ocalenie go od zniszczenia. Pomoc w tej mierze okazał dr Ciechanowiecki. Kobierzec wydany przez stronę angielską przywiezła do Krakowa dr Słotowa w październiku 1997 r. Odbył się uroczysty odbiór i pokaz niezwykłego zabytku. Sprawiedliwości stało się zadość. Ale ile jest jeszcze przed nami pracy i zabiegów by odzyskać inne zagrabione podczas wojny arcydzieła?

Zdzisław Żygulski jun.
fot. Konrad Pollesch



Koniec wieku, koniec wielkiego kolekcjonerstwa

Polskie kolekcjonerstwo dokumentują nazwiska, które przeszły do historii tej wspaniałej pasji, utrwalającej dorobek kultury polskiej.

Obok wielkich postaci działało i działa wielu tych, dla których pasja zbieractwa stała się powołaniem.

W Polsce kolekcjonerstwo było zajęciem twórczym. Parę lat temu Japończycy wydali kilkanaście monumentalnych tomów, dokumentujących najświetniejsze światowe zbiory japończyków. Wyjątkowo dwa z nich poświęcono kolekcji stworzonej przez Feliksa Mangghę Jasińskiego. Kiedy w 1901 r. Jasiński zaprezentował swój zbiór w „Zachęcie”, publiczność i krytyka wrogo przyjęły wystawę. Kolekcjoner w odwecie wywiślał transparent z napisem: „Nie dla bydła”.

Jasiński tworząc swój zbiór, wyprzedził epokę w skali nadwiślańskiego zaścianka i w europejskiej skali. Nie poddał się powszechnym gustom swoich czasów. Dzięki wielkiej odwadze tworzenia kształtował przyszłość i nadal ją kształtuje. Powstały liczne dzieła polskiej sztuki inspirowane kolekcją Mangghi. Goście muzeów, patrząc na zgromadzone przez Jasińskiego japoniki, doznają nowych wrażeń. Dzieła te wciąż wyzwalały u widzów niepowtarzalne emocje, uczucia, prowadzą do refleksji. Jasiński wierzył, że obcowanie z wielką sztuką odmienia ludzi.

Roman Aftanazy w swej bibliotece



Henryk Bednarski

Podobne przykłady można mnożyć. Henryk Grohman na początku stulecia odwiedzał pracownie artystów, którzy wówczas nie byli jeszcze uznawani za geniuszy sztuki, np. Maneta, Muncha, Toulouse-Lautreca i kupował od nich grafiki. Grohman, dzięki swej ponadprzeciętnej wrażliwości, przeczuł wielkość tych artystów. Podniósł też do rangi dzieła grafiki, dziedzinę artystycznego wyrazu, której nad Wisłą przed nim nie cenili prawie nikt. Swą kolekcję ofiarował narodowi.

Aktorka paryskich teatrów, Gabriela Zapolska z pasją gromadziła dzieła nowoczesnej sztuki. Miała w kolekcji obrazy np. Gauguina, Pissarra, Van Gogha (tak!, tak!). Pokazywała swą kolekcję w Krakowie i Lwowie. Specjalnie po to, by „przewietrzyć” gusta rodaków. Kolekcjonerstwo było dla niej misją. Walczyła, aby świat był inny, lepszy, radośniejszy.

Król Zygmunt August, zamawiając w warsztatach brukselskich arrasów flamandzkie, stworzył nową wartość. Ale również nową wartością jest kolekcja opakowań po herbacie, które podziwiamy w Muzeum



Anna z Piotrowiczów Kulczycka

Narodowym w Krośniewicach. Jerzy Dunin-Borkowski z pozoru bezwartościowym opakowaniem nadał nowy sens, podniósł je do rangi zabytków, które należy ochraniać i poznawać, ponieważ są ważnym śladem dawnych obyczajów, ludzkich ambicji, marzeń i złudzeń. O ileż uboższe byłoby polskie życie, gdyby nie arrasy. O ileż uboższe byłoby życie mieszkańców Krośniewic, gdyby miejscowy aptekarz Jerzy Dunin-Borkowski nie stworzył gigantycznej kolekcji, gdzie na równych prawach funkcjonowały opakowania po herbacie i autografy, np. Stefana Batorego. Podobnie Feliks i Tadeusz Przyppkowski swą kolekcjonerską pasją odmienili życie Jędrzejowa, miastu i jego mieszkańcom nadali nową tożsamość.

Tak, kolekcjonerzy to twórcy. Trzeba mieć wyjątkową duszę, żeby wpaść na tak genialnie prosty pomysł jak Jan Styczyński. Otóż wręczał on wybitnym malarzom ceramiczne misy i prosił, żeby uwiecznili na nich ulubione przez siebie motywy. Dla artystów było to wyzwanie, kusiła ich powierzchnia w kształcie koła, w dodatku wklęsła, na której światło układa się zupełnie inaczej niż na płótnie. W ciągu 20 lat z inspiracji Styczyńskiego powstało ponad 70 ceramicznych obrazów. Namalowali je m.in. Tadeusz Kantor, Alfred Lenica, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Jonasz Stern, Kazimierz Mikulski, Alfons Karny, Henryk Stażewski. Kolekcja powstała prawie darmo – to też polski fenomen!

Bardzo często u nas kolekcjonerska pasja przeradzała się w pasję naukową. Długo można wyliczać odkrycia kolekcjonerów, którzy

lepiej niż historycy sztuki określali autorstwo dzieł lub ich proveniencje. Paweł Banaś nie napisałby tylu cennych książek o secesji, gdyby wcześniej nie był kolekcjonerem. Monumentalne dzieło Romana Aftanazego „Dzieje rezydencji na Kresach” powstało niewątpliwie dzięki kolekcjonerskiej pasji autora, który ze znanstwem zbiera nie tylko archiwalia. Stanisław Jordanowski nie napisałby „Vademecum malarstwa polskiego w USA” gdyby najpierw nie był kolekcjonerem itp., itd.

Kolekcjoner to typ człowieka oświeconego. Dosłownie i w przenośni taką postacią jest prof. Jerzy Hołubiec, kolekcjoner dawnych lamp. Dzięki swym zamiłowaniom przyjęty został do międzynarodowego, wielce elitarnego środowiska leonardystów, czyli najlepszych znawców dorobku Leonarda da Vinci. Najwięksi naukowcy przez wieki nie odkryli tego, co Hołubiec ustalił dzięki swej wyjątkowej, bo kolekcjonerskiej motywacji poznawczej. Odkrył mianowicie dotąd nieznaną lampę, stworzoną przez Leonarda da Vinci.

Specyfiką polskiego kolekcjonerstwa w mijającym stuleciu było to, że kolekcjonerzy wokół swych zbiorów potrafili wykreować innych świat. Przykładem, choćby stworzona przez krakowskich bibliofilów Kapituła Orderu Białego Kruka. Podobnym, iście polskim fajerwerkiem fantazji, była kapituła Orderu Pomiana, powołana do życia przez Tadeusza Przyppkowskiego, ściśle związana z bogatym działem gastronomicznym w jego kolekcji.

Niestety, typowy polski kolekcjoner częściej narażał życie niż się bawił. Henryk Bednarski po II wojnie światowej przywiózł ze Lwowa wagon kolejowy pełen skarbów. Przywiózł na przykład sygnowaną szafę Charlesa Bouleau, jeden z dwóch zachowanych autografów Reja, inkunabuły, których zazdrościła mu Biblioteka Narodowa, wydania choćby Wietora, porcelanę z Korca i Baranówki, obrazy Grottgera, Kotsisa, Lievensa... W latach 1939-1945 Henryk Bednarski z lwowskich ulic zdierał afisze, rozlepiane przez kolejnych okupantów, informujące o represjach wobec Polaków. Zebrał prawie komplet tych wstrząsających dokumentów, stanowiły one ważny dział jego bogatej kolekcji. W 1940 r. z gigantycznego składu makulatury kupował „po rubli od sztuki” cymelia wyrzucane z bibliotek polskich. Kiedy

po wojnie wioził nad Wisłę wagon swych skarbów, na skrzyniach z porcelaną ponalepiał powszechnie przyjęte znaki, nakazujące nadzwyczajną ostrożność w transporcie „— I wiesz — zwierzał mi się Henryk — na postojach krasnoarmiejcy specjalnie wywlekali tak oznaczone skrzynie i wyrzucali z wagonu. Ale pozwalali je z powrotem zabrać...”

Dumą przedwojennego Lwowa była kolekcja kobierców wschodnich, stworzona przez rodzinę Kulczyckich. Opowiadała mi pani Anna z Piotrowiczów Kulczycka, że po wojnie kolekcja została przewieziona do Polski nielegalnie. Dziś zdobi Wawel i Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Pani Kulczycka musiała walczyć kilkadziesiąt lat, żeby PRL zechciała przejąć kolekcję i udostępnić ją narodowi.

O przekazanie państwu rodzinnej kolekcji długo i ofiarnie walczył również Tadeusz Przyppkowski. Nie stać go było nawet na ogrzanie rodzinnej kamienicy. Mróz zagrażał zabytkowym zbiorom. Polscy kolekcjonerzy często (prawie zawsze?) wmuszali swoje bezcenne zbiory państwowym muzeom. Niektórzy skapitulowali, a ich zbiory uległy rozproszeniu, to też niestety polska prawidłowość.

Tak było jeszcze wczoraj. Dziś, w epoce kolekcjonerów Bąsika i Gąsiorowskiego, dawną kolekcjonerską fantazję, bezinteresowną zabawę, odkrycia, ofiarność, spory i pojedynki zastąpił pieniądź.

Janusz Miliszkiewicz
fot. J. Miliszkiewicz



Jerzy Dunin-Borkowski przyjmuje hołd od Jerzego Z. Golskiego, znanego bibliofila



Uroczystość odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza. 24 grudnia 1898 r.

Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie

24 grudnia 1898 r., w setną rocznicę urodzin poety, został odsłonięty pomnik Adama Mickiewicza. Usytuowany został na skwerze przy Krakowskim Przedmieściu (pierwotnie była tu żeliwna fontanna przeniesiona na ulicę Senatorską, a później przed kino „Muranów”). Postać wieszczą wykonaną w jasnym brązie ustawiono na granitowym cokole z polerowanego granitu z Baveno, rozbudowaną podstawą przyozdobiono dość banalnymi akcesoriami teatralnymi (lira, liście palmy, znicze). Zastosowanie ciemnych schodów z szarego granitu gniewańskiego wydobyci walory kompozycyjne struktury monumentu.

Zaprojektowaną w tak przemyślany sposób bryłę pomnika, autorstwa Cypriana Godebskiego, otoczono kutym ogrodzeniem, złożonym symbolicznie z 44 krat. To arcydzieło sztuki kowalskiej zaprojektował Zenon Chrzanowski, a wykonała firma Zielezińskiego.

Pomysł uczczenia rocznicy urodzin Mickiewicza ufundowaniem przez społeczeństwo pomnika narodził się na łamach warszawskiego „Kurjera Codziennego” i został upowszechniony w marcu 1897 r.

Dzięki Henrykowi Sienkiewiczowi ukonstytuował się komitet budowy pomnika, do kasy którego zaczęły wpływać pieniądze na realizację zamierzenia. W ciągu paru zaledwie miesięcy zebrano niebagatelną kwotę około 250 tys. rubli. Koszt wzniesienia pomnika wyniósł prawie 226 tys. rubli. W tym honorarium Godebskiego ustalono na 50 tys. rubli. W błyskawicznej realizacji całego przedsięwzięcia wzięli udział tak znani obywatele, jak: książę Michał Radziwiłł – prezes komitetu, Henryk Sienkiewicz – wiceprezes komitetu budowy, Leopold Kronenberg – skarbnik, L. Górski, L. Jenike, A. Kłobukowski, W. Gerson, F. Czacki,

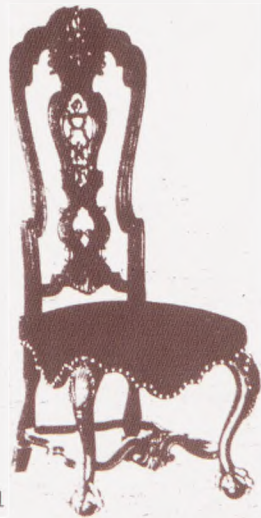
L. Szwece, K. Natanson. Z. Wasilewski – członkowie komitetu, Józef Dziekoński, Władysław Marconi, Franciszek Lilpop, Jan Woydyga, Leopold Wasilkowski, Adam Badowski, Julian Maszyński, Miłosz Kotarbiński – członkowie komisji artystycznej i wykonawczej.

