

cenne, bezcenne/ utracone

*Valuable, Priceless/
Lost*

Bibl. Publ. m.st. W-wy
Egz. obow.

Dział
Sztuki



Na okładce: *Adoracja Dzieciątka* - kwatery XVI-wiecznego tryptyku *Wielka Święta Rodzina* z kościoła pw. św. Anny w Oleśnie, okradzionego z płaskorzeźb w sierpniu 1994 r. Obok: tryptyk przed kradzieżą. (patrz: P. Ogrodzki *Zaginięci święci z kościoła w Oleśnie*, CBU nr 5/1998, str. 6)



Fot. archiwum OÖZP

cenne, bezcenne/utraczone

Redakcja:

Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych

02-916 Warszawa, ul. Okrężna 9

tel.: (0-22) 651-53-00, (0-22) 651-75-00; faks: (0-22) 642-11-85

e-mail: biuro@oozp.org.pl

www.oozp.org.pl

Rada redakcyjna: Monika Kuhnke, Jacek Miler,
Piotr Ogrodzki, Urszula Paszkiewicz, Anna Skaldawska

Redaktor naczelna: Barbara Kobielska

Oprac. graficzne: Marek Pękalski

Oprac. stylistyczne: Krystyna Juriewicz

Korekta: Krystyna Juriewicz

Tłumaczenie: Marzenna Rączkowska

Wydawca: Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych

Realizacja: Stowarzyszenie Artystyczne Sztuka

Na zlecenie Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych

Zamówienia na egzemplarze prosimy kierować na adres redakcji.

str. 3
MONIKA BARWIK
FLAMANDOWIE Z MUZEUM
NARODOWEGO W GDAŃSKU

Str. 6
MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
ZAGINIONE CHOPINIANA

str. 10
MONIKA KUHNKE
CZYTAJĄCY MEZCZYŻNA
Z ANTYKWARNI ABE GUTNAJERA

Str. 13
MONIKA FRANKOWSKA-MAKAŁA,
RAFAŁ MAKAŁA
KRZYŻYK KSIĘŻNEJ ERDMUTY

Str. 14
ANNA SACIUK-GĄSOWSKA
NARODZINY MUZEUM
SZTUKI NOWOCZESNEJ
a.r. (AWANGARDA RZECZYWISTA-
ARTYSTY REWOLUCYJNI)

Str. 19
HANNA ŁASKARZEWSKA
ZBIORY ZAGRABIONE I ICH LOSY
„MODEL” SZWEDZKI (CZ.1)

Str. 24
OPRAC. MONIKA BARWIK
KATALOG STRAT

Str. 28
OPRAC. MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
KATALOG STRAT WOJENNYCH
1939 – 1945

Str. 29
ZBIGNIEW HAUSER
ZAPOMNIANE POLSKIE REZYDENCJE
NA UKRAINIE (II)

Str. 32
PIOTR OGRODZKI
BEZPIECZEŃSTWO ARCHIWÓW
I ARCHIWALIÓW

Str. 33
ANNA KROCHMAL
POLACY I POLSKIE DZIEDZICTWO
KULTUROWE W KRAJACH EUROPY
ZACHODNIEJ (CZ.7)
ZBIORY ARCHIWALNE W POLSKICH
INSTYTUCJACH

Str. 37
PIOTR OGRODZKI
ZINTEGROWANE ZARZĄDZANIE RYZYKIEM
KONFERENCJA ICMS

Str. 40
WOJCIECH PACZUSKI
DROIT DE SUITE
MIĘDZY WYMIAREM EKONOMICZNYM
A KULTURALNYM
WSPÓLNOTY EUROPEJSKIEJ

Str. 43
PIOTR OGRODZKI
ŚLADAMI KRADZIEŻY
STÉPHANE'A BREITWIESERA

str. 46
OPRAC. BARBARA KALETA
INTERPOL. NAJBARDZIEJ POSZUKIWANE
DZIEŁA SZTUKI

Dział
Sztuki



FLAMANDOWIE z Muzeum Narodowego w Gdańsku

W pierwszej połowie lutego 2008 r. Komenda Wojewódzka Policji w Gdańsku wznowiła umorzone 34 lata temu śledztwo w sprawie kradzieży dwóch cennych dzieł malarstwa flamandzkiego z gdańskiego Muzeum Narodowego.



Kobieta przenosząca żar, Pieter Brueghel (szkoła)

Był koniec kwietnia 1974 r., gdy z kilkudniowym opóźnieniem w polskiej prasie ukazała się wiadomość o kradzieży obrazów z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Z ekspozycji zniknęły dwa obrazy: szkic malarzski *Ukrzyżowanie* Antona van Dycka i małe tondo *Kobieta przenosząca żar* być może ze szkoły Pietera Brueghla.

Ukrzyżowanie, niewątpliwie cenniejsze z dwóch utraconych dzieł, to obraz monochromatyczny, namalowany brązową farbą olejną na desce, wzbogacony przez artystę o światłocienie, zwracający uwagę pewnością i zarazem swobodą w prowadzeniu kreski. Jest typowym ikonograficznym przedstawieniem tego tematu. W centrum kompozycji Chrystus Ukrzyżowany z głową opuszczoną na prawe ramię. U stóp krzyża Maria Magdalena, lewą ręką obejmująca drzewo krzyża i stopy Chrystusa. Za nią Święty Jan i Maria Matka Jezusa z dłońmi rozłożonymi w geście rozpacz. Po drugiej stronie krzyża grupa postaci z rycerzem na koniu, wielką chorągwią i półnagim mężczyzną wyciągającym włócznię, by przebić bok Ukrzyżowanego. Szkic o wymiarach 48,5 x 43 cm może być repliką lub kopią obrazu, z przedstawieniem sceny ukrzyżowania, znajdującego się w Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique w Brukseli. Obraz brukselski

z kolei uchodził za szkic do ołtarza w kościele St. Michel w Gandawie, wykonanego przez van Dycka na zamówienie Bractwa Św. Krzyża. Według Léo van Puyveldea (kuratora brukselskiego muzeum) była to prawdopodobnie kopia obrazu przeznaczona przez van Dycka dla Bolsverta, który według niej wykonał rycinę.

Szkic *Ukrzyżowanie* w XIX w. znajdował się w zbiorach angielskich. W 1923 r. na jednej z aukcji w Londynie kupił go antykwariusz z Monachium, skąd przed rokiem 1943 został zakupiony do gdańskich zbiorów. Wywieziony z Gdańska w czasie wojny, zabezpieczony przez wojska radzieckie, został zwrócony do gdańskiego muzeum w 1956 r.

Drugi ze skradzionych obrazów to niewielka, zamknięta w kole o średnicy 17 cm, kompozycja malowana farbami olejnymi na desce. *Kobieta przenosząca żar* to przedstawienie rodzajowe. Główną postacią jest tu chłopka krocząca pewnym, zamaszystym krokiem. W prawej ręce trzyma szczypce do przenoszenia żaru, a w lewej kociołek z wodą. W głębi wiejskie zabudowania, przed nimi na brzegu



Muzeum MUSEUM NARODOWE W GDAŃSKU	Przedmiot Kobieta przenosząca żar	Autor Jacek Dycka
Dział Malarstwo	Materiał i technika Ol. ujeżdża	Szkola Pieter /młodo/
Nr inwentarza 422	Data nabycia	Kraj, miejscowość, wydanie
Spis treści	Wyt. Ser. Głęb.	Czas powstania
	Waga	1 poł. XVI w.
	Forma	Numer inwentaryzacji
		2174

Opis przedmiotu, wykonanie, napisy
Kobieta idąca samodzielnym krokiem ku lewej stronie obrazu. Uderza jej ciemna siła biała koszula, widoczna przez rozcięcie karku, dwobarwny kark z różnymi rysami, smukły na piersiach, odrobiny mały, czerwonymi kołnierzykami, oraz białą, czerwona spódnica na głowie biała chusta. W prawej ręce nosi kołnierz z wody.
W tle widać oddzielony dośrodku strugę, obróbkę z jednej strony strugę, a z drugiej widać zabudowania, przed nimi na brzegu kilka postaci ludzkich w kolorowych ubiorach, sących pracami, podarowani m.i. Kobieta karmiąca drób. Po prawej droga prowadząca słońcem, w głąb.
Tętno drewniany - analogie:
1. Antwerpia - Museum Mayer van der Bergh
2. Dordrecht - St. J. Yvoen
/rygn. i dat. 1626/
3. Staatliche Museum - Berlin Dahlem
Przysłówia flamandzkie /fragment/



Karta katalogowa obrazu w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku

Po skradzionych obrazach Brueghla i Van Dycka pozostały karty muzealne



Muzeum MUSEUM NARODOWE W GDAŃSKU	Przedmiot Ukrzyżowanie	Autor Jacek Dycka
Dział Malarstwo	Materiał i technika Ol. ujeżdża	Szkola Antoni van
Nr inwentarza 432	Data nabycia	Kraj, miejscowość, wydanie
Spis treści	Wyt. Ser. Głęb.	Czas powstania
	Waga	ok. 1630
	Forma	Numer inwentaryzacji
		2174

Opis przedmiotu, wykonanie, napisy
Obraz monochromatyczny, zwracający uwagę powściągliwością i szorstką metodą w prowadzeniu kresek oraz umiejętnością uplastycznienia rytmu przez lekkie dotknięcia białej farby, rozjaśniającej ogólny szorstki ton mroku. Typowe ikonograficzne przedstawienie Ukrzyżowania. Krzyż stojący w środku, na nim ciało Chrystusa z głową zwieszającą na prawe ramię. Dookoła krzyża perizonium, szczególnie bogato udekorowane na prawej stronie. U stóp krzyża klęcząca Maria Magdalena, lewą ręką obejmująca drzewo krzyża i stopy Chrystusa. Za nią św. Jan i św. Józef, stojący w grupie z rycerzem na koniu, widać chorągwie i podnagie męczących, wyciągających dźwigi, by przesłonić bok Chrystusa.
Identyfikacja kompozycji pozwala stwierdzić, że gdańskie Ukrzyżowanie jest repliką, waga, która obrazu znajdującemu się w Muzeum Royal des Beaux Arts de Belgique w Brukseli.
Obraz brukuślaki uchodził ogólnie za sztukę do ofiarowania w kościele St. Michel w Gandawie, wykonanego przez Van Dycka dla



Karta katalogowa obrazu w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku

dość szerokiej strugi kilka postaci ludzkich zajętych pracami gospodarczymi. Temat obrazu nawiązuje do fragmentu jednego z najsłynniejszych malowideł Pietera Brueghla Starszego *Przysłów niderlandzkich* (1559 r.) znajdującego się w Gemäldegalerie w Berlinie. Przedstawiona tam chłopka jest jedną z wielu postaci ilustrujących porzekadła i przysłówia flamandzkie. Współcześni artyści odbiorcy jego sztuki byli w stanie z łatwością odczytać znaczenie epizodów przedstawionych na obrazie, podczas gdy dla nas interpretacja niektórych przysłów nie jest już taka oczywista. Takie trudne do jednoznacznego zinterpretowania porzekadło ilustruje nasza bohaterka: *ogień w jednej dłoni, woda w drugiej*, co może oznaczać dwulicowość, nieszczerłość lub umiejętność godzenia sprzecznych cech natury ludzkiej. Ten sam temat przedstawia jedna z dwunastu okrągłych plaketek z panelu znajdującego się

w Museum Mayer van der Bergh w Antwerpii. Jednak gdański obraz pod względem kompozycji jest najbliższy tondu *Kobieta w zimowym krajobrazie* Pietera Brueghla Młodsze, które zostało sprzedane na aukcji Christie's 19 kwietnia 2007 r.

Nie wiemy, kiedy *Kobieta przenosząca żar* trafiła do dawnych zbiorów Staatliche Museum w Gdańsku. Wiadomo, że w czasie wojny obraz podzielił los szkicu van Dycka i że wraz z nim został zwrócony z ZSRR w 1956 r.

Brak obydwu malowideł odkryto całkiem przypadkowo; w czasie sprzątania spadła ze ściany rama z niewielkim obrazem Brueghla. Okazało się, że w ramie zamiast oryginału znajduje się podkolorowana wycięta z czasopisma reprodukcja. Wezwana na miejsce kurator stwierdziła, że również obraz van Dycka zamieniono na kiepski falsyfikat.

Jest bardzo prawdopodobne, że w obu

przypadkach fałszywe obrazy przygotowała ta sama osoba. Na potwierdzenie tej tezy wskazywały: identyczność użytych farb, podobieństwo stylu prowadzenia linii, podobieństwo pędzelka, identyczność sklejk wykorzystanej jako podłoże oraz pośpiech w wykonaniu falsyfikatów. Można przypuszczać, że fałszerz nie znalazł dostatecznie dobrze obrazu *Ukrzyżowanie* i nie dysponował dokładnym wzorem. Najprawdopodobniej korzystał z wykonanego ukradkiem szkicu. Fałszywy obraz van Dycka został wykonany na sklejce brzozonej zagruntowanej farbą emulsyjną, a następnie pokrytej tłem z mieszaniny farb temperowych. Na tak przygotowane tło naniesiono szkic ołówkowy; postacie i plamy namalowano mieszaniną farb temperowych, białej i czarnej.

Natomiast w przypadku obrazu *Kobieta przenosząca żar* barwną reprodukcję z czasopisma POLSKA (NR 8 z 1971 r. str. 26) naklejono na okrągłą wyciętą ze



Przysłowia niderlandzkie Pietera Brueghla Starszego z zaznaczonym pierwowzorem powielanego później motywu

sklejki brzozonej płytę. Gdy okazało się, że druk z rewersowej strony reprodukcji uwidocznił się na przedstawieniu, jasne partie obrazu zamalowano więc białym litoponem (biały pigment nieorganiczny z niebieskawym odcieniem, o dobrym kryciu) oraz zabarwiono flamastrami o barwach czerwonej, zielonej, brązowej i żółtej. W obu obrazach użyto pędzelka lub pędzelków o miękkim włosie i średniej grubości (mogły to być pędzelki szkolne). Użyte farby i pędzelki były ogólnie dostępne. Ustalono, że czasopismo, z którego wycięto reprodukcję, pochodziło z czytelnicy Biblioteki PAN w Gdańsku, fakt ten nie pomógł jednak w ustaleniu sprawcy. Nie znamy dokładnej daty kradzieży; dokonano jej zapewne na kilka dni przed odkryciem fałszywych obrazów. Złodzieje dostali się do muzeum przypuszczalnie po rusztowaniu, otworzyli okno klatki schodowej, zamykane na zwykły haczyk (na parapecie znaleziono grudki błota), zamienili oryginalne

nały na kopie i tą samą drogą opuścili muzeum. W toku postępowania przesłuchano kilkaset osób rekrutujących się z pracowników muzeum i innych przedsiębiorstw, jak również z osób, co do których, ze względu na ich przeszłość i zainteresowanie, istniały przypuszczenia o dokonanie kradzieży obrazów. Przeprowadzone postępowanie nie doprowadziło jednak do wykrycia sprawcy, ani odzyskania utraconych dzieł sztuki. 26 października 1974 r. podprokurator Prokuratury Wojewódzkiej w Gdańsku podjął decyzję o umorzeniu śledztwa.

Z początkiem lutego bieżącego roku, na wniosek dyrektora Muzeum Narodowego w Gdańsku, policja wznowiła śledztwo. Sprawą zajęli się policjanci z gdańskiego „Archiwum X”. Być może po ponownym przeanalizowaniu zgromadzonych materiałów, przy wykorzystaniu nowoczesnych technik badawczych uda im się rozwiązać zagadkę sprzed lat. ■



Kobieta w zimowym krajobrazie Pietera Brueghla Młodszego sprzedany na aukcji Christie's w 2007 r.



Reprodukcję skradzionego tonda wycięto z czasopisma Polska

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

Zaginione Chopiniana



L.A. Bisson, Fotografia Chopina, ok. 1949 r. za M. Idzikowski, Portret Chopina. Antologia ikonograficzna, 1963

W chwili przystępowania do realizacji albumu „Portret Fryderyka Chopina” (1952) nie uświadamialiśmy sobie jeszcze ogromu strat, jakie odniosła kultura polska w okresie wojny 1939-1945 (...)
Dziś po osiemnastu latach od zakończenia wojny możliwe jest już ustalenie i podsumowanie tego smutnego bilansu – pisał w grudniu 1962 r. Mieczysław Idzikowski.

Departament Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego posiada, opracowany w 1992 r. przez panią Hannę Wróblewską-Straus z Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, wykaz 366 zaginionych Chopinianów, w tym: 4 autografy utworów Fryderyka Chopina i Felixa Mendelssohna, 10 listów Fryderyka Chopina i 285 skierowanych do niego oraz 39 o polskim kompozytorze, a także 5 różnych rękopisów, 12 portretów olejnych Fryderyka Chopina i jego rodziny oraz Wojciecha Żywnego, nauczyciela artysty, 6 rysunków i akwael przedstawiających Fryderyka Chopina autorstwa Teofila Kwiatkowskiego, George Sand i nieustalonego artysty, 5 biletów wizytowych, programów koncertów i zaproszeń. Pochodziły one ze zbiorów Marii i Laury Ciechomskich, wnuczek Ludwika Jędrzejewiczowej, najstarszej siostry Chopina oraz kolekcji Leopolda Binentalą, zasłużonego badacza życia i twórczości genialnego artysty. Większość zbiorów Binentalą należała wcześniej do Marii i Laury Cie-

chomskich. Do wykazu portretów zostały jeszcze dołączone dwa zdjęcia portretu Fryderyka Chopina i jego siostry Izabeli, które pojawiły się we wschodnioniemieckich produkcjach filmowych, m.in. kadr z filmu *Abechied von Frieden* z 1979 r., w reżyserii H. J. Kasprzika, na którym można rozpoznać utracony portret Fryderyka Chopina. Poszukiwania na terenie byłego NRD nie dały jednak rezultatu.

Przy opracowywaniu strat wojennych niezwykle istotną okazała się książka Leopolda Binentalą, *Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki*. Została ona wydana w 1930 r., a dwa lata później ukazała się jej niemieckojęzyczna wersja *Chopin. Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt*. Autor zawarł w niej informacje o listach i utworach oraz fotokopie niektórych z nich, portrety artysty oraz ludzi z nim związanych, a także wizerunki miejsc, w których przebywał artysta. W 1934 r. jego *Chopin* ukazał się w języku francuskim, a w 1937 r. polskim pod tytułem *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, którego szwedzkie tłumaczenie opublikowano w 1940 r.

Nie sposób też przecenić wydanej w Warszawie przeszło sto lat temu, bo w 1904 r., książki *Niewydane dotychczas*

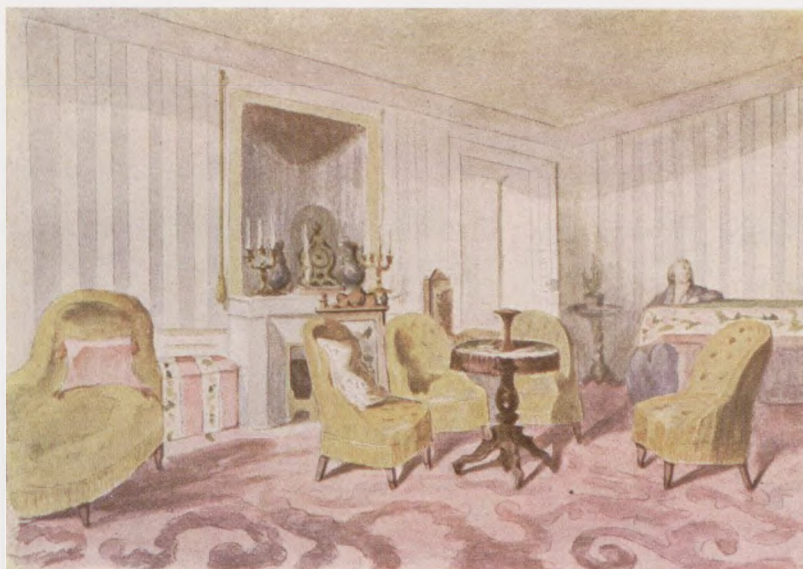
pamiątki po Chopinie Mieczysława Karłowicza, wybitnego polskiego kompozytora i dyrygenta. Autor zamieścił w niej streszczenia listów Chopina do rodziny i *vice versa*, listów George Sand i jej córki oraz syna, korespondencji rodziny Wodzińskich, listów uczennic i znajomych oraz korespondencji Jane Wilhelminy Stirling. W tym samym roku Karłowicz opublikował w Paryżu francuską wersję tej pracy pt. *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin. Recueillis et an notes*. Różniła się ona od polskiego wydania tym, że pominięto listy George Sand i jej dzieci oraz przytoczono w całości treść listów kierowanych do Chopina przez różne osoby. Karłowicz publikował też fragmenty swego opracowania w francuskich periodykach „La Revue Musicale” (1903 nr 1-9) i „Revue Hebdomadaire” (1902 nr 8). Z zagranicznych publikacji warte odnotowania jest *Dans le souvenir de Frédéric Chopin* Edouarda Ganche’a, wydane w Paryżu w 1925 r. Po wojnie, w 1955 r. została opublikowana *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrała i opracowana przez Bronisława Edwarda Sydowa.

Wśród zaginionych utworów Fryderyka Chopina wspomnieć należy autograf znanej pieśni *Życzenie* (op. 74 nr 1).

Publikowany był on zarówno w książce Karłowicza, jak i w opracowaniu Binental z 1930 r. Nieznany jest też los kopii pieśni *Narzęczony* sporządzonej przez Juliana Fontanę, polskiego pianistę i kompozytora, przyjaciela Chopina. Wzmiankę o niej możemy znaleźć u Karłowicza. Nie odnalazł się także autograf muzyczny ćwiczeń fortepianowych z adnotacją mistrza u góry *łokieć w równi z białymi klawiszami*. Wspomina o nim Karłowicz, a Binental reprodukuje w 1934 r. Zaginął też rękopis trzygłosowego kanonu Felixa Mendelssohna, napisany w Paryżu w 1832 r. Jego fotokopię można znaleźć u Binental z 1930 r.

Dziesięć listów kompozytora uznano za zaginione. Adresatami ośmiu z nich byli członkowie rodziny Chopina, dwa skierowane były bezpośrednio do Ludwiki Jędrzejewiczowej, najstarszej z siostr Fryderyka. Jeden z pozostałych adresowany był do Józefa Elsnera, nauczyciela i przyjaciela, drugi natomiast do wspomnianego już wcześniej Juliana Fontany, ucznia Elsnera w konserwatorium warszawskim.