Komitet budowy pomnika, dzięki autorytetowi swoich członków, rzetelnie wywiązał się z postawionych zadań. Z powodu krótkich terminów nie ogłoszono konkursu i zdecydowano się zaproponować wykonanie pomnika Cyprianowi Godebskiemu, a odlew statui oraz elementy kamienne zamówiono we Włoszech. Postać poety wykonano w odlewni Pietro Lippi w Pistoii, cokół odkuto w kopalni Innocentego Pirovano w Baveno. Pozostałe roboty wykonały firmy miejscowe.

(Dokończenie na stronie 13)

Straty wojenne (1939-1945)

Meble



1

1. Krzesło

drewno dębowe, siedzenie kryte pluszem w kolorze bordo, Anglia lub Holandia XVII/XVIII w., zrabowane z Pałacu na Wodzie w Łazienkach, Warszawa.

War Losses (1939-1945)

1. Chair

oak wood, a seat covered with plush of deep red color. England or the Netherlands XVII/XVIII century stolen from the Palace on Water in Warszawa Łazienki.



2

2. Fotel (z garnituru mebli złożonego z kanapy, krzeseł foteli i taboretów), drewno rzeźbione i złoczone, pokryte karmazynowym adamaszkiem o wzorze kwiatowym, Francja, Paryż ok. 1800-1810 r., wg proj. Percier et Fontaine, zrabowany z pałacu St. Mycielskiego, Kobylepole.

2. *Armchair (from a set of furniture composed of sofa, chairs, armchairs and stools), carved and gilded wood covered with a crimson damask of flowered pattern, France, Paris, ab. 1800-1910, acced. to Percier et Fontaine pattern, stolen from St. Mycielski's Palace, Kobylepole.*

3. Stół konsolowy

drewno lakierowane na biało, złoczenia, Polska (?), 2 poł. XIX w., zrabowany z Pałacu na Wodzie w Łazienkach, Warszawa.

3. Console table

white varnished wood, gilded, Poland (?), second half of XVII century, stolen from the Palace on water, Warszawa Łazienki.

4. Szafka (w typie Boullé)

drewno, odlewy miedziane, czarna politura, Francja, ok. 1850-1870, zrabowana z pałacu St. Mycielskiego, Kobylepole.

4. *Cabinet (Boullé type) —wood, brass casts, black lacquer France, ab. 1850-1870, stolen from St. Mycielski's Palace, Kobylepole*

5. Cabinet

drewno, laka; wym. 40 x 60 cm, Chiny, koniec XVII w., zrabowany z pałacu A. Branickiego w Wilanowie

5. Cabinet

wood, lacquer, sizes: 40 x 60 cm. China, end of XVII century, stolen from A. Branicki's Palace in Wilanów.

6. Szafa kredensowa przeszklona

drewno dębowe podrzeźbione, lakierowane, ok. 1750-1770 r., zrabowana z pałacu St. Mycielskiego, Kobylepole.

6. Glassed buffet cupboard

sculptured oak wood, varnished, ab. 1750-1770, stolen from Stanisław Mycielski's Palace, Kobylepole.

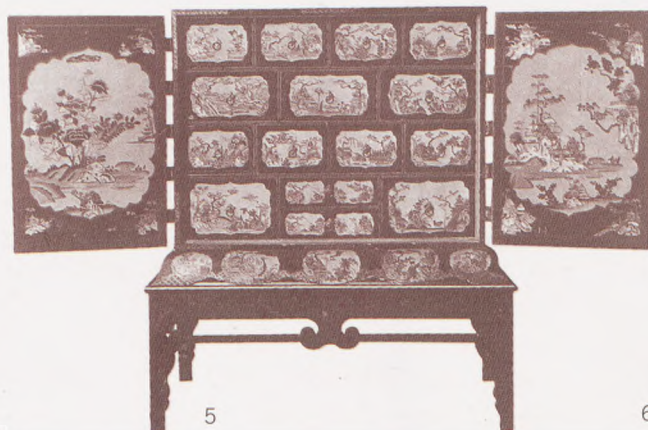
opracowała Monika Kuhnke



3



4



5



6

(Dokończenie ze strony 11)

Po powstaniu warszawskim Niemcy wyrwali i pocięli wszystkie elementy brązowe pomnika, także figurę Mickiewicza,

W latach 1949-50 r. zespół rzeźbiarzy, pod kierownictwem I. Szczepkowskiego i J. Chojnackiego, zrekonstruował posąg wieszca i inne brakujące elementy brązowe. Naprawiono elementy kamienne i otaczające pomnik ogrodzenie z latarniami. Pomnik ponownie odsłonięto 28 stycznia 1950 r. Oceniając tą rekonstrukcję z perspektywy czasu należy zadać sobie pytanie, dlaczego w zrekonstruowaną postać poety nie wmontowano głowy i górnej partii torsu, które się zachowały. Dziś taki zabieg, mimo że bardzo skomplikowany technicznie, byłby jedynym rozwiązaniem, które zaaprobować może środowisko konserwatorskie. W 1950 r. nie zrekonstruowano lampadery wyobrażających znicze wsparte na łapach niedźwiedziej spowitych gałęziami dębowymi i liśćmi chmielu. Przyczyną tego zaniedbania były zapewne kłopoty techniczne. Znicze pierwotnie były odlane we Włoszech techniką na tzw. wosk tracony, która nad Wisłą stosowana jest rzadko i tylko do drobnych elementów. Znicze te powróciły na balustradę tarasu pomnika dopiero w 1985 r. dzięki biegłości w sztuce odlewniczej J. Ślusarczyka, który tradycyjną metodą piaskową odlał je, stosując setki sztuczek formierskich.

„Nowe” lampadery posiadają fragmenty ocalałe ze zniszczeń 1944 r.

Do zniczy zaprojektowano w warszawskich PKZ „nowe” podstawy kamienne z niedostateczną dbałością o ich detal. Nikt nie wiedział, że obok, na podwórku seminarium przy ul. oo. Karmelitów, leżą zwalone oryginalne podstawy (tylko trzy – jedna zaginęła).

Dziś pomnik Mickiewicza jest jedynym XIX-wiecznym monumentem warszawskim, którego cokół, jego otoczenie urbanistyczne i ogrodzenie zachowały się. Historyków sztuki coraz mniej razi maniera typowa dla pomników powstałych u schyłku dziewiętnastego wieku.

Niestety, pomnik konserwowany w latach 1978-79 pokrywa powoli zielona „patyna”. Najbardziej widoczne zmiany korozyjne obserwujemy na dekoracyjnym elemencie złożonym z liry, palmy i księgi. Ogrodzenie pomnika, choć bardzo zniszczone, przetrwało wojnę, powstania. W latach 1949-50 zostało naprawione przez Spółdzielnię „Rodzina Zakroczyńska”. W 1969 r. i 1979 r. było „konserwowane” i naprawiane przez warszawskiego rzemieślnika. W latach 1996-97 – dzięki staraniom Dyrekcji Zarządu Terenów Publicznych, która nie szczędziła środków – została przeprowadzona gruntowna konser-

wacja ogrodzenia i jego kamiennej podmurówki. Pracę tą wykonała specjalistyczna firma „Alternia”.

W 1998 r. przypada 200. rocznica urodzin Adama Mickiewicza oraz 100-lecie warszawskiego pomnika poety. Oczywiście jest więc chęć doprowadzenia tego obiektu do stanu pierwotnego. Należałoby zatem z powierzchni brązów usunąć produkty korozji. Razi obecny wygląd dekoracyjnego elementu złożonego z liry, palmy i księgi. Proces korozji jest tu szczególnie duży. Od niedawna brakuje maski lwa z prawej strony tablicy inskrypcyjnej. Płomienie lampadery pierwotnie były pozłoczone. W PKZ-owskiej rekonstrukcji zapomniano o tym.

Wszystkie elementy kamienne wymagają starannego oczyszczenia, a te, które były polerowane – powtórzenia tego zabiegu. Większość cementowych fug wykruszyła się i wymaga uzupełnienia. Poziom klomb wokół pomnika powinien zostać podwyższony, w chwili obecnej usypana zbyt nisko ziemia odsłania podmurówkę schodów.

Najbardziej przykrą sprawą są, niestety, zniszczenia powodowane przez osoby sprawdzające poziom swoich sił na ogrodzeniu pomnika. Prawie codziennie można zauważyć ubytek elementów, jak liści, płatków kwiatów.

Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz
fot. J. Mróz



Tablica inskrypcyjna pomnika.



Fragment ogrodzenia po konserwacji 1997 r.



Zapomniane podstawy pod lampadery pomnika, stan 1997 r.



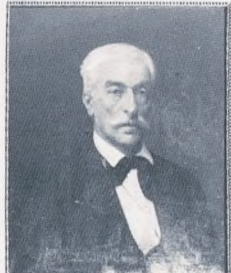
1



2



3



4



5



6



7



8

Kradzież w dniu 9 lutego 1995 r. z mieszkania w Krakowie

1. ZILLER, Obraz, „Judyta”, Olej na płótnie (?), Ramy szerokie koloru złotego. Wym. 150 x 120 cm.

Kat. PA-529

2. WYCZÓŁKOWSKI Leon, Obraz, „Paź”, Olej na płótnie, Ramy ażurowe, złote o motywie liściastym, Wym. 70 x 70 cm.

Kat. PA-530

Kradzież w październiku 1995 r. z mieszkania w Warszawie

3. LASOCKI Kazimierz, Obraz, portret Pawła Czerwińskiego, 1920-1930, Olej na płótnie, Wym. 60 x 52 cm.

Kat. PA-534

4. AUTOR NIEZNANY, Obraz, portret Zygmunta Czerwińskiego, pocz. XX w. Olej na płótnie. Wym. 67,5 x 56 cm.

Kat. PA-535

5. PILLATI Gustaw, Obraz, Bosy żebrak z miseczką w rękę, Olej na płótnie, Wym. 61 x 41,5 cm.

Kat. PA-536

6. ZYGMUNTOWICZ C, Obraz, Kuropatwy na śniegu, Olej na płótnie, Wym. 76 x 117,6 cm.

Kat. PA-537

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

7. SZKOŁA Salvatore ROSA(?), Obraz przedstawiający ruiny antyczne, pocz. XVIII w., Olej (?) na płótnie, Wym. 66,5 x 85 cm. Kat. PA-596

8. SZKOŁA TENIERSA, Obraz przedstawiający zabawę ludową przed karczmą, XVII w., Olej(?) na płótnie, Wym. 41 x 55 cm.

Kat. PA-597

9. AUTOR NIEZNANY (malarstwo angielskie), Obraz przedstawiający zamglone morze ze statkiem żaglowym i łodzią na pierwszym planie, XVIII w., Olej (?) na płótnie, Wym. 44 x 49 cm.

Kat. PA-598

10. AUTOR NIEZNANY, (malarstwo angielskie), Obraz przedstawiający staw oraz wóz z białym koniem, XVIII/XIX w., Olej (?) na płótnie, Wym. 37 x 49 cm.