Spośród 285 utraconych listów kierowanych do Fryderyka Chopina, a napisanych przez 165 osób, najwięcej, bo aż 21, zaginęło z tych, które wyszły spod pióra Mikołaja Chopina. Ojciec pisał do syna po francusku, jednak dopiski do tych listów siostr Ludwiki i Izabelli oraz szwagrów Jędrzeja Kalasantego Jędrzejewicza oraz Antoniego Barcińskiego były skreślone po polsku. Również listy matki, Justyny Chopin, z których losy sześciu nie są znane, pisane były po polsku. Zaginęły listy kompozytorów i muzyków: Hektora Berlioza (4), Felixa Mendelssohna-Bartholdy (2), Franciszka Liszta (2), Roberta Schumanna (1), Ferdinanda Hillera (4), Heinricha Wilhelma Ernsta (1), pisarki Klementyny z Tańskich Hoffmanowej (1), malarza Eugène Delacroix (6), czy polityka-general Józefa Bema (3) oraz muzyka i pedagoga Wojciecha Żywnego (1). Nie ma 14 listów hrabiego Astolphe'a de Custine, autora *Resume Du Voyage En Russie En 1839*, który zafascynowany muzyką Chopina przedstawił genialnemu kompozytorowi jej najkrótszą i jakże trafną recenzję: *Nie na fortepianie Pan gra, lecz na duszy*.



T. Kwiatkowski *Salon Chopina w jego mieszkaniu przy Place Vendome 12 w Paryżu*, akwarela, papier 1849 r., za: L. Binental, *Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki* wydane w Warszawie w 1930 r.



Moja bieda za: L. Binental, *Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki* wydane w Warszawie w 1930 r.

Brakuje też 5 listów Jane Wilhelminy Stirling, uczennicy Chopina propagującej jego muzykę na Wyspach Brytyjskich. Utracony został zbiór 10 pism otrzymanych od rodziny Wodzińskich: Teresy (7), Kazimierza (1) i Marii (2) – Świadcstwo nieszczerliwej miłości do Marii – wraz z kartką, na której artysta ręką własną skreślił słowa *Moja bieda*.

Wśród utraconych podczas II wojny światowej listów dotyczących Fryderyka Chopina, napisanych przez jego współczesnych, jest jeden autorstwa Honoriusza Balzaca wysłany do George Sand z własnoręcznym dopiskiem kompozytora. Na ręce Ludwiki Jędrzejewiczowej były kierowane, obecnie zaginione, listy Eugène Delacroix, Franciszka Liszta, George Sand,

Katherine Erskine, Juliana Fontany (3) i Jane Wilhelminy Stirling (25). Sama Ludwika wraz z Marceliną Czartoryską pisała o bracie do swojego męża Józefa Kalasantego Jędrzejewicza. Do Juliana Fontany kierowały pisma firmy: Breitkopf & Härtel w Lipsku i Wessel w Londynie. Wiązało się to zapewne z pełnomocnictwem, które otrzymał Julian Fontana w 1853 od Justyny Chopin, matki kompozytora oraz jego siostr Ludwiki Jędrzejewiczowej i Izabelli Barcińskiej na publikację pośmiertną utworów Fryderyka Chopina. Zaginęło ono podczas wojny, tak jak *Ostatnie słowa* Mikołaja Chopina z 1844 r., powinszowanie urodzinowe z 17 kwietnia 1825 r. dla ojca podpisane przez Izabelę, Fryderyka i Ludwikę, czy zapisy pamięt-

Monsieur Jules Fontana, à Paris.

Voulant nous prêter au désir à nous manifesté de publier les manuscrits restés entre nos mains de la composition de feu Frédéric Chopin, nous, les membres de la famille, nommément sa mère et ses deux sœurs, afin que ces œuvres paraissent avec tout le soin et la perfection dont ils sont susceptibles, et pour éviter toute contestation, nous priions par cet écrit M^r Jules Fontana, comme juge compétent et ami du dit auteur, et nous l'autorisons par la présente de faire le choix des manuscrits inédits et d'en faire imprimer tout ce qui sera digne de la mémoire du défunt; de faire en notre nom, tous les arrangements, et de passer avec les éditeurs toutes les transactions qu'il jugera

pour les plus convenables relativement à cette affaire. De toucher les recettes et d'en donner quittance, enfin tout ce qui se fera par lui à cette occasion, nous le reconnaitrons comme valable et obligatoire.

Comme la famille ne pense faire publier les œuvres de feu Frédéric Chopin que par l'intermédiaire de M^r Fontana elle le prie de vouloir bien mettre au bas de l'initiation de chaque cahier ou pièce, qu'elle provient du recueil dont il a fait choix par autorisation de la famille; de cette manière tout ce qui paraîtra paraitra comme œuvre posthume sans être revêtu de cette garantie authentique, sera regardé comme contrefaçon.

Justine Chopin
Varsovie ce 16 Juillet 1855. -
Souscription
J. B. Borsini
Chopin

Zezwolenie dane Julianowi Fontanie przez matkę i siostry Fryderyka Chopina na publikację jego utworów za: L. Binental, Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki wydane w Warszawie w 1930

kowe Ferdynanda Hillera i Josefa Slavika dla polskiego kompozytora. Utracone zostały dwa bilety wizytowe Fryderyka Chopina, program pierwszego koncertu w Paryżu z 15 stycznia 1832 r., koncertu Franciszka Liszta z udziałem Fryderyka z 9 kwietnia 1837 oraz ostatniego koncertu w Paryżu 16 lutego 1848, dwa zaproszenia dla Fryderyka Chopina na Soiree Saint-Simmoninne.

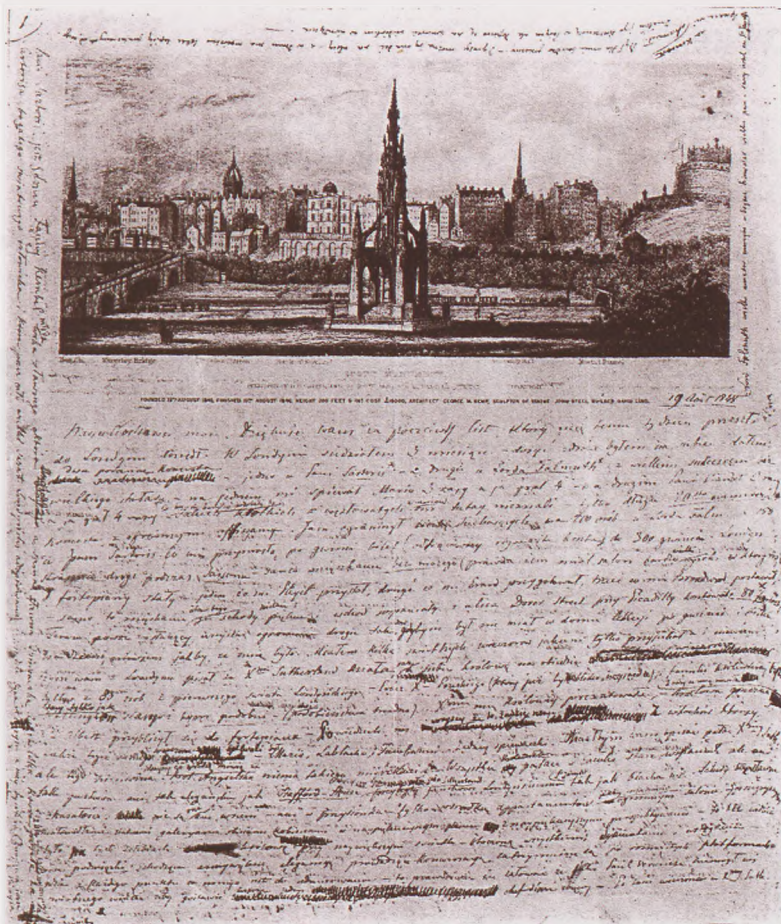
Szczególne miejsce wśród badań nad twórczością wielkiego kompozytora zajmuje ikonografia Chopina. Do sporządzenia dokumentacji strat wojennych nieodzowne są dwie publikacje: Leopolda Binental *Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki* wydane w Warszawie w 1930 r., gdzie zamieszczone zostały kolorowe zdjęcia portretów rodziny artysty i akwarele Teofila Kwiatkowskiego, artysty blisko zaprzyjaźnionego z kompozytorem oraz *Portret Fryderyka Chopina* Mieczysława Idzikowskiego i Bronisława Edwarda Sydowa, opublikowany w Krakowie w 1955 r. i jego drugie wydanie,

które ukazało się też w Krakowie w 1963 r. pt. *Portret Chopina. Antologia ikonograficzna*.

Autorzy zbierali dokumentację i materiały ikonograficzne jeszcze w okresie okupacji. Jak podkreślali, koncepcja pracy powstała w duchu oporu i chęci ratowania polskiego dorobku kulturalnego. Bronisław Sydow od wiosny 1940 r. do końca wojny zebrał około 750 wizerunków kompozytora. Mieczysław Idzikowski swoje badania opublikował w 1944 r. w wydanej konspiracyjnie broszurze *Chopin: I Katalog portretów. II Portrety z natury wg spisów własnych, współczesnych i bibliografów*.

W publikacji z 1963 r. umieszczono 20 utraconych podczas II wojny światowej wizerunków Fryderyka Chopina. Autorzy już w pierwszym wydaniu uznali, że wzmianki o portretach uważanych za zaginione mogą przyczynić się do ich odnalezienia i odzyskania. Większość wizerunków wykonano z natury za życia kompozytora, kilka jako portrety

pośmiertne. W wyniku II wojny światowej utraciliśmy pięć obrazów olejnych, w tym portret pędzla Ambrożego Miroszewskiego (1800-1879) przedstawiający dwudziestoletniego wirtuoza po powrocie z Wiednia, Antoniego Kolberga (1815-1882) i trzy wizerunki autorstwa Teofila Kwiatkowskiego (1809-1891); sześć akwareli, w tym jedna nieznanego artysty i pięć Kwiatkowskiego; sześć rysunków wykonanych ołówkiem przez pianistkę Marię Wodzińską (1819-1897), znanego francuskiego malarza Eugène Delacroix (1798-1863), George Sand (1804-1876) dwa rysunki, w tym jeden, z którym kompozytor nie rozstawał się do śmierci, i dwa Teofila Kwiatkowskiego. Za utracony uchodzi brązowy medalion z wizerunkiem artysty nieznanego autorstwa, jeden z egzemplarzy maski pośmiertnej Chopina, wykonanej przez Clésingera i przekazanej rodzinie kompozytora, oraz fotografia L. A. Bisson. Ten jedyny fotograficzny portret Chopina pozostał w kraju i zaginął podczas wojny. – pisał Idzikowski. Zna-



Pierwsza strona listu pisanego przez Fryderyka Chopina z Edynburga, z widokiem miasta za: L. Binental, Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki wydane w Warszawie w 1930 r.



Autograf muzyczny Chopina Życzenia za: L. Binental Chopin. W 120 rocznicę urodzin.



Autograf muzyczny Feliksa Mendelssohna-Bartholdy za: L. Binental, Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki wydane w Warszawie w 1930 r.

na nam obecnie reprodukcja pochodzi z odbitki fotograficznej Czesława Olszewskiego, zrobionej z negatywu wykonanego przed wojną przez fotografa Malarskiego z oryginalnej fotografii

Bissona. Negatyw ten, ukrywany przez cały czas okupacji, spłonął podczas powstania warszawskiego.

Zaginione portrety należały do zbioru

Marii i Laury Ciechomskich, pani Olexińskiej, córki Stanisława Olexińskiego sekretarza administracyjnego Zakładu Ossolineum, pana L. Jarzębskiego, Państwowych Zbiórów Sztuki i Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Rysunkowy portret Chopina wykonany przez Delacroix, będący szkicem do podwójnego portretu Chopina i George Sand, przed wojną znajdował się we Francji, w zbiorach Aurore Lauth, a tuż przed wybuchem II wojny światowej trafił do lyońskiej kolekcji Édouarda Ganche'a. Podobno podczas wojny miał znaleźć się na ziemiach polskich, ale nie są to pewne informacje, tak więc należy przyjąć, że dzieje portretu po 1939 r. pozostają nieznanne.

W utraconych obiektach dla wielu miłośników muzyki Fryderyka Chopina – dla których istotnym jest poznanie wszystkiego, co wiąże się z osobą kompozytora – zniknęła częściowo szansa ukazania postaci Fryderyka Chopina takiej, jaką znali jemu współcześni. ■



T. Kwiatkowski, Ostatnie chwile Chopina 1849 r., olej deska za: L. Binental, Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki wydane w Warszawie w 1930 r.

MONIKA KUHNKE

Czytający mężczyzna z antykwarni Abe Gutnajera

25 kwietnia 2008 r. w domu aukcyjnym Christie's w Londynie sprzedany został siedemnastowieczny obraz Pietera de Grebbera. Jego cena, szacowana początkowo na 20-30 tysięcy funtów, osiągnęła poziom ponad 46 tysięcy. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że ten sam obraz, ten sam dom aukcyjny zamieścił w katalogu dwa lata wcześniej, wyceniając go na kwotę zaledwie 800-1200 funtów. Ale sprzedany wówczas nie został. Okazało się bowiem, że pochodzi z rabunku wojennego dokonanego na znanym warszawskim antykwariuszu Abe Gutnajerze.

Abe Gutnajer pochodził z rodziny parającej się handlem tak zwanymi obiektami artystycznymi już na przełomie XIX i XX w. Handlowała nimi matka, a w jej ślady poszli pozostali dwaj synowie – Bernard i Józef. Jak ustalił Sławomir Bóldak, w połowie 1915 r. Abe otworzył własny salon przy ulicy Świętokrzyskiej 14, a kilka lat później kolejny, już większy, przy prostopadłej do niej ulicy Mazowieckiej 16. Sam zamieszkał w obszernym apartamencie na drugim piętrze. Firma rozwijała się na tyle dynamicznie, że Gutnajer wkrótce uruchomił następny, położony przy tej samej ulicy, pod numerem 11.

Wybór tych dwóch lokalizacji nie był przypadkowy. Obie znajdowały się w tak zwanym warszawskim kwartale antykwarycznym



Pieter de Grebber, *Portret czytającego mężczyzny*, olej na desce o wym. 70 x 50 cm. Fot. ze zbiorów MSZ

rycznym ciągnącym się, w przybliżeniu, od ulic Jasnej po Krakowskie Przedmieście i Nowy Świat oraz od Świętokrzyskiej po Kredytową i Traugutta. To w tej okolicy musiał ulokować swój salon każdy, kto

chciał w przedwojennej Warszawie odnotować sukcesy w handlu od książek począwszy, poprzez dawną sztukę zdobniczą i użytkową, a na wybitnym malarstwie skończywszy.

Abe Gutnajer w ciągu kilkunastu lat samodzielnej działalności stał się najpoważniejszym antykwariuszem warszawskim. Jego zainteresowania, zgodnie z wymogami rynku, koncentrowały się głównie na XIX-wiecznym malarstwie polskim i to tym dziś określanym jako podręcznikowe. Abe miał doskonałe wycucie rynku i gustów klientów. Intensywnie poszukiwał interesujących obrazów, a zakupów dokonywał w dużej mierze poza Polską, głównie w Wiedniu, Paryżu i Berlinie, nabywając pierwszorzędne dzieła Matejki, Chelmońskiego, Brandta czy braci Gierzyńskich. Od roku 1915 organizował w swoim salonie wystawy, w tym monograficzne, oraz aukcje, a wiele oferowanych przez niego obrazów zasililo przedwojenne zbiory warszawskiego Muzeum Narodowego.

Po malarstwo obce sięgał rzadziej, a może jedynie nie miał w tej dziedzinie aż takich sukcesów. Informacje na temat dzieł obcych, jakie przeszły przez jego salony są więcej niż skromne, jak choćby ta, że w roku 1933 zorganizował aukcję m.in. obrazów XVII-wiecznych holenderskich i flamandzkich.

O jednym zakupie wiadomo jednak więcej. 5 czerwca 1917 r. w berlińskim domu aukcyjnym Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Abe Gutnajer zakupił siedemnastowieczny obraz pochodzący ze zbiorów znanego kolekcjonera polskiego, Wojciecha Kolasińskiego. Obraz namalowany na desce o wymiarach w przybliżeniu 70 x 50 cm przedstawiał ciemnowłosego mężczyznę ujętego w owalu, stojącego bokiem do widza. Wpatrywał się w tekst na kartce trzymanej oburącz. Obraz otrzymał tytuł: *Bildnis eines lesenden Mannes*, czyli *Portret czytającego mężczyzny* i znalazł się pod pozycją 79. katalogu aukcyjnego. Wizerunek mężczyzny przypisano holenderskiemu malarzowi Pieterowi de Grebberowi. Dlaczego warszawski antykwariusz wybrał z kolekcji Kolasińskiego ten obraz, trudno powiedzieć. Niewątpliwie ujął go swą urodą. Nie przeznaczył go bowiem na sprzedaż z zyskiem, ale zachował dla siebie. Nie wymieniał go nigdy informacje o salonie, ani jego

katalogi aukcyjne.

Pieter de Grebber, urodzony około roku 1600, był synem Fransa, znanego harlemskiego malarza i to w pracowni ojca, tworzącego obrazy historyczne oraz portrety, a ponadto parającego się także handlem dziełami sztuki, pobierał pierwsze nauki. W rodzinnym mieście Pieter uczył się także u Hendricka Goltziusa, którego uważa się za twórcę tzw. klasycyzmu harlemskiego. Już w roku 1618 ojciec zabrał syna w podróż do Antwerpii. Tam poznał Rubensa, który miał wywrzeć duży wpływ na młodego malarza. Po Pieterze nie pozostało do dziś wiele prac, a za najwcześniejszą zachowaną uważa się *Portret kobiety* z roku 1621, znajdującą się obecnie w zbiorach w Delft. Obrazów na prywatne zamówienie tworzył niewiele, chętnie bowiem malował obrazy na zlecenie Kościoła katolickiego, a to przyjmowane było przez protestanckich mieszczan z nieskrywaną niechęcią.

Portret mężczyzny uchodzi za pracę dość wczesną, bo powstała pod koniec lat 20. XVII w. Tak ostatnio zadatował obraz brytyjski specjalista Peter Sutton, a ponadto zatytułował *Portret śpiewającego chłopca*, uznając, że jest to jeden z obrazów de Grebbera przedstawiających muzykujące postaci, powstałych właśnie w latach 20.

Nie ulega wątpliwości, że obraz przed wybuchem wojny znajdował się u Abe Gutnajera, w mieszkaniu przy ul. Mazowieckiej 16. Widział go tam kustosz działu malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie, Michał Walicki. Przed czerwcem 1939 r. przeglądał zbiory antykwariusza pod kątem przygotowywanej w warszawskim muzeum wystawy *Malarze martwej natury*. Wybrał jeden obraz Jeana-Baptisty Belin de Fontanay'a zatytułowany *Owoce i naczynia*. Natomiast o obrazie de Grebbera z tych właśnie zbiorów, jako zaginionym w czasie wojny, wspominał na początku lat 60. w *Materiałach do „Katalogu malarstwa holenderskiego w Polsce”*. Określił go wówczas jako *Portret starca*.

Kiedy wybuchła wojna Gutnajer musiał gdzieś zabezpieczyć swoje zbiory. Był bez wątpienia człowiekiem trzeźwo

patrzącym na budzącą grozę rzeczywistość. Ze skrupulatnością godną podkreślenia starał się zwracać klientom wzięte w komis przedmioty. Według relacji Moniki Żeromskiej, córki pisarza, już we wrześniu kamienica przy ul. Mazowieckiej 16 została trafiona bombą niemiecką i wypalona. Czy spłonęła cała, nie wiadomo. Nie wiadomo więc, czy zniszczeniu uległo mieszkanie Abego i znajdujący się poniżej salon. Z rodziny nikt wówczas nie ucierpiał, może więc i zniszczenia domu nie były tak poważne. A może rodzina przeniosła się wcześniej do innego lokalu, zabierając najcenniejsze rzeczy.

Okupacja niemiecka oznaczała znaczne ograniczenia, a dla Żydów koniec handlu, z handlem działami sztuki włącznie. Wiadomo, że Abe Gutnajer prowadził go dalej, wstawiając obrazy, między innymi przez Edmunda Męclewicza, do funkcjonujących jeszcze oficjalnie antykwariatów (tak działali i inni, np. Klejman, który sprzedawał dzieła sztuki za pośrednictwem salonu „Skarbiec”). Kiedy Abe Gutnajer został zmuszony do przeprowadzki do getta, to Męclewicz sprzedawał obrazy, a pieniądze przekazywał antykwariuszowi. Zatem dużą część obrazów, a może i innych dzieł sztuki, Gutnajer pozostawił po stronie aryjskiej. Do getta zabrał zapewne drobiazgi i te np. obrazy, które przenieść mógł albo z uwagi na format, albo technikę. Może dlatego włożył do walizy namalowany na desce niemający przecież obraz de Grebbera. Wraz z żoną, córką, zięciem i wnukami zamieszkał w tzw. lepszej części getta, przy ul. Chłodnej 26. Niemcy wiedzieli doskonale, że przed wojną był człowiekiem zamożnym i to przypuszczalnie stało się przyczyną tragedii.

21 lipca 1942 r. do chorego Gutnajera przyszedł ze strony aryjskiej znany chirurg prof. Franciszek Raszeja. Towarzyszył mu dr Kazimierz Polak i pielęgniarka. Kiedy przystąpiono do wykonywania zabiegu pod narkozą, do mieszkania wtargnęli Niemcy. Zamordowali wszystkich obecnych: lekarzy, pacjenta i jego rodzinę. Ludwik Hirszfeld wspominał te tragiczne dni w getcie warszawskim: *Od 20 lipca*

morderstwa zaczęły się mnożyć. 21 VII dokonano ich tyle, że np. przy ul. Chłodnej 26 wedle słów mieszkańców, powietrze pachniało rzezią. Klatka schodowa była zalana krwią ludzką. Wówczas zginął ś.p. prof. Raszeja. (...) Do mieszkania wdarli się panowie esesmani i pomordowali wszystkich. Ocaleć miała tylko wnuczka, która schowała się pod łóżko, ale tę informację wiele lat po wojnie zdementowano. Niemcy splądrowali mieszkanie, zabierając co cenniejsze przedmioty. To wówczas jeden z oprawców musiał zdjąć ze ściany obraz de Grebbera.