Kat. PA-599

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

Theft on February 9, 1995 r. from a private apartment in Kraków

1. ZILLER, Painting, „Judith”, Oil on canvas (?), Wide golden colour frames, Size 150 x 120 cm.

Cat. PA-529

2. WYCZÓŁKOWSKI Leon, Painting, „The page”, Oil on canvas, Open-work, golden frames of leaflike motive, Size 70 x 70 cm.

Cat. PA-530

Theft on October, 1995 r. from a private apartment in Warszawa

3. LASOCKI Kazimierz, Painting, Paweł Czerwiński portrait, 1920-1930, Oil on canvas, Size 60 x 52 cm.

Cat. PA-534

4. UNKNOWN AUTHOR, Painting, Zygmunt Czerwiński portrait, beginning of XX century, Oil on canvas. Size 67,5 x 56 cm.

Cat. PA-535

5. PILLATI, Gustav, Painting, Bare-footed beggar with a bowl in his hands, Oil on canvas, Size 61 x 41,5 cm.

Cat. PA-536

6. ZYGMUNTOWICZ C, Painting, Partridges on snow, Oil on canvas, Size 76 x 117,6 cm.

Cat. PA-537

Theft on November 29 1996 from a private apartment in Kraków

7. SCHOOL of ROSA Salvatore (?), Painting presenting an antique ruins, beg. of XVIII century, Oil(?) on canvas, Size 66,5 x 85 cm. Kat. PA-596

8. SCHOOL of TENIERS, Painting presenting folk party in front of an inn, XVII century, Oil (?) on canvas, Size 41 x 55 cm.

Cat. PA-597

9. UNKNOWN AUTHOR (British painting), Painting presenting foggy sea with a sailing-ship and a boat in the foreground, XVIII century, Oil (?) on canvas, Size 44 x 49 cm.

Cat. PA-598

10. UNKNOWN AUTHOR (British painting), Painting presenting a pond and also cart with white horse, XVIII/XIX century, Oil (?) on canvas, Size 37 x 49 cm.

Cat. PA-599

Theft on July 6, 1996 from an antique manor in Ethnographic Park in Tokarnia (Kielce province)





*Najlepsze życzenia
z okazji Świąt Bożego Narodzenia
i Nowego Roku 1998*

*składa
Redakcja dwumiesięcznika*

**cenne, bezcenne/
utraczone**

grudzień 1997

Reprint pocztówki z lat międzywojennych

11. **AUTOR NIEZNANY**, Obraz, Kobieta ze szkatułką, 2 poł. XVIII w. Olej na płótnie 53 x 42 cm.

Kat. PA-549

12. **AUTOR NIEZNANY**, Obraz, portret „Jana III Sobieskiego”, Olej na płótnie, 63 x 49 cm.

Kat. PA-552

13. **AUTOR NIEZNANY**, Figurka, „Amorek”, XVIII w., Brąz, mosiądz, odlew, niesygnowana, Wys. 23 cm, śr. podst. 17 cm.

Kat. PC-277

14. **Kabaret** - niesygnowany, kon. XIX w., porcelana, złocenia, Wymiary: wys. 11,5 cm, śr. 41 cm i 32,7 cm (śr. spodu).

Kat. RE-135

15. **Półmisek**, firma COPELAND, XIX w. Wymiary 38 x 30 cm, Na podstawie napis w kolorze zdobień: copeland, earthenware, ... - 195276, england.

Kat. RE-133

16. **Wazon**, 2 poł. XIX w., Szkło mleczne, farby emaliowane przezroczyste i nieprzezroczyste, wydmuchiwanie w formie dwuczęściowej. Wym: wys. 33 cm, śr. stopy 11,5 cm, śr. obwodu przy górnej krawędzi 12,4 cm.

Kat. RF-24

17. **Sosjerka**, firma COPELAND, XIX w., na przykrywcę pod spodem napis: copeland; earthenware; ... ENGLAND, Wym: średnica naczynia 5,5 cm, średnica podstawki 10,5 cm.

Kat. RE-146

18. **Patera na owoce**, firma COPELAND, XIX w., Wym: śred. talerza, śred. podstawy 12,5 cm, wys. 11,5 cm.

Kat. RE-147

19. **Talerz płytki** (6 szt.), firma COPELAND, XIX w., Na odwrocie dna napis copelands, earthenware, ... england. Napisy tłoczone: Spode, Ump. Y93. Wym. śred. 24,5 cm

Kat. RE-150

20. **Waza**, firma COPELAND, XIX w., na podstawie napisy: copeland, earthenware, ... 1592276, england. MAY ... 204192. W centrum trudne do odczytania napisy wklęsłe, Wym.: dł. 32,5 cm, szer. 19,5 cm.

Kat. RE-148

11. **UNKNOWN AUTHOR**, Painting, A woman with casket, Second half XVIII century Oil on canvas Size 53 x 42 cm.

Cat. PA-549

12. **UNKNOWN AUTHOR**, Painting, „Jana III Sobieski's” portrait, Oil on canvas, Size 63 x 49 cm.

Cat. PA-552

13. **UNKNOWN AUTHOR**, Figure, „Cupid”, XVIII century., Brass, cast. not signed, Height 23 cm, diameter of a base 17 cm.

Cat. PC-277

14. **Cabaret** – not signed, end of XIX century, porcelain, gilding, Sizes: Height 11,5 cm, diameter 41 cm i 32,7 cm (diameter of the bottom).

Cat. RE-135

15. **Dish**, COPELAND, XIX century Size 38 x 30 cm, On the base a sign in a colour of decorations: copeland, earthenware, ... - 195276, england.

Cat. RE-133

16. **Vase**, second half of XIX century, Opal glass, enamelled paints, transparent and not, glass blowed in two parts' form. Size: Height 33 cm, diameter of base 11,5 cm, diameter of circumference by the upper edge 12,4 cm.

Cat. RF-24

17. **Sauce-boat**, COPELAND firm, XIX century, A sign under a cover: copeland; earthenware; ... ENGLAND, Size: diameter of the dish 5,5 cm, diameter of base 10,5 cm.

Cat. RE-146

18. **Fruit tazza**, COPELAND firm, XIX century, Size: diameter of plate, diameter of base 12,5 cm, Height 11,5 cm.

Cat. RE-147

19. **Plates** (6 pieces), COPELAND firm, XIX century, A sign on the back: copelands, earthenware, ... england. Printed signs: Spode, Ump. Y93. Size: diameter 24,5 cm

Cat. RE-150

20. **Vase**, COPELAND firm, XIX century, Signs on the base: copeland, earthenware, ... 1592276, england. MAY ... 204192. Difficult to read plate printing, Size.: length 32,5 cm, width 19,5 cm.

Cat. RE-148



9



11



12



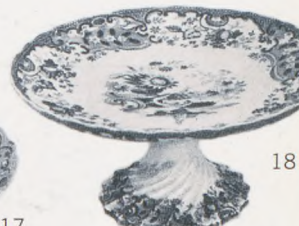
15



16



17



18



19

Kradzież w nocy 4 sierpnia 1991 r. z mieszkania w Łodzi

21. Owalna taca srebrna bez zdobień (5 szt.) bdb.

Kat. RH-47

Kradzież w dniach 01-13 września 1993 r. z mieszkania w Poznaniu

22. Patera o kształcie owalnym, Petersburg, 1832 srebro próby 840.

Naczynie koktajlowe w kształcie walca, składające się z 2 cylindrycznych części, Berlin I poł. XX w., Wym. śr. 6 cm, srebro próby 800.

Cukiernica Berlin I poł. XX w.

Kat. RH-55

Kradzież dnia 22 lutego 1994 r. z mieszkania w Warszawie

23. MILLER Jan Bernard, Waza do zupy, 80-te lata XVIII w. Warszawa, Srebro, wnętrze wazy i pokrywy złożone. Wym. ok. 30 x 38 cm, waga 3150 g., Na pokrywie rozeta z liści zakończona makówką. Ryty monogram; JR. Sygnatura złotnika wybita dwa razy IBM, IBM, Wybita próba 12.

Kat. RH-99

24. BANDAŪ Jan Jerzy II, Waza do zupy, przed 1818 r. Warszawa, Srebro, wnętrze wazy i pokrywy złożone. Wym. ok. 42 x 44 cm, waga: 3450 g., na brzegu stopy punktowany napis „J.J. 1818”, Sygnatura złotnika: „Banda”, Wybita próba 12.

Kat. RH-100

25. PAWŁOWICZ Teodor, Waza do zupy, koniec XVIII w. Warszawa. Srebro, wnętrze wazy i pokrywy złożone. Wym. ok. 40 x 30 cm, waga 3850 g, Na pokrywie rozeta z liści zwieńczona karczochem, sygnatura złotnika „TP”, Wybita próba 12.

Kat. RH-101

Kradzież w dniach 03-12 lutego 1993 r. z plebanii kościoła w Krobi (woj. leszczyńskie)

26. Relikwiarz Św. Walentego, poł. XVIII w., Srebro trybowane, Wym. 36 x 80 x 33 cm, na przedniej ścianie kartusz z napisem Ś. WALENTY MÓDL SIĘ ZA NAMI.

Kat. RH-50

Theft on August 4, 1991 from a private apartment in Łódź

21. An oval silver tazza without decorations (5 pieces) very good condition.

Cat. RH-47

Theft of September 1-13 1993 from a private apartment in Poznań

22. An oval plateau, Petersburg, 1832 Silver 840 probe.

Cat. RH-55

Cocktail dish of cylinder shape, composed of 2 cylinder parts, Berlin 1 half of XX century, Size: diameter 6 cm, length ab, 1 cm, silver 800 probe, Berlin first half of XX century.

Cat. RH-56

Theft on February 22, 1994 r. from an apartment in Warszawa

23. MILLER, Jan Bernard, Soup dish, 80s of the XVIII century, Warszawa, Silver, Covers and inside of the dish gilded, Sizes ab. 30 x 38 cm, weight 3150 g., On the cover a leaflike rosette ended with a poppy-head. Engraved monogram JR. The signature of a silversmith engraved twice IBM, IBM, Printed probe 12.

Cat. RH-99

24. BANDAŪ Jan Jerzy II, Soup vase, before 1818 r. Warszawa, Silver, The covers and inside of the vase gilded. Size ab. 42 x 44 cm, weight: 3450 g., Pointed sign on the edge of a base: „J.J. 1818”, Goldsmith signature: „Banda”, Printed probe 12.

Cat. RH-100

25. PAWŁOWICZ Theodore, Soup vase, end of XVIII century, Warszawa. Silver, Covers and inside of the vase gilded. Size ab. 40 x 30 cm, weight 3850 g, On the cover a leaflike rosette crowned with an artichoke, The goldsmith signature „TP”, Printed probe 12.

Cat. RH-101

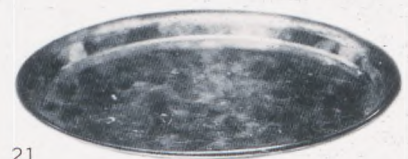
Theft on February 3-12, 1993 from a presbytery of the church in Krobia (Leszno province)

26. St. Valentine's Reliquary, half of XVIII century, Repossed silver, Size 36 x 80 x 33 cm, On the front facet – a cartouche with a sign: Ś. WALENTY MÓDL SIĘ ZA NAMI.

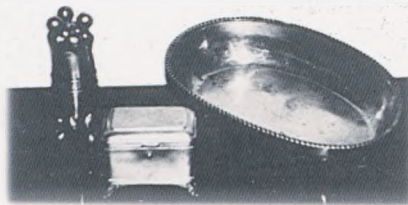
Cat. RH-50



20



21



22



23



24



25



26

Kradzież z kościoła parafialnego w Baranowie Sandomierskim (woj. tarnobrzesckie)
27. Łódka z łyżeczką, pocz. XVIII w. Stop miedzi. Wysokość łódki 10 cm, średnica podstawy 5 cm.

Kat. RI-62

Kradzież w nocy 06/07 1995 r. z kościoła w Racięcicach (woj. konińskie)
28. AUTOR NIEZNANY, Rzeźba przyścienna, wydrążona z tyłu Matka Boska z Dzieciątkiem, 1430 r. Drewno polichromowane, złocone, Wys. 126 cm.

Kat. PC-273

Kradzież w nocy 08/09 1995 r. z kościoła w Żelaźnie (woj. wałbrzyskie)
29. WARSZTAT ŚLĄSKI, Rzeźba, Matka Boska z Dzieciątkiem, 1500, Drewno polichromowane, Wys. 120 cm.

Kat. PC-272

Kradzież w nocy 05/06 01.1995 r. z kościoła w Odrzychowicach (woj. wałbrzyskie)

30. WARSZTAT ŚLĄSKI, Rzeźba, Matka Boska z Dzieciątkiem, 1470 r., Drewno polichromowane, Wys. 120 cm.

Kat. PC-254

Kradzież w nocy 17/18 września 1995 r. z kościoła w Świerczowie (woj. opolskie)

31. AUTOR NIEZNANY, Rzeźby z części środkowej tryptyku, trzy postacie, 3 ćw. XV w. Drewno polichromowane. Wysokość figur (z wyjątkiem wyższej, centralnej przedstawiającej postać Matki Boskiej) 80 cm.

a) Biskup bez atrybutów. Kat. PC-259

b) Matka Boska z Dzieciątkiem.

Kat. PC-257

c) Św. Jadwiga. Kat. PC-258

Kradzież w dniach 28-30 kwietnia 1995 r. z kaplicy cmentarnej w Paruszwowicach (woj. opolskie)

32. AUTOR NIEZNANY, Rzeźby: pięć figur z części tryptyku czterech dziewic, koniec XV w.

Drewno polichromowane, złocone. Rzeźby z tyłu wydrążone. W centrum Matka Boska z Dzieciątkiem, Wys. 120 cm.

po obu stronach figury czterech dziewic: św. Katarzyna, św. Barbara, św. Małgorzata, św. Dorota. Wys. 60 cm. Zachowany atrybut u św. Doroty, u pozostałych atrybutów brak.

Kat. PC-233

Theft from a parish church in Baranowo Sandomierskie (Tarnobrzeg province)

27. Boat with a small spoon, beginning of XVIII century. Brass cast. Height of the boat 10 cm, diameter of base 5 cm.

Cat. RI-62

Theft on July 6, 1995 from a church in Racięcice (Konin province)

28. UNKNOWN AUTHOR, Wall sculpture, from the back – excavated Holy Mother with a Child 1500 Polychrome wood, gilded, Height 126 cm.

Cat. PC-273

Theft on August 8, 1995 from a church in Żelaźno (Wałbrzych province)

29. SILESIA WORKSHOP, Wall sculpture, Holy Mother with a Child, 1500, Polychromed wood, Height 120 cm.

Cat. PC-272

Theft on June 5 1995 r. from a church in Odrzychowice (Wałbrzych province)

30. SILESIA WORKSHOP, Sculpture, The Holy Mother with a Child, 1470 r., Polychromed wood, Height 120 cm.

Cat. PC-254

Theft on September 17 1995 from a church in Świerczowo (Opole province)

31. UNKNOWN AUTHOR, Sculpture from the centre of a triptych, three figures, third quarter of XV century, Polychrome wood. height of Figures (excepted the taller, central, presenting Holy Mother) – 80 cm.

a) Bishop without attributes. Cat. PC-259

b) Holy Mother with a Child. Cat. PC-257

c) Śt. Jadwiga. Cat. PC-258

Theft on April 28-30, 1995 r. from a cemetery chapel in Paruszwowice (Opole province)

32. UNKNOWN AUTHOR, Sculptures, five figures – in the centre of triptych – of four virgins, end of XV century. Polychromed wood, gilded, Sculptures excavated from the back. In a centre – Holy Mother with a Child. height 120 cm.

On both sides of the Holy Mother figure – four virgins, St. Catherine, St. Margaret, St. Dorota, St. Barbara. height 60 cm. At the St. Dorota figure – the attribute was preserved, lack of attributes at the rest of virgins.

Cat. PC-233

opracowała Monika Barwik



27



28



29



30



31a,b,c



32

„Apollo i dwie Muzy” — szczęśliwy powrót z Pawłowska

Powrót do Polski – po ponad pół wieku – dzieł sztuki wywiezionych przez okupantów w czasie ostatniej wojny, to niezwykle i ważne wydarzenie. Tym ważniejsze, że takie powroty, od momentu praktycznego zakończenia akcji rewindykacyjnej, czyli lat pięćdziesiątych, zdarzają się bardzo rzadko. Dlatego wydarzenie, jakie miało miejsce 28 października tego roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w gabinecie Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, można określić jako historyczne. Po pięćdziesięciu trzech latach powrócił, pochodzący z kolekcji wilanowskiej osiemnastowieczny obraz Pompeo Batoniego przedstawiający Apolla i dwie Muzy: Euterpe trzymającą dwie fletnie i Uranię z cyrklem i tablicą w dłoni. To znacznych rozmiarów płótno przyjechało do Warszawy z pałacu w Pawłowsku, położonego niedaleko St. Petersburga. Jaka była historia tego obrazu i w jaki sposób trafił do dawnej carskiej rezydencji?

Losy obrazu Batoniego sięgają czasów, kiedy właścicielem pałacu wilanowskiego stał się Stanisław Kostka Potocki, znakomity znawca i miłośnik dzieł sztuki, którego celem stało się przywrócenie świetności podwarszawskiej siedziby Jana III Sobieskiego. Obraz „Apollo i dwie Muzy” został na pewno nabyty przed 1825 rokiem, bowiem figuruje w inwentarzu z tego roku („Catalogue des Tableaux, Estempe Portraits Deseir Statues Bustes etc. de Gallerie de Wilanów fait Lannée 1825”) Tu od razu należy wspomnieć, że pod pozycją 379 tego katalogu widnieje inny obraz Batoniego – „Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby”. Jak można przypuszczać, oba płótna, o niemal identycznych wymiarach, zostały nabyte w tym samym czasie i przez następne ponad 100 lat stanowiły nierozłączną parę. Figurują w „Spisie Obrazów znajdujących się w Galleryi i Pokojach Pałacu Wilanowskiego” z roku 1837 oraz w sporządzonym około połowy XIX w. inwentarzu obrazów. Wtedy obraz „Apollo i dwie Muzy” uzyskał numer 214 (a drugi obraz numer 213), co wraz z owalną

pieczęcią Gallerie de Wilanów i herbem Piława Potockich zostało naniesione na odwrociu za pomocą szablonu. Pod numerem inwentarzowym 214 obraz figurował także w późniejszych katalogach i spisach. W ostatnim, sporządzonym przed wojną (1932 r.), płótno wyceniono na 15 000 zł. Na taką samą sumę wyceniono kompozycję alegoryczną.

Nabywanie obrazu do pałacowej kolekcji Stanisława Kostki Potockiego wiązało się zapewne z jego podróżami do Włoch. Jedną z takich podróży odbywał wraz z żoną Aleksandrą z Lubomirskich i jej siostrą Izabelą, żoną Ignacego Potockiego. Na początku 1780 r.

obie panie zamówiły swe portrety w pracowni bardzo modnego wówczas rzymskiego portrecisty Pompeo Batoniego (1708-1787). Być może wtedy Stanisław K. Potocki podjął decyzję o kupnie innych obrazów Batoniego, choć można też przypuszczać, że faktycznie uczynił to na początku XIX w.

Obrazy Batoniego nabyte przez Potockiego były autorскими replikami wcześniej wykonywanych kompozycji. Jedyna datowana i sygnowana kompozycja „Apollo i dwie Muzy” powstała w 1741 roku, a „Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby” rok wcześniej (oba płótna znajdują się obecnie w prywatnej kolekcji w Turynie). Jeśli chodzi o pierwszą kompozycję to znany jest inny, obok wilanowskiego, obraz nie sygnowany i nie datowany o podobnych wymiarach (124 x 92 cm) przechowywany w Luwrze. Z kolei druga



Pompeo Batoni, Apollo i dwie Muzy, ol./pt., wym. 122 x 90 cm.

kompozycja musiała być bardziej popularna, skoro autor powtarzał ją aż czterokrotnie (licząc również wersję „wilanowską”).

Oba obrazy, podobnie jak inne dzieła sztuki znajdujące się w Wilanowie, często zmieniały miejsce ekspozycji, ale zawsze były wysoko cenione i podziwiane. Już Ł. Gołębiowski w „Opisaniu historyczno-statystycznym miasta Warszawy”, wydanym w 1827 r. zwrócił uwagę na „malarstwo, snycerstwo i budownictwo” oraz „muzykę i rymotwórstwo” autorstwa Battoniego (takiej pisowni wówczas używał). Także A. Blank, w wydanym siedem lat później spisie obrazów pałacu w Wilanowie pisał o obrazie „Apollo i dwie Muzy”: „Poezja i Muzyka wyobrażone przez młodzieńca śpiewającego i dwie młode dziewice w bieli, z których jedna gra na flecie”. Z ko-

lei w wilanowskim „Albumie widoków i pamiątek” W. Gerson i H. Skimborowicz w 1877 r. pisali „(...) Apollo zdaje się, pod postacią młodzieńca laurem uwieńczonego, oczy w górę wzniosłszy, wypowiada jakby poetyczny utwór przesłuchują się wymowie jego dwie postacie uosabiające poezję i muzykę”. Dalej autorzy pokusili się o ocenę płócien, które „uderzają na pierwszy rzut oka pięknnością, linii układu, śmiałością i wdziękiem poprawnego rysunku i bardzo pięknym, jasnym, żywym kolorem”. O obu obrazach wspominają także późniejsi autorzy przewodników po pałacu, W. Czajewski (1893 r.) i E. Łuniński (1915 r.).

Wybuch ostatniej wojny otworzył najtragiczniejszy rozdział w historii Wilanowa. Cenniejsze dzieła sztuki zostały spakowane. Cześć z nich Niemcy dość szybko „zabezpieczyli”. Te zostały umieszczone w katalogu „Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement. W owym katalogu nie znalazło się płótno Batoniego „Apollo i dwie muzy”. Zapewne nie dawało, jak inne dzieła sztuki wybrane do owego katalogu, „jasnego dowodu przenikania wschodu przez siłę woli kultury niemieckiej”. Należy przypuszczać, że oba obrazy znajdowały się w pałacu aż do jesieni 1944 r., kiedy – jak podaje autor monografii Wilanowa, dr Wojciech Fijałkowski – „w chwili wycofywania się wojsk niemieckich i objęcia Wilanowa przez formacje węgierskie, przybył do pałacu niemiecki komisarz muzeów warszawskich, Alfred Schellenberg, który osobiście dokonał rabunku wielu obrazów (...). W dwa miesiące później, na polecenie tego samego funkcjonariusza hitlerowskiego, pośpiesznie skonfiskowano ukryte w podziemiach pałacu 137 dzieł malarstwa obcego (...)”. Być może to właśnie w tej ostatniej partii znalazły się interesujące nas obrazy. Później kolejnego rabunku, a częściowo dewastacji pozostałych w Wilanowie dzieł sztuki dokonali żołnierze węgierscy, a dzieła zniszczenia dokończyli sami Niemcy, wywoząc przez świętami Bożego Narodzenia resztki wyposażenia pałacu.