Wiosną 2006 r. ten sam obraz wystawiony został na aukcji w renomowanym domu aukcyjnym Christie's w Londynie przez osobę pochodzącą z Łotwy. Jak ustalił badający tę sprawę Włodzimierz Kalicki, z pewnością nie było to dziełem przypadku. Jego zdaniem wielka wywózka z getta rozpoczęta latem 1942 r. została przygotowana przez ekipę kilkunastu funkcjonariuszy SS dowodzonych przez SS-Sturmbannführera Hermanna Höflega. Wiosną ci sami esesmani sprawdzali się podczas wielkich wywózek do obozów zagłady Żydów z getta lwowskiego i z Lubelszczyzny. Höfle był szefem sztabu Akcji Reinhardt, odpowiedzialnym za planowanie opróżniania gett. Także za organizację transportów ich mieszkańców do obozów zagłady i zagospodarowanie rzeczy pomordowanych. Akcję wysiedlania Żydów z getta w Warszawie kilkunastu podwładnych SS-Sturmbannführera Höflega oraz warszawscy gestapowcy i esesmani mieli jedynie organizować i nadzorować. Bezpośrednimi wykonawcami byli Łotysze, Ukraińcy i Litwini z pomocniczych jednostek policyjnych. Ci byli przyzwyczajeni do tego typu działań, bowiem jako jednostki pomocnicze byli zdelegalizowani udziałem w masowych wywózkach, egzekucjach i grabieżach ofiar. Do przeprowadzenia rabunku i zamordowania jakiejś żydowskiej rodziny nadawali się doskonale – podaje dalej Kalicki.

Jest zatem więcej niż prawdopodobne, że obraz ukradł jeden z pomocników, właśnie Łotysz i to być może przez jego spadkobiercę obraz, 63 lata po rabunku, zaofiarowany został do sprzedaży w londyńskim domu aukcyjnym. Czy tak rzeczywiście było, możemy się jedynie domyślać, bo dom aukcyjny zasłania się tajem-

nicą handlową, a posiadacz obrazu z przyczyn oczywistych nie chciał udzielać żadnych informacji.

W zidentyfikowanie i zatrzymanie obrazu na aukcji zaangażowane było The Art Loss Register, międzynarodowa firma specjalizująca się w poszukiwaniu skradzionych dzieł sztuki. Zawiadomiła polskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych, a to zgromadziło odpowiednie dokumenty dotyczące i samego obrazu, i jego rabunku, a przede wszystkim rozpoczęło poszukiwania spadkobierców Abe Gutnajera. Szybko okazało się, że mieszkają na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Dzięki placówce dyplomatycznej w Waszyngtonie udało się ustalić więcej szczegółów i to równie interesujących jak dzieje obrazu de Grebbera. Kiedy esesmani dokonywali masakry w mieszkaniu przy ul. Chłodnej 26 nie było tam syna Abe – Ludwika. Ludwik, zwany w rodzinie Lutkiem, wyznaczony został przez ojca na jego następcę, stąd też pod koniec lat 30. Gutnajer junior wysłany został przez ojca do Paryża. Tam naturalnie miał studiować historię sztuki. Ale młody człowiek na wieść o wybuchu wojny natychmiast powrócił do Warszawy, aby walczyć z Niemcami, a następnie z wojskami sowieckimi. Został aresztowany, ale szczęśliwie udało mu się zbiec z niewoli sowieckiej i już w roku 1941 walczył pod Tobrukiem w szeregach Brygady Karpackiej. Rok później zasiadał za sterami samolotu bombowego, aby brać udział w nalotach na Niemcy. Po wojnie w Wielkiej Brytanii otrzymał stypendium dla weteranów. Skończył chemię i wyjechał do USA, gdzie dostał pracę i tam osiadł na stałe. Swoim dwojgu dzieciom dał polskie imiona – Stefan i Krystyna. O okolicznościach tragicznej śmierci swego ojca dowiedział się dopiero w 1962 r., kiedy po raz pierwszy przyjechał do Polski i spotkał się z synem Edmunda Mętlewicza.

Ludwik Gutnajer zmarł ponad 20 lat temu. Wdowa po nim, Eve Gutnajer Infanti była bardzo zainteresowana współpracą ze stroną polską i propozycją przedstawioną przez polskie MSZ, aby – po odzyskaniu – obraz de Grebbera znalazł się jako depozyt rodziny w zbiorach war-

szawskiego Muzeum Historycznego. To przecież z Warszawą był związany jej teść. Po stronie polskiej powstała także idea zorganizowania w Warszawie oficjalnej prezentacji obrazu, na którą rodzina Gutnajera planowała przyjechać. Prezentacji towarzyszyć miała sesja naukowa poświęcona przedwojennym stołecznym antykwariuszom.

Rozpoczęły się żmudne negocjacje z posiadaczem obrazu, owym tajemniczym Łotyszem, których podjął się londyński dom aukcyjny. Łotysz był nieugięty. O zwrocie obrazu rozmawiać nie chciał i stawiał warunki niemożliwe do spełnienia. Rodzina Gutnajerów z kolei nie była zainteresowana prowadzeniem kosztownej sprawy sądowej. W końcu po długich pertraktacjach osiągnięto kompromis. Obraz miał zostać sprzedany na aukcji wspólnie przez właścicieli – rodzinę Gutnajerów i Łotysza. Prezentacja obrazu de Grebbera nie odbyła się w Warszawie, ale w Londynie, w gmachu ambasady. Obraz następnie został ponownie wystawiony na aukcję w tym samym domu aukcyjnym. Tyle, że nie za 800 funtów, ale za kwotę 30 razy wyższą! Najwyraźniej na tyle wyceniono nową atrybucję (pierwotnie obraz powiązano ze szkołą angielską XVIII w.) i jego dramatyczną historię.

Portret za sumę ponad 46 tysięcy funtów kupił Johny van Hoeffen, znany londyński antykwariusz. To on kilka lat temu zwrócił do Muzeum Narodowego w Warszawie siedemnastowieczny obraz Adriana Brouwera, jak się okazało, skradziony w czasie wojny przez Niemców (patrz *Cenne, Bezcenne/Utracone* 2005, nr 1/2, s. 68-69), który nabył w roku 1997. Niestety, tym razem szansa, że obraz trafi do Warszawy jest niewielka. ■

W tekście wykorzystano m.in.:

A. Ryszkiewicz, *Handel dziełami sztuki w okupowanej Warszawie 1939-1944*, [w:] *Kryzysy w sztuce*. Warszawa 1988

S. Boldak, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950*. Warszawa 2004

W. Bartoszewski, *Ten jest z mojej ojczyzny [wspomnienie Ludwika Hirsztelda]*. Kraków 1969

W. Kalicki, *Świadek tylko czyta*. „Duży Format” z dn. 21 IV 2008 r.

Dokumenty ze zbiorów Ministerstwa Spraw Zagranicznych

KRZYŻYK

księżnej Erdmuty

Muzeum Narodowe w Szczecinie wzbogaciło się niedawno o unikatowe dzieło sztuki – krzyżyk księżnej pomorskiej Erdmuty (1561-1623). Ten cenny klejnot, wydobyty w XIX w. z sarkofagu księżnej został zaoferowany muzeum do zakupu przez paryski antykwariat J. Kugel.

Księżna Erdmuta była żoną księcia Jana Fryderyka (1542-1600) jednego z najwybitniejszych mecenasów sztuki z dynastii Gryfitów, panującej w Księstwie Pomorskim od XII do XVII w. Dziełem Jana Fryderyka była m.in. wielka rozbudowa zamku w Szczecinie, który stał się dzięki temu wspaniałą rezydencją, mieszczącą rozbudowany dwór książęcy. Jan Fryderyk był zaprzyjaźniony z wieloma władcami europejskimi i wykorzystywał te znajomości w swojej polityce artystycznej. Zawarty w 1577 r. związek z Erdmutą – córką elektora brandenburskiego, Jana Jerzego, potężnego i groźnego sąsiada Pomorza – miał przede wszystkim wzmocnić politycznie księcia. Małżeństwo pozostało bezdzietne, Erdmuta przeżyła Jana Fryderyka o ponad dwadzieścia lat, rezydując w tym czasie w swojej wdowiej rezydencji, w Słupsku.

Począwszy od Jana Fryderyka książęta pomorscy grzebani byli w krypcie pod nową kaplicą zamkową, ukończoną w 1577 r. Tam też spoczęła w 1624 r. księżna Erdmuta. W 1654 r., po pogrzebie ostatniego z książąt, Bogusława XIV, kryptę zamurowano, jednak w następnych stuleciach kilkakrotnie ją otwierano. Protokoły oficjalnych oględzin podkreślały postępującą dewastację sarkofagów książęcych, zapewne w wyniku rabunkowych włamań. W 1862 r. kryptę zamkową otwarto dla celów inwentaryzacyjnych-konserwatorskich. Z trumny Erdmuty wydobyto wtedy złoty łańcuch z zawieszaniem w formie krzyża, parę bransoletek oraz kilka pierścioni. Władze Prowincji Pomorskiej ofiarowały biżuterię najbliższemu jej krewnemu, a zarazem prawnym spadkobiercom książąt pomorskich – berlińskim Hohenzollernom, reprezentowanemu przez króla pruskiego Wilhelma I.

W ten sposób krzyżyk znalazł się w prywatnym muzeum tej dynastii, w zamku Monbijou w Berlinie. Po abdykacji Wilhelma II Monbijou pozostało własnością Hohenzollernów. Zbombardowany w czasie II wojny światowej pałac został w czasach NRD rozebrany, jednak tuż po zniszczeniach wydobyto z ruin pałacu wiele obiektów, w tym również krzyżyk Erdmuty i wywieziono do zachodniej Europy, gdzie został sprzedany do renomowanego paryskiego antykwariatu J. Kugel. Po konserwacji, w trakcie której m.in. uzupełniono brakującą perłę, krzyżyk prezentowany był na wystawie *Joyaux Renaissance*



Krzyżyk księżnej Erdmuty, po 1600, Muzeum Narodowe w Szczecinie

ce. *Une splendeur retrouvée*, zorganizowanej przez ten antykwariat w 2000 r.

Wykonany ze złota klejnot, o wymiarach 8,5 x 5,6 cm, ma formę krzyża o trójlolistnych zakończeniach ramion, z pełnoplastyczną, rzeźbiarską postacią Chrystusa. Krucyfiks charakteryzuje się typową dla późnego renesansu smukłością formy, podkreśloną dodatkowo sposobem deko-

racji: z czarną emalią wzdłuż brzegów krzyża i białą w środkowej jego części. Pośrodku trójlolistnych zakończeń ramion krzyża umocowano wysokie kasetowe oprawy z diamentami (na belce poziomej) i rubinami (na belce pionowej). Manierystycznie wydłużona figurka Chrystusa pokryta została niemal w całości białą emalią, z wyjątkiem włosów, brody oraz perizonium, które pozostały złote. Nad figurką umocowano esowato wygiętą blaszkę z napisem INRI (*Iesus Nasareus Rex Iudeorum*). Uchwyt w kształcie podkowy ozdobiony został złotym ornamentem na czarnym, emaliowanym tle. Pod krucyfiksem, podobnie jak w większości ówczesnych klejnotów, podwieszona była perła (obecnie uzupełniona).

Pozyskany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie klejnot charakteryzuje się niezwykle szlachetną, a zarazem oszczędną kompozycją oraz wysokim kunsztem wykonania. Klejnot datowany był do niedawna na okres ok. 1575 r. i łączony z brandenburskim posagiem księżniczki. Datowanie to zostało ostatnio zmienione przez polskich badaczy, Magdalenę Piwocką i Dariusza Nowackiego, na okres po 1600 r., ze względu na m.in. proporcje i kompozycję krzyżyka oraz wydłużony kanon postaci Chrystusa. Także kolorystyka klejnotu i jego ascetyczna forma wskazują na klejnot wykonany dla księżnej Erdmuty już po śmierci jej męża. Jakość wykonania krzyżyka jest porównywalna z najcenniejszymi klejnotami ze szczecińskiej kolekcji, jak egreta i rozety z kołpaka księcia Franciszka I. Do muzeum trafił zatem klejnot na najwyższym europejskim poziomie, a zarazem kolejny brakujący element z wyposażenia sarkofagów książęcych. Wraz z pozostałymi klejnotami krzyżyk Erdmuty stanie się ozdobą nowej wystawy sztuki na dworze książąt pomorskich, której otwarcie Muzeum planuje na rok 2010. ■

NARODZINY MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ¹a.r. (*awangarda rzeczywista – artyści rewolucyjni*)

U początku historii Muzeum Sztuki w Łodzi są dwie ważne daty. Pierwsza z nich dotyczy wyłonienia z istniejącej wcześniej placówki zbiorów o charakterze artystycznym i połączenia ich z darem rodziny Bartoszewiczów w nowe Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Muzeum otrzymało wówczas pomieszczenia dawnego ratusza, przy Placu Wolności 1. Ekspozycja została udostępniona publiczności 13 kwietnia 1930 r.² W wydanej w 1998 r. historii muzeum Jacek Ojrzyński napisał: *tę datę przyjmujemy jako początek historii obecnego Muzeum Sztuki w Łodzi*.³

Drugą datą – 15 lutego 1931 r. – to podpisanie pomiędzy Magistratem Łodzi a Władysławem Strzebińskim umowy, dotyczącej utworzenia *kolekcji dzieł sztuki, obrazujących rozwój i stan obecny sztuki nowoczesnej polskiej i zagranicznej*⁴. Jest to także data otwarcia ekspozycji zebranych już 21 dzieł, których lista stanowi załącznik powyższej umowy. Tę datę przywołuje Jaromir Jedliński, pisząc o *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. udostępnionej publiczności Łodzi w 1931 r. i stanowiącej zaczątek zbiorów Muzeum Sztuki*⁵.

Obie te daty są ściśle ze sobą powiązane – Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej powstawała z myślą o prezentacji w muzeum, zatem jego wcześniejsze istnienie dawało pewną gwarancję instytucjonalnej stabilności, a nie efemerycznego wydarzenia. Z drugiej strony, gdyby nie kolekcja grupy a.r., dzisiejsze Muzeum Sztuki byłoby całkiem innym muzeum.

Grupa a.r. powstała w 1929 r., kiedy Władysław Strzebiński, Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski opuścili szeregi innego ugrupowania artystycznego, Praesensu, i założyli własne stowarzyszenie. Ideą Strzebińskiego było połączenie sił artystów tworzących w różnych dziedzinach sztuki, zwłaszcza plastyki i poezji. Zaprosił do współpracy poetów, mieszkającego

w Cieszynie Juliana Przybosa i Jana Brzękowskiego, przebywającego wówczas w Paryżu. Efektem ich współpracy, opartej na częstej wymianie listów, było m.in. opracowanie typograficzne tomików poezji: *Z ponad* (1930) i *W głębi las* (1932) Przybosa oraz *W drugiej osobie* (1933) i *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) Brzękowskiego. Tomiki te ukazały się drukiem jako wydawnictwa *Biblioteki a.r.*, podobnie jak wspólny tekst Strzebińskiego i Kobro *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931). Nakładem grupy ukazały się także *Komunikat grupy a.r.* nr 1 (1930) oraz *a.r.* 2 (1932) – drugi i ostatni komunikat grupy.

Jednak niewątpliwie najważniejszym wspólnym osiągnięciem było stworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Inicjatorem jej powstania był Władysław Strzebiński, który z podobną ideą nosił się już od połowy lat dwudziestych. Obserwując publiczność oglądającą wielkie kolekcje malarstwa francuskiego Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa, skonfiskowane przez bolszewików tuż po rewolucji październikowej, doszedł do wniosku, że częste obcowanie z nowymi formami w sztuce pozwala łatwiej je zaakceptować i zrozumieć. Zgodnie z jego założeniem miała powstać spójna ideowo kolekcja europejskiej sztuki awangardowej, która zaprezentowałaby w możliwie pełny sposób jej intencje i dokonania publiczności. Osiągnięcie celu było realne

dzięki pozycji Strzebińskiego i Kobro w kręgu awangardowych artystów w Europie, a także wyteżonej pracy Jana Brzękowskiego i Henryka Stażewskiego, dzielącego czas pomiędzy Warszawę i Paryż. Stażewski, członek „Cercle et Carré” i „Abstraction-Création”, utrzymywał żywe kontakty osobiste z innymi członkami tych ugrupowań, co ułatwiało pozyskiwanie dzieł, o które Strzebiński mógł prosić jedynie korespondencyjnie. Brzękowski redagował wydawane w Paryżu pismo *L'art contemporain – Sztuka nowoczesna*, co podobnie przyczyniało się do nawiązywania znajomości z wieloma artystami.⁶ Magnesem przyciągającym twórców ofiarowujących swe dzieła była obiecana – i zrealizowana – możliwość zaprezentowania prac jako kolekcji muzealnej. Europejskie muzea owego czasu niechętnie prezentowały dzieła awangardy, podobnie jak niechętnie przyjmowała je publiczność. Współczesną łódzkiej instytucją, która zdecydowała się pokazać sztukę aktualną, była otwarta w 1929 r. nowojorska MoMA, tu jednakże nie ograniczano prezentacji do awangardy. Porównywalny mógłby być Gabinet Abstrakcji, zaprojektowany w 1927 r. dla ówczesnego Landesmuseum w Hanowerze przez El Lissitzky'ego, ale ta ekspozycja trwała zaledwie kilka miesięcy. Natomiast twórcy doskonale rozumieli konieczność stałej ekspozycji swoich dzieł, dostrzegając w tym jedyną możliwość przekonania widzów o ich wartości. Jednocześnie kolekcja realizowała ideę awangardy o ponadnarodowej współpracy i jedności sztuki. Takie argumenty zadecydowały o jej powstaniu.

Była ona tworzona przez kilka lat, w miarę nadsyłania dzieł przez artystów. Historię jej powstawania przybliżają listy Strzebińskiego do Przybosa, przechowywane w Instytucie Sztuki Polskiej Akade-



1 Fernand Léger
Projekt okładki
do J. Brzękowskiego
Na katodzie, 1928,
gwasz, papier, 13x13 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi,
fot. P. Tomczyk

2 Albert Gleizes
Kompozycja, 1928,
olej, płótno, 94x70 cm.
Zaginiony,
Fot. Dział Dokumentacji
Muzeum Sztuki w Łodzi

3 Enrico Prampolini
Tarantella, 1920,
olej, płótno, 80x80 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi,
fot. P. Tomczyk



mii Nauk w Warszawie, stanowiące nieocenione źródło informacji zarówno o działalności grupy a.r., jak i o tworzeniu kolekcji.⁷ Pierwsze dzieła (4 obrazy Charchoune'a i 1 Garcii) do Polski przyjechały w połowie 1930 r., co potwierdza list Strzeмиński do Przybosa z 24 czerwca tegoż roku. Ale już w marcu wiadomo było, że obrazy do Kolekcji ofiarowali także inni artyści. W liście z 9 marca 1930 Strzeмиński pisze: *Magistrat Łódzki wyznaczył 15 IV jako termin otwarcia swego muzeum, a w ten sposób jednocześnie i Galerii Sztuki Nowoczesnej organizowanej przez a.r. (depozyt w muzeum łódzkim). Stażewski z Paryża przywiózł za mało. Napisałem do Grabowskiej, prosząc ją o zajęcie się otrzymanymi, przesłaniem już obiecanych dla galerii prac Vantongerloo, Legera i Ozenfanta.*⁸

List z 31 sierpnia tegoż roku informuje: *Był tutaj parę dni temu Stażewski. Przywiózł obrazy dla muzeum a.r. w Łodzi (otrzymane od Brzękowskiego i zebrane w Warszawie). Mamy teraz już 17 obrazów, w tym 8 zagranicznych: Arpa (1 relief) nadzwyczaj dobry (...), Torrès-Garcia 1 obraz (dobry), Prampoliniego - 1 obraz (futuryzm), Charchoune - 4 obrazy (kubizmy, średnie) i 9 polskich, w czym ciekawe Czyżewskiego: wielkopłaszczyznowy, w którym dystansuje futurystów i Głowa z 1920, w której robi*

*to, co Picasso w 1926. W ogóle nowoczesne malarstwo polskie wcale nie jest tak złe i może dotrzymać kr. Zachodowi.*⁹ W tym samym liście Strzeмиński poświęca kilka zdań Przecławowi Smolikowi i Magistratowi w Łodzi, którzy zdecydowali o przyjęciu Kolekcji. Między innymi pisze o wahaniu Magistratu wobec *zbytnej nowoczesności: Niechęć z ich strony nie ma, tylko jest obawa, wystarczy ich ośmielić.*¹⁰

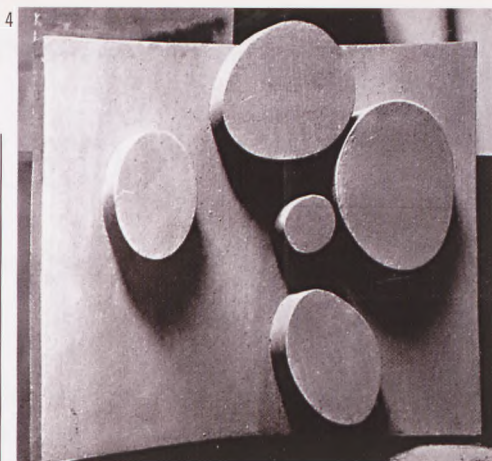
Przecław Smolik (1877-1947), lekarz, etnograf, bibliofil, posiadacz znaczącego księgozbioru, to postać ogromnie ważna dla kultury Łodzi. Zamieszkał w Łodzi w 1926 r. Wraz z Janem Augustyniakim, dyrektorem Biblioteki Miejskiej w Łodzi, założył Towarzystwo Bibliofilów, któremu przesował do 1935 r. W latach 1928-1933 pełnił funkcję przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury w Magistracie. Był inicjatorem reorganizacji istniejącej dotychczas placówki muzealnej i utworzenia Muzeum Przyrodniczego, Muzeum Etnograficznego (oficjalne otwarcie 1935) oraz Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, nad którym, wobec braku kierownika, sam sprawował opiekę. Musiał mieć ogromny dar przekonywania współpracowników z rady miasta, skoro nawet w latach kryzysu zapewniał muzeum byt i finanse na powiększanie zbiorów. Czy przyjmując depozyt grupy a.r. miał świadomość rangi tej kolekcji? Czy rozumiał sztukę, która zapełniła sale muzeum? Być może nie do końca był pewien słuszności swojej decyzji, jeśli Strzeмиński pisał o „ośmielaniu” do czynu. Przybóś czy Strzeмиński zadziałali skutecznie, bowiem 29 stycznia 1931 r., w kolejnym liście do Przybosa Strzeмиński zdawał relację: *Obrazy już rozwieszone w sali sztuki nowoczesnej w muzeum łódzkim. W niedzielę otwarcie sali. Ma być wydany katalog ilustrowany ze wstępem wyjaśniającym cele nowej sztuki i jej kierunki.* Dalej w tym

samym liście podaje informację, że z powodu braku tabliczek z nazwiskami artystów otwarcie przesunięto z 8 na 15 lutego.¹¹ Jest to zarazem data podpisania umowy pomiędzy Strzezińskim jako przedstawicielem grupy a.r. i Magistratem, reprezentowanym przez przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury Przemysław Smolika.