Prowadzona po wojnie akcja rewindykacyjna pozwoliła na powrót wielu dzieł sztuki wywiezionych z Wilanowa. Jednak duża część dzieł malarstwa, która znalazła się terenie Rzeszy, została później przejęta przez Armię Czerwoną i przewieziona jako łupy wojenne do Związku Radzieckiego. Na początku 1951 r. zwrócone Polsce, prezentowane były na wystawie obrazów „wywiezionych przez Niemców, uratowanych przez Armię Czerwoną”. Powróciło wtedy 50 płócien. Wiadomo, że do Polski przywiezione zostały z Ermitażu, drugiego obok Muzeum im. Puszkina muzeum-składnicy dzieł sztuki zabezpieczonych przez wojska radzieckie. Jednak nie było wśród nich obu obrazów Batoniego. Do Wilanowa nie powrócił „Apollo i dwie muzy”, bowiem już wtedy znajdował się w pałacu w Pawłowsku. Gdzie jest przechowywana „Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby”, nie wiadomo, choć można przypuszczać, że los tego obrazu był podobny.

Przekazanie w 1945 r. obrazu z Ermitażu do położonego niedaleko Leningradu Pawłowska nie było przypadkowe. Tamtejszy pałac, podobnie jak inne okoliczne carskie rezydencje, został w dużym stopniu ograbiony i zniszczony przez wojska niemieckie. Wspaniały pałac otoczony ogromnym parkiem, początkowo własność syna Katarzyny II, później ulubione miejsce Marii Fiodorowny, a następnie

kolejnych wielkich księżąt Konstantynowiczów, był zajęty przez wojska niemieckie przez ponad trzy lata. Ale nie tylko wtedy dokonano największych zniszczeń. Już po 1925 roku władze radzieckie podjęły decyzję o sprzedaży znacznej liczby znajdujących się tam cennych dzieł sztuki. Jako pierwsze „pod młotek” znanych zachodnioeuropejskich domów aukcyjnych poszły precjoza, później malarstwo obce (obrazy Rembrandta, Rubensa, Greuze'a, kartony Bouchera), brązy, porcelana, meble... Kiedy nałożyła się na to okupacja hitlerowska, nic dziwnego, że po zakończeniu wojny czyniono wszystko, aby owe braki wypełnić. Wypełniano je między innymi działami sztuki wywozonymi z Niemiec. Ale przecież wśród nich były te, które wcześniej Niemcy zabezpieczyli w państwach okupowanych... Tak stało się z obrazem Batoniego.

O tym, że „Apollo i dwie Muzy” znajduje się w Pawłowsku, wiadomo było od dawna. Zresztą strona rosyjska nie ukrywała tego faktu, wystawiając płótno w stałej ekspozycji. Jednak z uwagi na brak odpowiednich porozumień nie było możliwe podjęcie rozmów na temat rewindykacji. Nie powiodły się starania prof. St. Lorentza. Szanse na odzyskanie obrazu pojawiły się dopiero w 1994 r., po podpisaniu 18 maja przez pełnomocników rządów Polski i Rosji „Porozumienia o współpracy w dziedzinie ujawniania i zwrotu dóbr kultury przemieszczonych na teren drugiego państwa”. Na podstawie tego porozumienia doszło do rozmów i późniejszej ekspertyzy obrazu, którą przeprowadzili polscy historycy sztuki i konserwatorzy. Ekspertyza ta w pełni potwierdziła pochodzenie płócna z kolekcji wilanowskiej (odkryto znaki własnościowe Potockich i wspomniany już wcześniej numer inwentarzowy 214). Pozostało zatem czekanie na decyzję strony rosyjskiej. Pozytywną decyzję przyspieszył fakt odnalezienia w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu osiemnastowiecznej akwareli zatytułowanej „Widok Monrepos koło Ludwigsburga”, która posiadając znaki własnościowe pałacu w Gątczynie, do muzeum wrocławskiego (wówczas Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) trafiła w nieznanych bliżej okolicznościach pomiędzy wrześniem 1940 r. a grudniem 1943 r. Należy dodać, że okazały pałac w Gątczynie wzniesiony w 2 poł. XVIII w. dla księcia Orłowa, faworyta Katarzyny II, podobnie jak rezydencja w Pawłowsku, został w dużej mierze zniszczony w czasie II wojny światowej. Zniszczenia były tak poważne, że nie podjęto próby przywrócenia funkcji muzeum, jaką pełnił od 1918 r. Po wojnie pałac odbudowano z zachowaniem cech stylowych i przekazano wojsku. Dopiero w ostatnich latach postanowiono zrekonstruować wnętrza. Nic zatem dziwnego, że odzyskana akwarela „Widok Monrepos” stanowi bardzo cenny eksponat, jeden z niewielu oryginalnych, jakie zachowały się po zawierusze wojennej.

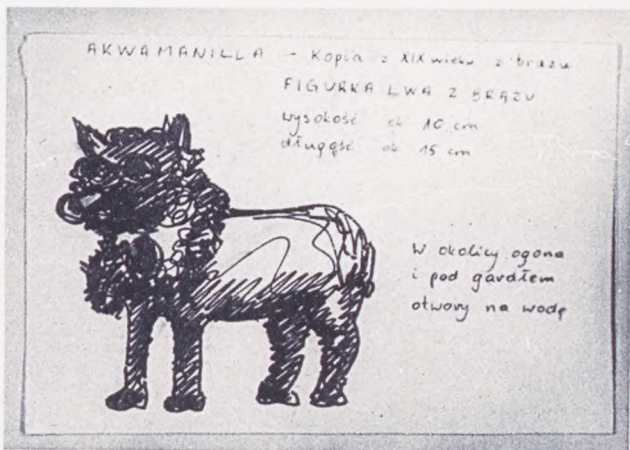
Kiedy owego 28 października 1997 r. doszło do wymiany dzieł sztuki, obie strony zapewniały, że rozpoczęta w 1994 r. współpraca w dziedzinie poszukiwania i rewindykacji szeroko pojętych dóbr kultury zaginionych w czasie wojny będzie kontynuowana. Pozostaje mieć nadzieję, że takie uroczystości będą odbywały się częściej i częściej będzie można skreślać dzieła sztuki z długiej listy strat.

Monika Kuhnke
fot. Elżbieta Modzelewska

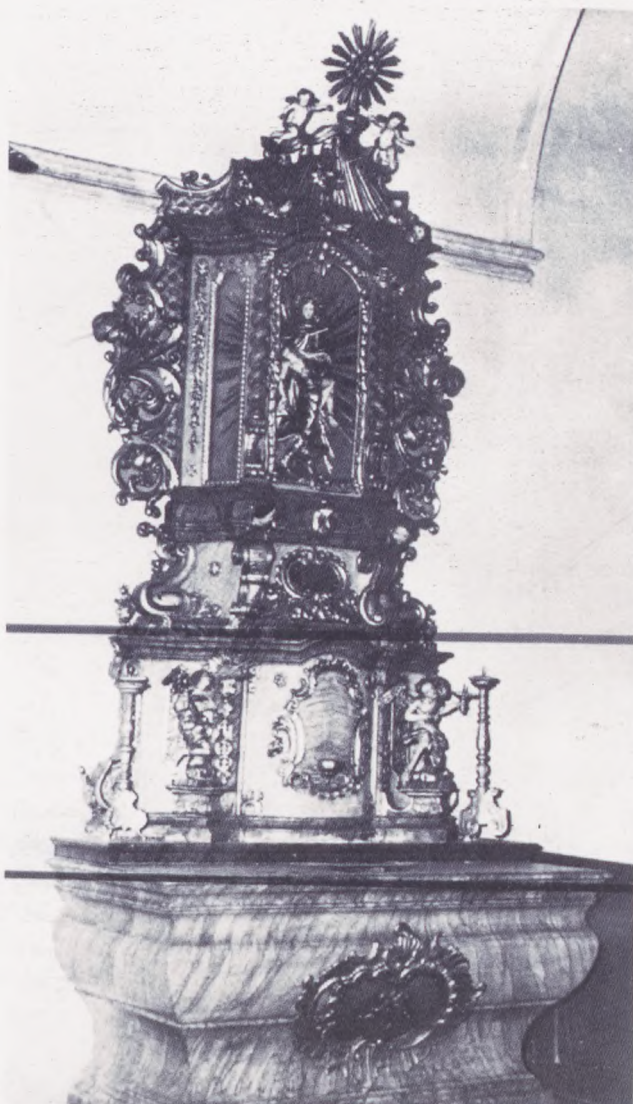
Dokumentacja zbiorów w obiektach sakralnych

Kradzieże dóbr kultury przechowywanych w obiektach sakralnych są dziś szczególnie dotkliwą plagą. To właśnie obiekty sakralne ponoszą, od początku lat dziewięćdziesiątych, największe straty z powodu kradzieży, kradzieży z włamaniem oraz różnego rodzaju aktów wandalizmu. W 1990 roku odnotowano 1150 tego rodzaju przestępstw. W następnych latach ich liczba nie spadła poniżej tysiąca. Nieznaczny spadek odnotowano w 1994 r. (1045 przypadków), ale już lata 1995-1996 przyniosły znaczny wzrost zagrożenia (w 1995 roku – 1771 przypadków, a w 1996 – 1741). Wiele z tych kradzieży ujawnia w jak złym stanie znajduje się dokumentacja dóbr kultury. Zbyt często, poza ogólną informacją, że skradziono obraz przedstawiający np. Matkę Boską z Dzieciątkiem, figurę nie zidentyfikowanej świętej lub też kielich, lichtarz czy monstrancję, policja nie uzyskuje żadnego dodatkowego opisu. Taki stan rzeczy nie tylko uniemożliwia rozpowszechnienie informacji dotyczącej poszukiwanego przedmiotu, lecz także przekreśla szansę na identyfikację w przypadku zabezpieczenia go przez policję lub służby celne. Uprozczone rysunki, powiększenia wykonywane ze zdjęć lub filmów wideo, upamiętniających takie uroczystości jak śluby czy chrzciny, w niewielkim tylko stopniu są pomocne w poszukiwaniu i identyfikowaniu skradzionych przedmiotów. A jest przecież dokumentacja nierozzerwalnie związana z ochroną zabytków. W punkcie 2 artykułu 3 ustawy *O ochronie dóbr kultury* czytamy, że ochrona dóbr kultury polega m.in. na „opracowaniu dokumentacji naukowej, ewidencji i rejestracji”. Na konieczność przeprowadzenia inwentaryzacji w kościołach wskazują obowiązujące od 1 kwietnia 1973 r. *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*, wydane przez Konferencję Episkopatu Polski. Paragraf 6 tego dokumentu stanowi: „Rządcy parafii i kościołów przeprowadzą inwentaryzację przedmiotów kultu i zabytków oraz wyposażenia wnętrza kościołów i kaplic, obiektów kultu wszystkich pomieszczeń sakralnych oraz kapliczek terenu parafii. Spis taki winien zawierać opis obiektów i ich fotografie. Jeden egzemplarz pozostaje u Rządcy kościoła lub parafii, drugi zaś będzie przekazany do Archiwum Kurialnego”.

Zorganizowana inwentaryzacja zabytków rozpoczęła się w państwie polskim w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Po wojnie trud dokumentowania zabytków podjęty został na nowo. Utworzony w 1951 r. Państwowy Instytut Sztuki (przemianowany później na Instytut Sztuki PAN) zajmuje się m.in. opracowywaniem i wydawaniem *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*. Drugą – niejako „równoległą” do posiadanej przez Instytut Sztuki PAN – dokumentację w dziedzinie zabytków sztuki i innych dóbr kultury prowadzi Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie. Znajdują się tu centralne kartoteki zabytków budownictwa i architektury oraz zabytków ruchomych. Współpracuje on ściśle z oddziałami wojewódzkimi Państwowej Służby Ochrony Zabytków, które prowadzą rejestry zabytków obejmujące zarówno dobra ruchome jak i nieruchome. Prace inwentaryzacyjne trwają, niestety zbyt wiele zabytków nie posiada najprostszej nawet dokumentacji. W lutym tego roku spłonął doszczętnie kościół Św.



1



2

- 1 – Rysunek wykonany z pamięci po kradzieży.
- 2 – Ogólne fotografie obiektów utrudniają identyfikację skradzionych elementów.
- 3 – Wzorowo wykonane zdjęcie skradzionej ikony.
- 4, 4/a, 4/b – Prawdłowo wykonana dokumentacja monstrancji.



3.

Trójcy w Tuchorzy; ogień pochłonął m.in. cenny tryptyk z XVI w. Nie był zinwentaryzowany. W przypadku braku dokumentacji niemożliwą staje się rekonstrukcja zniszczonego lub silnie uszkodzonego obiektu. Dlatego władcy parafii, w których nie została jeszcze przeprowadzona inwentaryzacja, powinni zadbać o wykonanie dokumentacji we własnym zakresie. Karta ewidencyjna powinna zawierać następujące dane:

- autor, szkoła, warsztat (jeżeli jest znany),
- czas powstania,
- wymiary obiektu,
- waga,
- krótki opis uwzględniający elementy charakterystyczne i ich rozmieszczenie.

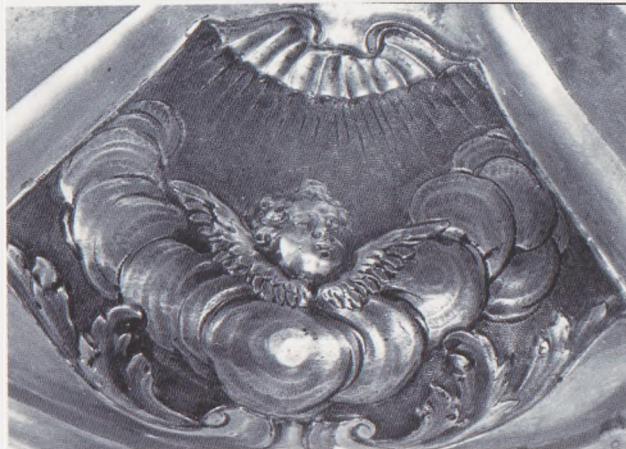
Niewątpliwie najważniejszym elementem takiej uproszczonej dokumentacji powinny być dobre zdjęcia. Można je wykonać nawet amatorskim aparatem fotograficznym. Obrazy, rzeźby, argenteria i wyposażenie kościelne najlepiej jest fotografować przy rozproszonym świetle.

W przypadku fotografowania wyjątkowo cennych przedmiotów warto, oprócz zdjęcia ogólnego, wykonać kilka zdjęć szczegółowych pokazujących elementy charakterystyczne dla danego obiektu. Szczególną uwagę należy zwrócić na elementy wchodzące w skład ołtarzy. Często zdarza się, że złodzieje wylamują elementy rzeźbiarskiej dekoracji ołtarzy lub ambon. Wskazane jest zatem wykonanie jeżeli nie zdjęć każdego elementu, to przynajmniej zbliżeń obejmujących kilka części w jednym kadrze. W przypadku kradzieży taka dokumentacja może stać się nieocenionym źródłem wiedzy o utraconym przedmiocie.

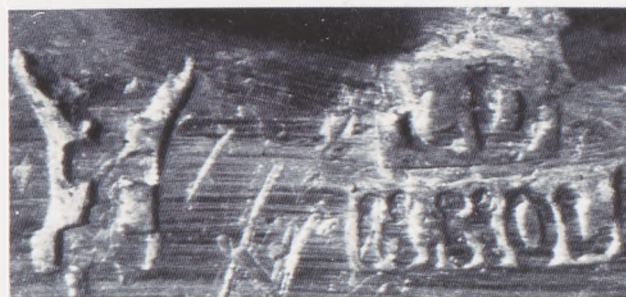
Monika Barwik



4



4/a



4/b

Chodzenie z szopką



Zwyczaj obnoszenia po wsi szopki, jeszcze do niedawna szeroko praktykowany, swoimi korzeniami sięga ubiegłego stulecia, kiedy to w kościołach urządzone były lalkowe inscenizacje z jasełkami ku czci narodzin Chrystusa. Te natomiast wywodzą swój rodowód z jasełek przyniesionych do Polski w końcu XIII w. z Włoch przez zakon oo. Franciszkanów. Tło do bożonarodzeniowych przedstawień stanowił krajobraz z południową roślinnością. Już w XIV i XV w. upowszechnił się zwyczaj budowania szopek z ruchomymi lalkami, które przebierane były w wyszukane stroje.

Wiejska szopka stanowiła przede wszystkim arenę – scenę jasełkowego przedstawienia, które odgrywano za pomocą drewnianych kukiełek osadzonych na drążkach. Zarówno szopka jak i kukielki miały bardzo prostą formę, skromne elementy dekoracyjne i ubogą oprawę kolorystyczną. Najczęściej szopka formą nawiązywała do schematu architektury kościelnej. Narodziny tej niezwykle oryginalnej architektury polskich szopek miały miejsce, jak pisze Tadeusz Wroński, pod koniec XVIII w., kiedy to władze kościelne wydały zakaz urzą-



dzania widowisk szopkowych w kościołach. Głównymi wykonawcami wiejskich szopek byli domorośli twórcy-szopkarze, ale często stolarze, cieśle czy rzeźbiarze.

Po scenie, którą stanowiła szopka, poruszały się postacie – kukielki odgrywające jasełkowe przedstawienie. Figurki wykonywano z drewna oraz innych materiałów, ubierając je w szmatki oddające strój przedstawianej postaci. Stałymi „aktorami” byli: Święta Rodzina, śmierć, diabeł, król Herod, często reprezentanci różnych zawodów – szczególnie pasterze i żołnierze, górale, krakowiaczy. W scenkach stanowiących przerywniki w jasełkowym przedstawieniu występowała postać Żyda uciekającego przed pieskiem.

Wiele z odgrywanych scenek stanowiło dowód na ogromnie rozwinięty zmysł obserwacyjny warstwy chłopskiej, a także poczucie humoru twórców i wykonawców szopkowych przedstawień. W okresie międzywojennym, a zwłaszcza powojennym, kiedy to obrzęd ten zachował nadal swą formę scenograficzną, zmieniła się jego tematyka. Treści religijno-tradycyjne odeszły na plan dalszy, dominować zaczęły natomiast elementy zabawowe. Z szopką, najczęściej w celach zarobkowych, zaczęli chodzić ludzie młodzi, nawet dzieci. Brak zainteresowania chodzeniem z szopką przez ludzi dorosłych powoli prowadził do zaniku tego zwyczaju. Tym bardziej, że wykonanie szopki oraz kukiełek związane było z posiadaniem przez ich wykonawcę dużych umiejętności.

W chwili obecnej niewiele już ludzi na wsi buduje nowe szopki. Nie znaczy to jednak, że zwyczaj ten uległ zapomnieniu. Niezwykle dynamicznie rozwija się szopka krakowska, której geneza sięga drugiej połowy XIX w., kiedy to w okresie poprzedzającym święta Bożego Narodzenia bezrobotni krakowscy murarze zaczęli w celach zarobkowych wykonywać szopki nawiązujące swą formą do wzorów miejscowej architektury, a zwłaszcza Kościoła Mariackiego. Ten dobry okres dla szopki trwa do I wojny światowej, kiedy to władze austriackie, obawiając się krytycznych tekstów pod adresem upadającej monarchii,





zakazały „chodzenia z szopką”. Tradycja szopkarska była jednak w Krakowie na tyle mocna, że w przeddzień wybuchu II wojny światowej, z inicjatywy miłośników sztuki ludowej oraz działaczy kulturalnych magistratu, zorganizowano w grudniu 1937 r. pierwszy konkurs szopki krakowskiej. W latach powojennych powrócono do tego zwyczaju, organizując w dniu 16 grudnia coroczne konkursy szopek koń-

czące się nie tylko przyznaniem nagród, ale przede wszystkim szeroko rozpropagowaną wystawą wszystkich dzieł. Nad kierunkiem rozwoju szopki czuwają znawcy i jury konkursu, konsekwentnie nagradzając obiekty nawiązujące do zabytkowej architektury miasta.

Współczesna szopka bardzo się zmieniła. W niewielkim stopniu przypomina swój wiejski pierwowzór. Zmienili się przede wszystkim jej wykonawcy; pierwotnie byli nimi rzemieślnicy, obec-



Wszystkie one są niezmiernie kolorowe, mienią się blaskiem cynfolii, staniolu, malutkich światełek i lampek. Często wyposażone są w obrotową scenę, na której ustawiane są nie tylko postacie sakralne, ale również typowo świeckie – wcześniej nie spotykane, jak np. lekarz, hutnik, górnik itp.

Miłośników szopek krakowskich nie odstrasza od zakupu nawet niekiedy astronomiczne ceny. Jednak najczęściej na kupno decydują się muzea i placówki kulturalne. Mniejsze szopki skupowane i rozprowadzane są przez Czepelię, która sprzedaje je w kraju oraz za granicą.

Szopka krakowska tak bardzo wrosła nie tylko w kulturowy krajobraz podwawelskiego grodu, ale również całej Polski, że dziś wiąże się z nim nierozłącznie. Jak bardzo ta forma przedstawienia i prezentowania jasełek może być atrakcyjna zarówno dla widza jak i twórcy, może świadczyć telewizyjna szopka noworoczna, która korzysta z ponad stuletnich doświadczeń tej formy sztuki ludowej. Dlatego też z satysfakcją należy stwierdzić, że popularność szopki krakowskiej nie maleje; dzięki niej wzrasta grono miłośników sztuki ludowej.

Jerzy Szatygin

fot. Krzysztof Chojnacki, D. Gładysz i W. Stasiak, A. Rzeczycki



nie wywodzą się z wielu różnych środowisk i zawodów. Właśnie może dzięki temu szopka krakowska stała się dziełem sztuki – popisem ich kunsztu, cierpliwości, pracowitości i wyobraźni. Z jednej strony mamy do czynienia z szopkami, których wielkość wielce utrudnia ich transport (największe osiągają 2,5-3 m), z drugiej – z dziełami o wręcz jubilerskiej precyzji wykonania, które możemy podziwiać jedynie przy użyciu szkieł powiększających.



Katalog Grabieży

Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement – niemiecki katalog dzieł sztuki „zabezpieczony” w Generalnej Guberni.

Już w pierwszej połowie 1940 r. dr Kajetan Mühlmann, SS-Oberführer i specjalny pełnomocnik do zabezpieczania dzieł sztuki i dóbr kultury w Generalnej Guberni, miał powody do zadowolenia. Udało mu się nie tylko zebrać informacje na temat najważniejszych polskich kolekcji, ale dokonać wyboru najcenniejszych dzieł sztuki ze zbiorów publicznych, prywatnych i kościelnych.

Grabież ta miała podstawy prawne w wydanym 16 grudnia 1939 r. (z postanowieniami wykonawczymi z dnia 15 stycznia 1940 r.) rozporządzeniu Hansa Franka o powszechnej konfiskacie przedmiotów artystycznych na terenie Generalnej Guberni. Na podstawie tego rozporządzenia zakazane zostało „publiczne posiadanie” szeroko pojętych „dóbr kultury”. Zakres rozporządzenia był ogromny i praktycznie obejmował wszystkie przedmioty o charakterze artystycznym, w tym również pamiątki rodzinne i historyczne pochodzące sprzed 1850 r. Ponadto za „publiczne posiadanie” uznano „kościelne” dzieła sztuki, „z wyjątkiem przedmiotów potrzebnych do codziennych czynności liturgicznych”. Zatem każdy, kto posiadał jakiegokolwiek dzieło sztuki, zobowiązany był je zgłosić do „specjalnego pełnomocnika”, który w „wątpliwych wypadkach” miał rozstrzygnąć jakie dzieła sztuki uznać należy jako „publiczne”. Ustalona została nawet data (15 lutego 1940 r.), do kiedy takie zgłoszenie powinno nastąpić, oraz miejsce (gmach Akademii Górniczej w Krakowie). Paragraf końcowy postanowień wykonawczych brzmiał: „Wykonanie rozporządzenia porucza się naukowemu urzędnikom-fachowcom”.