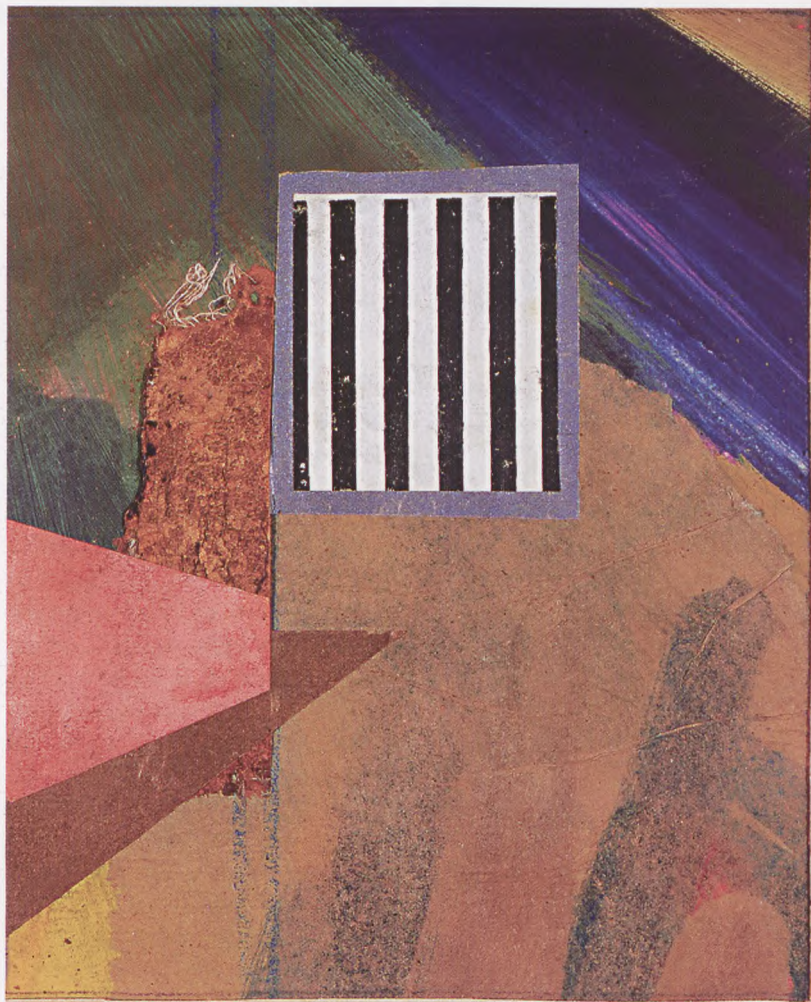
Umowa liczy cztery punkty. Pierwszy z nich dotyczy zebrania Kolekcji i złożenia jej w formie depozytu w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Drugi wymienia obowiązki miasta wobec depozytu, a więc przyznania odpowiednich sal ekspozycyjnych i dbania o stan przechowywanych dzieł. Kolejny precyzuje możliwości wypowiedzenia depozytu: nie wcześniej niż dwa lata od otwarcia zbiorów dla publiczności, z rocznym terminem wypowiedzenia umowy. To łącznie daje minimum trzyletni okres ekspozycji w Łodzi. Jak wiadomo z listów Strzezińskiego do Przybosa, myślał on o ewentualnym przeniesieniu zbiorów do Warszawy, gdzie liczył na większą publiczność. Depozyt zapewniał tę możliwość, a jednocześnie dawał gwarancję trwałości przez trzy lata. Dawał także Magistratowi możliwość wycofania się z umowy w przypadku, gdyby depozyt budził zbyt wiele złych emocji. Ostatni punkt umowy jest szczególnie ważny dla Muzeum Sztuki. Brzmi on: *O ile wypowiedzenie nie nastąpi w przeciągu 10 lat od dnia otwarcia zbiorów dla publiczności, depozyt staje się depozytem stałym czyli wiekuistym.*¹²

W załączniku wymieniono prace następujących artystów: Juan (właśc. Joaquín) de Torrès-García (1), Enrico Prampolini (1), Serge Charchoune (4), Hans Arp (1), Kurt Schwitters (1), Sophie Taeuber-Arp (1), Louis Marcoussis (1), Maria Nicz-Borowiakowa (1), Stanisław Zalewski (1), Tytus Czyżewski (4), Henryk Stażewski (1), Stanisław Grabowski (3) i Karol Hiller (1).

W październiku Kolekcja liczyła już 59 dzieł: *W muzeum mamy już 59 obrazów. Katalog zaczyna się drukować w tych dniach*¹³, a 75 w marcu 1932r., co potwierdza wydany wówczas katalog.¹⁴ Zbiory wzbogaciły się zarówno o prace artystów już wcześniej obecnych w Kolekcji (drugi relief Jeana Arpa, obraz Karola Hillera czy Sophie Taeuber-Arp), jak i nowe nazwiska, w tym dzieła Alexandra Caldera, Theo van Doesburga czy Pabla Picassa. We wstępie do



4. Jean Arp
Konfiguracja, 1931,
relief, drewno polichromowane,
27x26 cm.
Zaginiony
Fot. Dział Dokumentacji
Muzeum Sztuki w Łodzi



5. Kurt Schwitters
Projekt okładki do J. Brządkowskiego
Na katodzie, 1928,
gwasz, kolaż, papier, 14x11 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

katalogu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej Przemysław Smolik napisał: *Cel który przyświecał tak inicjatorowi, jak i wykonawcom, jak i artystom – ofiarodawcom, to zbliżenie się i wzajemne poznanie się narodów poprzez wymianę i poznanie najcenniejszego z dóbr – dorobku kultury duchowej. Ten czyn artystów europejskich zasługuje na szacunek nie tylko dlatego, że jest bezinteresowny, ale bardziej jeszcze z tego powodu, że kolekcja łódzka pozwala po raz pierwszy w Polsce spojrzeć poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze zrozumianej rewolucji, jaka się*

*odbywa w sztuce europejskiej od lat dwudziestu pięciu.*¹⁵ Jest w tych słowach wiara w wartość nadrzędną idei utworzenia Kolekcji, choć zapewne autor brał również pod uwagę, że w niewielkim, dysponującym skromnymi zbiorami muzeum, duży depozyt dzieł sztuki najnowszej, zgromadzony bez poważnych nakładów finansowych ze strony miasta, miał istotne znaczenie dla rozwoju placówki.

Katalog miał ogromne znaczenie dla twórców Kolekcji, był wszakże najbardziej przekonującym dowodem na jej funkcjo-

nowanie w muzeum, uwiarygodniał wcześniejsze działania grupy a.r. i dawał szansę na zebranie kolejnych dzieł. Zwłaszcza że obok ilustracji wielu prac, na okładce z tyłu broszury, zostało wydrukowane zdjęcie dwóch sal muzealnych, w których rozmieszczone zostały prace z Kolekcji. Widoczne są na nim m.in. dzieła Jeana Arpa, Serge Charchun'a, Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej, Theo van Doesburga, Katarzyny Kobro, Fernanda Légera, Louisa Marcoussisa, Enrico Prampoliniego, Kurta Schwittersa, Henryka Stażewskiego, Sophie Taeuber-Arp, Georgesa Vantongerloo.

W 1933 r. Rada Miejska w Łodzi została rozwiązana, jej obowiązki przejął Komisarz Rządu. Przecław Smolik został odwołany z urzędu. Zaskakujące jest, że nowy zarząd miasta nie tylko nie wypowiedział depozytu, ale nawet nie sięgnął po środki łagodniejsze, jakimi posłużyły się władze okresu stalinowskiego, nakazując zdjęcie dzieł z galerii i umieszczenie ich w magazynie. Zamiast takich drastycznych decyzji w 1934 r. Komisarz Rządu, dostrzegając problem prowadzenia muzeum bez kierownika, ogłosił konkurs na to stanowisko.¹⁶ Od początku 1935 r. objął je wybrany w wyniku konkursu Marian Minich, historyk sztuki ze Lwowa.¹⁷ Dzięki niemu lata 1935-1939 to okres szybkiego rozwoju muzeum i jego zbiorów, a jednocześnie ochrona Kolekcji, z której wartości Minich zdawał sobie sprawę: *Jako kierownik Muzeum postawiłem wobec ówczesnego Komisarza Rządu, Wacława Wojewódzkiego, postulat, by za wszelką cenę utrzymać dla Łodzi kolekcję międzynarodowej sztuki modernistycznej (...).*¹⁸

Jednocześnie zdecydował, aby wydzielone dotąd zbiory sztuki nowoczesnej wtopić w ciąg opowieści o historycznym rozwoju form, uzupełniając w miarę możliwości zbiory o dzieła sztuki dawnej. W tym czasie zakupione zostały m.in. prace Henryka Rodakowskiego, Aleksandra Gierzyńskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Matejki. Ponadto Minich pozyskiwał dla muzeum prace współczesnych mu artystów, jak Jankiel Adler, Zbigniew Pronaszkowski, Karol Hiller czy Henryk Wiciński. Obok zbiorów Minich rozbudowywał bibliotekę, kupując nie tylko nowe wydawnictwa, ale także – na aukcjach, w antykwariatach i od osób prywatnych

– katalogi, albumy, leksykony, przewodniki i opracowania o sztuce, a także teksty teoretyczne polskich artystów.

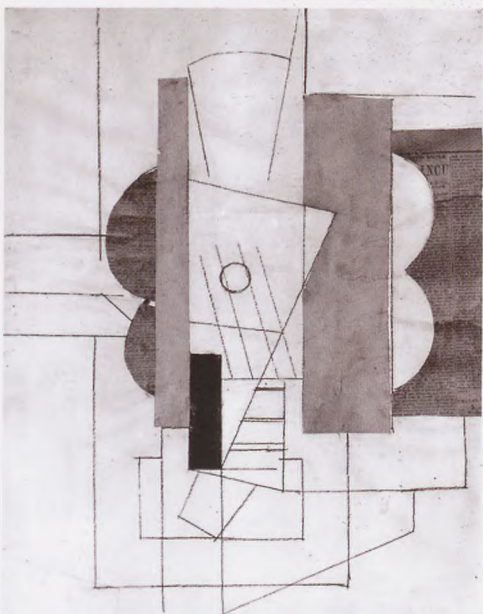
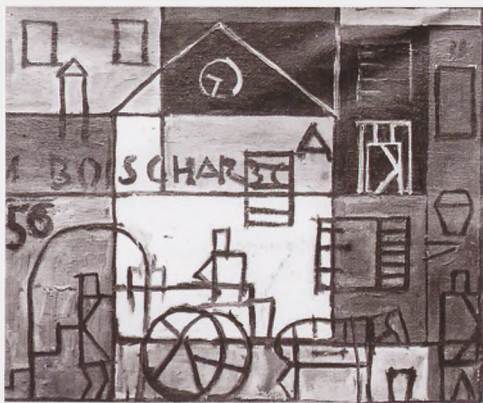
Nadal przybywały także dzieła do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, choć były to już nieliczne prace. Zgodnie z opracowanym w 40-lecie Kolekcji katalogiem do II wojny światowej ich liczba wzrosła do 111.¹⁹ Nie jest to jednak liczba pewna – księgi depozytowe i inwentaryzacyjne muzeum z czasów przedwojennych są mocno zdekompletowane, zatem zachowane wpisy niepełne. Co więcej, w Księdze Inwentaryzacyjnej, wbrew postanowieniom opisanej powyżej umowy pomiędzy przedstawicielem grupy a.r., Władysławem Strzebińskim, a przedstawicielem Magistratu, Przecławem Smolikiem, 29 maja 1933 r. wpisano kilka dzieł z Kolekcji jako dar grupy a.r., i są to te same prace, które stanowiły przedmiot umowy depozytowej. Prace zostały wpisane alfabetycznie, zapis urywa się na literze C, kolejnej strony brakuje. Zachowany początek wpisu zgodny jest z listą dzieł z katalogu nr 2 Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów.²⁰ Pełną listę prac – łącznie 77, w stosunku do katalogu więcej o jedną pracę Chwistka i jedną Légera – podaje natomiast wykaz dzieł nabytych dla muzeum.²¹ W wykazie nie ma daty wpisu, za to jest podana technika, wymiary i pochodzenie prac – w tej rubryce napisane jest: *dar grupy a.r. z maja 1933 roku.*²² O zmianie statusu dzieł nie ma informacji w listach Władysława Strzebińskiego do Juliana Przybosa. Być może socjalistyczny zarząd miasta w przewidywaniu nagłych zmian u władzy postanowił udaremnić ewentualne wypowiedzenie umowy, przejmując prace na własność? Niespełna 2 miesiące później, 12 lipca 1933 r., władzę w mieście objął Komisarz Rządu. Tymczasem nie tylko dzieła budziły liczne kontrowersje – polityczne nastawienie gromadzących je artystów nadawało Kolekcji posmak lewicowej propagandy.

Nawet jeśli przyjmiemy za katalogiem liczbę 111 za właściwą, to wcale nie oznacza, że Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. powiększyła się o 36 dzieł od momentu wydania Katalogu nr 2 do września 1939 r. Za listą prac w Katalogu nr 2 jest bowiem kolejna lista, zatytułowana *Dodatek do kat. Nr. II,*

gdzie wymienionych jest większość prac, które włączone zostały później do Kolekcji, w tym 8 rysunków Arpa, ilustracji do tomiku poezji Brzękowskiego *W drugiej osobie*, 2 prace Légera (jedna z nich wymieniona w „wykazie”, projekt okładki do tomiku poezji Brzękowskiego *Na katedrze*), 8 litografii Lurčata, obrazy Stażewskiego, Strzebińskiego, Grabowskiego, Taeuber-Arp. Faktycznie do Kolekcji przybyły 2 rysunki Teresy Żarnowerówny oraz 6 rysunków i 5 fotokolaży Mieczysława Szczuki (z wymienionych 13 dzieł wojnę przetrwały tylko fotokolaże Szczuki). Oznacza to, że w 1932 r. większość dzieł była już eksponowana w muzeum, a także, że główny wysiłek gromadzenia prac przypadł na lata 1930-1932.

W Kolekcji znalazły się dzieła wywodzące się z nurtów abstrakcji geometrycznej, lirycznej, futurystycznej, kubizmu, surrealizmu. Większość prac została przekazana bezpośrednio przez autorów, inne są darem ludzi, którym idea Kolekcji była bliska, jak stało się to w przypadku prac Mieczysława Szczuki, który zginął w Tatrach w 1927 r., a jego prace trafiły do Kolekcji najprawdopodobniej za pośrednictwem Żarnowerówny, 2 obrazów Huszara, ofiarowanych przez Michela Seuphora²³, czy dzieła Kurta Schwittersa. To o tej pracy Strzebiński pisał do Przybosa 24 czerwca 1930 r.: *Chodzi o to, że Peiper ma rysunek (nie pamiętam czy obraz) Kurta Schwittersa, ale z nim, jak pies z sianem. Gdyby to było możliwe, dobrze by, gdyby Pan, przejeżdżając przez Kraków, od niego wycygał ten obraz i przywiózł do Kuluszek, a ja bym oddał do muzeum.*²⁴

Niewątpliwie tak właśnie się stało, praca trafiła do zbiorów muzealnych wkrótce, później jest wymieniana na liście dzieł z 15 lutego 1931 r. Potwierdzeniem faktu, iż jest darem Tadeusza Peipera, jest dedykacja na odwrocie: *Herrn Th. Peiper / zum Andenken an die Breslauer / Tage 20-23 Mai 1923 / Adolf Rothenberg*. Jej pierwszy właściciel, handlowiec, miłośnik i kolekcjoner sztuki, publicysta, był przedstawicielem firmy Sichel-Leim na Śląsku.²⁵ Dzieło Schwittersa kupił po dużej wystawie artyści w Berlinie, gdzie praca jest wymieniana jako poz. 59 w towarzyszącym ekspozycji katalogu.²⁶ Została wpisana do *Księgi depozytów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*



6. Joaquín Torres-García *Ulica*, 1928 olej, płótno, 75x62 cm. Zaginiony. Fot. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi

7. Tytus Czyżewski, *Klucz wiolinowy*, ok. 1912 r., olej tektura, 72x56 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

8. Pablo Picasso *Gitara*, ok. 1914, rysunek, kolaż, papier, 65x51 cm. Zaginiony. Fot. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi

24 marca 1932 r. jako „Kompozycja”, akw., gr. a.r. wym. 27x20²⁷. W tej samej *Księdze* kilka stron dalej wpisana jest inna praca Schwittersa, opisana jako „Kompozycja”, naklejanki z barwnego papieru na tekturze (14,5x18) dep. Grupy Art. Plast. a.r.²⁸ Nie została ona ujęta w spisie prac w katalogu Kolekcji, wydanym z okazji 40-lecia, niestety, nie mamy jej także w zbiorach. Natomiast jej obecność w Kolekcji potwierdza informacja Mariana Minicha o pozyskaniu pracy Kurta Schwittersa w 1937 r.²⁹ Ponadto dwie prace Schwittersa wymienia niemiecki inwentarz zbiorów z czasów okupacji. W tej sytuacji liczba dzieł urasta do 112. W czasie wojny zaginęło z nich 30, licząc dzieło Schwittersa. Są to: relief Jeana Arpa, mobil Alexandra Caldera, 2 obrazy Charchouna, 1 Františka Foltyna, 1 Alberta Gleizesa, 1 Jeana Gorina i 1 Auguste Herbina, rysunek Picassa, dzieło Michela Seuphora, Joaquina Garcii i Friedricha Vordemberge-Gildewarta oraz prace artystów polskich, w tym Leona Chwistka, Józefa Doskowskiego, Stanisława Grabowskiego, Marii Ewy Łunkiewicz, Henryka Stażewskiego, rysunek węgłem Stanisława Ignacego Witkiewicza i wcześniej już wymienione prace Szczuki i Żarnowerówny.

Nawet tak zubożona Kolekcja nie straciła swego doniosłego charakteru. O jej znaczeniu dla europejskiej kultury pisze Dorota Jurkiewicz-Eckert w swoim artykule poświęconym temu zagadnieniu.³⁰ Fenomen Kolekcji wielokrotnie potwierdziły wystawy w wielu krajach świata.³¹ Wielką w tym zasługą dyrektorów muzeum: Ryszarda Stanisławskiego i Jaromira Jedlińskiego. Obaj dokładali starań, aby prezentacja Kolekcji w siedzibie muzeum miała właściwą oprawę, a organizowane wystawy odbywały się w znaczących dla świata sztuki instytucjach i aby towarzyszyły im starannie opracowane katalogi. Kolekcja stanowi spójną prezentację sztuki awangardowej tamtego czasu, jest także świadectwem międzynarodowej współpracy artystów, czym wpisuje się w kontekst wspólnego europejskiego dziedzictwa kultury.

Dawniejszy akt nobilitacji artystów poprzez umieszczenie prac w muzeum dzisiaj stanowi nobilitację muzeum, które te prace przyjęło i posiada. ■

PRZYPISY

¹ Autorka dziękuje dr. Jackowi A. Ojrzyńskiemu oraz Kolegom z Działu Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi za okazaną pomoc w dotarciu do materiałów archiwalnych i cenne wskazówki przy pisaniu niniejszego tekstu.

² Historia ta została opisana obszerniej w: D. Kacprzak, A. Saciuk-Gąsowska, *Poza kanonem awangardy - zbiory Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów*, „Cenne, Bezcenne, Ultracone”, nr 3, 2008, s. 8

³ J. Ojrzyński, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] R. Brudziński i in., *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, Łódź 1998, s. 8

⁴ Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi, teczka nr 1496: umowa została opublikowana w artykule Z. Baranowicz, *Początki Międzynarodowej kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1969, nr 4, s. 423-425

⁵ J. Jedliński, *Stała ekspozycja międzynarodowej sztuki XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Kolekcja międzynarodowej sztuki XX wieku*, zespół tekstów - materiałów prasowych - towarzyszących otwarciu nowej ekspozycji w galerii stałej, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993

⁶ Zofia Baranowicz obliczyła, że spośród 44 artystów 18 było członkami „Cercle et Carré”, 21 „Abstraction-Création”, przy czym niektórzy z nich byli członkami obu tych ugrupowań. Patrz: Z. Baranowicz, op. cit., s. 424

⁷ W. Strzeziński, *Listy Władysława Strzezińskiego do Juliana Przybosią z lat 1929-1933*, red. A. Turowski, [w:] *Rocznik Historii Sztuki* 1973, t. 9, s. 223-268

⁸ ibidem, s. 237

⁹ ibidem, s. 245-246

¹⁰ ibidem, s. 246

¹¹ ibidem, s. 252

¹² Patrz przyp. 3

¹³ W. Strzeziński, op. cit., s. 255

¹⁴ *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*, *Collection Internationale d'Art Nouveau*. Katalog nr 2, bez daty, s. nlb

¹⁵ P. Smolik, *Przedmowa* [w:] ibidem

¹⁶ Dokładniej o konkursie pisze Marian Minich, patrz: M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi* 1930, 1962, Łódź 1965, s. 10-11

¹⁷ Więcej o Marianie Minichu patrz: J. Ojrzyński, *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Miscellanea Łódzkie”, 1984, z. 3, s. 8-15

¹⁸ M. Minich, op. cit., s. 11

¹⁹ *Grupa a.r. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971, red. Ryszard Stanisławski, Łódź 1971

²⁰ Patrz przyp. 13

²¹ Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Wykaz dzieł darowanych i zakupionych nr 1-1040, 1922-1945: dzieła z Kolekcji noszą numery 514-590

²² M. Minich, op. cit., s. 9, przyp. 18 błędnie podaje datę przekazania daru jako rok 1932

²³ Wspomina o tym Brzękowski w artykule *Garść wspomnień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie a.r.*, [w:] *Grupa a.r.*, op. cit., s. 19

²⁴ W. Strzeziński, op. cit., s. 243

²⁵ Internetowa Encyklopedia Wrocławia, <http://www.wd.wroc.pl/index.php?id=57&char=R&page=9>

²⁶ *Der Sturm*. 96. Ausstellung. Kurt Schwitters, *Merzbilder, Merzzeichnungen, Gesamtschau*, kat. wyst. Galerie der Sturm, Berlin, kwiecień 1921

²⁷ Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