Jak można przypuszczać, nikt nie spieszył się ze zgłaszaniem posiadanych dzieł sztuki, ale i nie o to chodziło władzom okupacyjnym. Potrzebny był jedynie akt prawny legalizujący zwykłą grabież, która nastąpiła lub miała nastąpić. Już 16 grudnia 1939 r., a więc w dniu wejścia w życie rozporządzenia, z samego Muzeum Narodowego w Warszawie wywieziono do Krakowa 69 skrzyń zawierających obrazy pochodzące ze zbiorów warszawskiego muzeum oraz pałaców w Łazienkach i Wilanowie.



Okładka *Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement*.
Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie

Przed wybuchem wojny Niemcy posiadali już pewne rozeznanie zasobów dzieł sztuki na terenach Polski. Niemieccy badacze przybywający w celach naukowych, jak oficjalnie utrzymywano, mieli dostęp do zbiorów publicznych, zwiedzali kolekcje prywatne, znali literaturę polską w tym zakresie. Oczywiście nie można przeceniać plonów takich wizyt. Wiadomo, że część kolekcji głównie prywatnych i nie posiadających inwentarzy możliwa była do „rozpracowania” dopiero po zaję-

ciu Polski, o czym świadczą zachowane niemieckie dokumenty.

W ciągu pierwszych sześciu miesięcy od wejścia w życie wspomnianego rozporządzenia Niemcy zdołali zgromadzić ogromną, jak na tak krótki okres czasu, liczbę dzieł sztuki. Starając się zachować pozory legalności, wydawali nawet odpowiednie pokwitowania, szczególnie tam, gdzie znane nazwisko właściciela, a często i upór dyrektora muzeum, do tego zmuszały. Większość zabezpieczonych obiektów

zwieziono do Krakowa, do nowego gmachu Biblioteki Jagiellońskiej, tworząc swoistą wystawę łupów i dokonując ich przeglądu. Ze zgromadzonych dzieł sztuki, poczynając od obrazów, poprzez rzeźbę, rzemiosło artystyczne a na zbiorach numizmatycznych kończąc, dokonali wyboru ponad pięciuset obiektów. Na miejscu je sfotografowano i opisano. To one złożyły się na swoisty dokument – katalog zabezpieczonych dzieł sztuki w Generalnej Guberni.

Jest to dokument jedyny w swoim rodzaju, nie mający odpowiednika w żadnym z okupowanych krajów. Katalog ukazał się przypuszczalnie po połowie 1940 r. (choć niektórzy badacze wskazują na początek roku 1941). Jest to o tyle trudne do ustalenia, że nie została podana data wydania. Znane jest natomiast miejsce – wydawnictwo Wilhelma Got-

tlieba Kora we Wrocławiu.

Dla zrozumienia sposobu, zakresu działania i celu akcji prowadzonej pod nadzorem specjalnego pełnomocnika, do której zaangażowano całą plejadę znanych niemieckich oraz austriackich historyków sztuki, warto przytoczyć krótki wstęp poprzedzający właściwy katalog: „Na podstawie rozporządzenia Generalnego Gubernatora do okupowanych terenów polskich z dnia 16.12.1939 r. specjalnemu pełnomocnikowi do zabezpieczenia dzieł sztuki i dóbr

kultury udało się w ciągu sześciu miesięcy przejąć prawie wszystkie dobra kulturalne kraju, z jednym jedynym wyjątkiem: zbiorem flamandzkich gobelinów z zamku w Krakowie. Według ostatnich wiadomości, zbiór ten znajduje się we Francji, tak że zabezpieczenie tego zbioru będzie możliwe w późniejszym terminie. Równoległe z działalnością ratowania dóbr kultury następowało ich naukowe opracowanie. Wynik przedstawiono w katalogu wraz ze zdjęciem dającym jasny dowód przenikania na Wschodzie siły niemieckiej kultury.

Zbędne zdaje się mówienie o samodzielnym rozwoju polskiej kultury w epokach historycznych. Istnieje twórczość o cechach niemieckich, występują dzieła holenderskie lub flamandzkie, które w swym duchu i charakterze nie wyrażają nic innego, jak tylko niemiecką istotę i siłę niemieckiej kultury. Twórczość francuska czy włoska występuje w mniejszości.

Stan zachowania zabezpieczonych dóbr kultury jest ogólnie zły. Przez pośpieszne zabiegi ratowania tych dóbr kultury, dokonanych przez stronę polską przed wybuchem wojny oraz w wyniku zaniedbań sięgających daleko w przeszłości, powstały szkody, które wymagają szybkiej naprawy. Dlatego urządzono w Warszawie i Krakowie własne warsztaty konserwatorskie, aby zapewnić dziełom sztuki odpowiednią opiekę, stosowną do ich znaczenia.

Katalog zawiera wybór jakościowy zgodnie z miarą czołowych niemieckich muzeów. W pierwszym rzędzie uwzględniono sztukę niemiecką oraz wszystko, co posiada odpowiednią rangę w ramach ogólnoeuropejskiego rozwoju sztuki.

Dalej, mniejszą czcionką, autorzy wstępu dodają: „Dzieła sztuki znajdujące się poza wyborem jakościowym zostały również naukowo opracowane, skatalogowane i są chronione przed utratą lub zagrożeniem”.

Polemizowanie z treścią wstępu mija się z celem z powodów oczywistych. Należy traktować go jako świadectwo historii. Warto jedynie dodać, że wymieniane gobeliny flamandzkie to słynne arrasys wawelskie, które udało się wywieźć do Francji, a po jej zajęciu przez Niemców wysłać

do Kanady. Zatem ich „zabezpieczenie” szczęśliwie okazało się niemożliwe.

Za całą akcją „zabezpieczenia” dzieł sztuki odpowiedzialni byli współpracownicy specjalnego pełnomocnika: Gustaw Barthel, Eryk Meyer-Heisig, Günther Otto – wszyscy z Wrocławia oraz Antoni Klaus i Karol Polhammer z Wiednia, a także Werner Kudlich i Rudolf Prohoda z Opawy. Listę tę zamykał brat Kajetana Mühlmana – Josef. To ich nazwiska figurują na pokwitowaniach wydawanych przy rabunku, czyli oficjalnie „zabezpieczaniu” dzieł sztuki. Wyboru oraz opisu zgromadzonych obiektów dokonywali znani niemieccy historycy sztuki: Dagobert Frey z Wrocławia i Kurt Dittmer z Berlina, a także naukowcy pochodzący z Wiednia: Jan Demel, Artur Haberlandt, Edward Holzmaier i Josef Mader oraz Leopold Ruprecht. Prace konserwatorskie mieli prowadzić: Edward Kneisel oraz Ingeborg Spann. Te wszystkie nazwiska figurują na stronie tytułowej katalogu. Sam katalog, wydany na bardzo wysokim poziomie edytorskim, o niewielkim nakładzie, zaledwie kilkudziesięciu egzemplarzy, miał format folio oraz cztery oprawione teki zawierające 478 fotografii. W sumie na 179 stronach tekstu znalazło się 521 (nie licząc uzupełnień) dzieł sztuki podzielonych na kilka grup: „A” – malarstwo (w tym miniatury i grafika), „B” – rzeźba, „C” – sztuka zdobnicza, „D” – broń, „E” – monety i medale oraz „F” – dodatek i uzupełnienia. Opis każdego obiektu zawiera nazwisko autora (warsztat lub szkołę), tytuł, czas powstania, krótką charakterystykę, wymiary oraz informację z jakiej kolekcji czy zbioru pochodzi. Biorąc pod uwagę tę ostatnią informację, zawarte w katalogu dzieła sztuki zostały podzielone na trzy główne grupy: pochodzące ze zbiorów krakowskich, warszawskich oraz „pozostałych miejscowości”. Jeśli chodzi o te pierwsze, najbardziej ucierpiało Muzeum Książąt Czartoryskich – w katalogu znalazło się aż 88 obiektów (rozumiejąc przez obiekt liczbę numerów katalogowych), w tym do dziś nie odnaleziony obraz „Portret młodzieńca” pędzla Rafaela Santi. Ze Skarbcza Katedralnego wytypo-

wano 37 przedmiotów, a z Muzeum Narodowego 17, tyle samo, co z Kościoła Mariackiego, z którego „zabezpieczono” przede wszystkim ołtarz Wita Stwosza. Ze zbiorów wawelskich w katalogu znalazło się 10 obiektów, również 10 z kolekcji Instytutu Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego a z samej Biblioteki Jagiellońskiej przeszło drugie tyle. Łupem padły dzieła sztuki zgromadzone w kościołach św. Florianiana oraz Bożego Ciała, a także w klasztorze Paulinów na Skalce. Ze zbiorów prywatnych zainteresowanie okupantów wzbudziła kolekcja A. Potockiego.

Jeśli chodzi o warszawskie zbiory publiczne, najbardziej ucierpiało Muzeum Narodowe (53 obiekty) oraz Zamek Królewski (49 obiektów), dalej Muzeum Wojska Polskiego i Państwowe Zbiory Sztuki w Łazienkach. W katalogu uwzględniono również znane kolekcje prywatne: Józefa Potockiego, Janusza Radziwiłła, Adama Tarnowskiego, Jana Rykaczewskiego, Adama Branickiego oraz Edwarda Wittiga. Zbiory prywatne położone „w pozostałych miejscowościach” najliczniej reprezentowały dzieła sztuki pochodzące z pałacu w Łańcucie (22) i podwarszawskiego Wilanowa. Z tego ostatniego do katalogu wybrano 75 najcenniejszych obiektów ze słynnym biurkiem подарowanym Sobieskiemu po wiktorii wiedeńskiej przez Innocentego XI, które do dziś figuruje w katalogu strat wojennych. Ze zbiorów łańcuckich największe zainteresowanie niemieckich „urzędników – fachowców” wzbudziło malarstwo francuskie reprezentowane przez takich mistrzów, jak François Bucher czy Jean Honore Fragonard. Nie zapomniano o zbiorach Maurycego Potockiego w Jabłonnie (3 obiekty), Janusza Radziwiłła w Nieborowie (7 obiektów) czy Jana Tarnowskiego w Suchej (14 obiektów). Listę tę dopełniają kościoły parafialne w Stopnicy i Wieliczce, skarbiec katedralny w Sandomierzu oraz Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu.

Podczas przeglądania katalogu nasuwa się pytanie: jaki cel przyświecał pomysłodawcom tej dość specyficznej publikacji, która miała zostać osobiście wręczona Hitlerowi przez K. Mühlmana jako dar gu-

DER GENERALGOUVERNEUR

DER SONDERBEAUFTRAGTE FÜR DIE SICHERUNG DER KUNST- UND KULTURGÜTER

Mit der wissenschaftlichen Durchföhrung waren beauftragt:

Dr. Gustav Barthel, Weeslau, Dr. Anton Krauß, Wien, Dr. Werner Kubisch, Treppau,
Dr. Erich Meyer-Heßke, Weeslau, Dr. Josef Mühlmann, Salzburg, Dr. Günther Otto,
Weeslau, Dr. Karl Pöhlhammer, Wien, Rudolf Prieboda, Treppau.

Zu wissenschaftlichen Gutachten wurden verübertugend herangezogen:

Prof. Dr. Hans v. Demel, Wien, Dr. Kurt Dittmer, Berlin, Prof. Dr. Dagobert Frey,
Weeslau, Prof. Dr. Arthur Haberlandt, Wien, Dr. Eduard Holzmair, Wien, Dr. Josef Mader,
Wien, Dr. Leopold Kuprecht, Wien.

Zu Restaurierungsarbeiten wurden herangezogen:

Eduard Kneifel, Wien, Frau Ingeborg Spann, Wien.

69

Pieter Naon (1612-1680)

Brustbild eines Mannes, 1641

Der Kavalier ist von vorn gesehen und trägt ein dunkles Wams mit reichem Spitzenragen.
In der Mitte links bezeichnet: „Naon 1641.“ Öl auf Holz, 70 x 54 cm
Aus der Sammlung Graf J. Tarnowski, Sucha.

70

Pieter Naon (1612-1680)

Doppelbildnis, 1648

Ein junges Ehepaar in vornehmer dunkler Kleidung, mit weitem Halsragen und Manschetten,
steht in ganzer Figur, sich leicht die Hände reichend, den Blick auf den Betrachter gerichtet,
in einem Zimmer. Rechts daneben ein Tisch mit Globus und Büchern. Bezeichnet: „Pieter
Naon. 1648.“ Öl auf Holz, 83 x 65 cm
Aus der Sammlung Graf Brancicki, Wilanow. Tafel 70

71

Jan van Miereveldt (1567-1641)

Herrenbildnis

Brustbild eines älteren Herrn in schwarzer Kleidung mit reichem Halsragen und schwarzem
Baret. Öl auf Holz, 72 x 60 cm
Aus der Sammlung Graf J. Tarnowski, Sucha. Tafel 71

72

Gabriel Metsu (1630-1667)

Die Wäscherin

Aus einer halbem geöffneten Fensterröfnung schaut eine junge Frau mit weißer Haut.
Sie steht an einem hölzernen Bottich. Auf der Brüstung ein weißes Leinentuch mit Fisch-
schüssel, an der Fensterelebung ein großer Kontrast mit Stricken. Rückwärts im Dämmer ein
Wohnumraum. Bezeichnet: „G. Metsu.“ Öl auf Holz, 23,7 x 21 cm
Aus dem Schloß Łazienki, Warschau. Tafel 72 23

Strona tytułowa z wymienionymi nazwiskami współautorów niemieckich historyków sztuki.

Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie

Jedna ze stron katalogu.

Poz. nr 69 i nr 71 – obrazy z kolekcji J. Tarnowskiego z Suchej, poz. nr 70 – obraz ze zbiorów wilanowskich (nieodzyskany), poz. nr 72 – obraz pochodzący z warszawskich Łazienek – *Praczką G. Metsu* (odzyskany). Repr. Muzeum Narodowe w Warszawie

bernatora H. Franka. Wiadomo, że Hans Posse, dyrektor dreźnieńskiej galerii i pełnomocnik samego Fürera interesował się dziełami sztuki, które znalazły się w katalogu, a które miały trafić do muzeum Hitlera w Linzu. Jednak wydanie katalogu zbiegło się w czasie z zajęciem Francji. Tym samym wszystkie francuskie muzea stały się dostępne, a przy tych zbiorach polskie kolekcje wydały się wodzowi mało wartościowe. Tylko w ten sposób można tłumaczyć przekazanie przez Hitlera Frankowi trzech najcenniejszych obrazów z kolekcji Czartoryskich: Rafaela, Rembrandta i Leonarda da Vinci. Nota bene sam Frank, kiedy jego władza na terenie Generalnej Guberni była wystarczająco silna, nie był zainteresowany „pozbywaniem” się cennych dzieł sztuki, tocząc na tym polu walkę z wieloma wysokiej rangi urzędnikami niemieckimi. Co prawda, jak pisał w swym „Dzienniku”, zamieszczone w katalogu dzieła sztuki

ki miały zostać wywiezione na teren Rzeszy i włączone do zbiorów niemieckich, jednak wiele z tych obiektów do momentu ewakuacji Niemców pozostało w Generalnej Guberni, a niektóre, jak obrazy należące do Alfreda Potockiego, opuściły Łańcut wraz z właścicielem.

Drögi ewakuacji prowadzonej przez Niemców, a później sposób odzyskiwania zamieszczonych w katalogu dzieł sztuki zasługują na pełne opracowanie. Niemniej, w świetle prowadzonych obecnie badań wynika, że z całą pewnością na swe miejsce powróciły 254 obiekty, wciąż brak jest około 200. Przy pozostałych pozostaje znak zapytania, bowiem pochodziły z kolekcji, które dziś praktycznie nie istnieją, mogły zatem trafić do innych zbiorów.

Kiedy amerykańscy żołnierze weszli do willi Franka, położonej koło Neuhaus w Bawarii, znaleźli wiele dzieł sztuki po-

chodzących z Polski i figurujących w Sichertgestellte Kunstwerke im GG. Była tam zarówno „Dama z łasiczką” Leonarda da Vinci, jak i „Pejzaż” Rembrandta. Inne, których były gubernator nie wywiózł samodzielnie, uciekając przez zbliżającymi się wojskami radzieckimi, różnymi drogami i w różnym stanie wracały na swe miejsca w wyniku akcji rewindykacyjnej prowadzonej przez władze polskie. Niektóre musiały czekać przeszło 50 lat, aby mogły znów znaleźć się tam, skąd zostały „zabezpieczone”, jak obraz „Praczką” Gabriela Metsu, odzyskany dopiero w 1994 r.

Czy zdołamy kiedyś odnaleźć i rewindykować wszystkie dzieła sztuki wybrane przez niemieckich „naukowych urzędników-fachowców”? Wydaje się, że dziś ów dokument powinien stać się przedmiotem analizy i wniosków ze strony niemieckiej.

Monika Kuhnke

Ogólnopolski inwentarz zabytków

O potrzebie dokumentacji zbiorów artystycznych nie trzeba chyba dzisiaj nikogo przekonywać. Woła o to policja w związku z nasilającą się tendencją do okradania budowli sakralnych, domów prywatnych i muzeów. Zainteresowani są tym antykwariusze i dealerzy domów aukcyjnych, gdyż lepiej sprzedają się obiekty udokumentowane, publikowane, o wiadomej proveniencji.

Od lat duże zespoły fachowców zatrudnionych w Instytucie Sztuki PAN, w muzeach, w Ośrodku Dokumentacji Zabytków (ODZ) gromadzą dane, zakładają karty naukowe i ewidencyjne, wpisują je do komputera. Wydawane są katalogi zabytków, a niektóre muzea dorobiły się nawet bardzo przyzwoicie opracowanych katalogów poszczególnych działów, jak np. Muzeum Narodowe w Warszawie – katalogu monet republiki rzymskiej. Wszystkie te żmudne prace i chwalebne wysiłki wielu ludzi są mniej efektywne niż być powinny, a to z tej prostej przyczyny, iż są rozproszone.

Każde muzeum dokumentuje własne zbiory, ODZ – informacje o obiektach w terenie, ale bez muzeów, Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków (OOiKZ) zbiera dane o kradzieżach itd. Brakuje, moim zdaniem, podstawowego narzędzia, jakim byłby ogólnopolski inwentarz zabytków. W dobie komputerów jest to rzecz do zrobienia. Jeżeli w niedługim czasie ma powstać centralny rejestr samochodów, który ma utrudnić proceder złodziejom, to wydaje się, że ze względu na wartości artystyczne, naukowe i dziedzictwo historyczne, równie potrzebny, jeśli nie ważniejszy, jest rejestr zabytków. Nawet z tego względu, że ceny zabytków niejednokrotnie przewyższają wartość luksusowego mercedesa. Nie jestem fantastą i zdaję sobie sprawę, że taki inwentarz nie może powstać w jednej chwili, że do tego potrzeba czasu i pieniędzy, ale ponieważ mamy już wyspecjalizowany Ośrodek Dokumentacji Zabytków oraz Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków, któremuś z nich mogłoby być powierzone stworzenie takiego rejestru. Uważam, że należałoby zacząć od zgromadzenia w tym ogólnopolskim komputerowym

inwentarzu danych o obiektach ze wszystkich muzeów w Polsce. Byłoby to powitane z radością przez wiele osób – przez studentów historii sztuki lub piszących monografie artystów, albo określonych kategorii przedmiotów, przez autorów scenariuszy wystaw indywidualnych lub problemowych, przez rzeczoznawców szukających dzieł porównawczych przy ocenie i wycenie obiektów, a także przez wydawców poszukujących często szczególnego dzieła do reprodukcji w przygotowywanej publikacji.

Dzisiaj niejednokrotnie uzyskanie informacji o zachowanych pracach konkretnego artysty lub o istnieniu porządnego obiektu wiąże się z kwerendą po całej Polsce. Gdyby istniał centralny inwentarz, za jego pośrednictwem o wiele szybciej i prościej można by dotrzeć do tego muzeum, w którym poszukiwane dzieło się znajduje. Oponenci mi odpowiadają, że opublikowano już wiele monografii i katalogów polskich malarzy, albo przedmiotów sztuki zdobniczej, w których tego typu informacje są zawarte. To prawda. W porównaniu z czasami przed czterdziestu laty, kiedy zaczynałem studiować historię sztuki, liczba publikacji o sztuce polskiej znacznie wzrosła. Ale w wielu przypadkach dotyczy artystów o głośnych nazwiskach. Istnieje jednak ogromna rzesza twórców mniej znanych, odszukanie prac których nie jest łatwe.

Podstawowy zrab, jakim byłby ogólnopolski inwentarz obiektów z muzeów, można by z czasem rozszerzyć o zbiory prywatne i kościelne. Dawnymi czasy kolekcjonerzy i kościoły bronili się przed ujęciem ich zbiorów w spisy, bowiem obawiano się upaństwowienia posiadanych dzieł. Dzisiaj te obawy są bezzasadne i przy właściwej organizacji i możliwościach finansowych można pokusić się o zgromadzenie w tym inwentarzu wszystkich pozamuzealnych obiektów. Elektroniczna rejestracja danych opisowych oraz reprodukcji poszczególnych dzieł przyczyniłaby się nie tylko do uzmysłowienia sobie ilości obiektów ruchomych w Polsce, ale pozwoliłaby na celowe uzupełnianie posiadanych kolekcji. Korzystanie z takiego inwentarza byłoby wielorakie, łącznie z możliwością promocji sztuki polskiej w internecie. Argumentów „za” jest wiele, czas więc zacząć działać.

Sławomir Bołdok

page 3

*Great thefts of the pieces of Art
Stolen Madonna*

Thrilling history of a theft of the „Madonna with a child” painting by Lucas Cranach from a church in Sulmierzyce.

page 5

War losses of libraries. All never to return?
History of collections of institutional and private collections in Poland which some 70% were lost during the II WW.

page 7

Priceless landscape – retrieved.

History of theft of the Poland’s pieces of art by German invaders before IIWW – with a special consideration given to „Polish rugs”.

page 9

End of century – end of collectorship?

Freedom has brought an unexpected change to Poland – end of collectorship – brief history.

page 11

The Monument of Adam Mickiewicz in Warsaw

Brief history of the famous Poland’s national poet was unveiled in 1889 in Warsaw.

page 18

„Apollo and two Muses” – happy return of a lost painting.

History of return to Poland after some 50 years time of some pieces of art taken out by invaders during the last II WW.

page 20

Documentation of collections within sacral objects.

The sacral objects are bearing the most considerable losses of the pieces of art – history.

page 22

Walking with the Christ-child’s crib.

Brief history of Poland’s Christ-child’s crib a particular consideration given to the Krakow art.

page 24

Sichergestellte Kunstwerke in General Gouvernment – the famous German catalogue of the pieces of art „secured” in the German-occupied Poland (1939-1945).

Sad history of a theft the most considerable Poland’s collections during the time of German-occupied Poland.

page 27

The Poland – wide stock-list of monuments

Nobody is to be convinced about the necessity of the documentation of Poland’s collections. The police calls for it in consequences of intensification of thefts within sacral buildings, private houses and museums. The need for a central stock-list in Poland – description.

W. WĘGIEŁEK - rok założenia 1912

Renesans Trans - Departament Dzieł Sztuki

Pakowanie i transport dzieł sztuki

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

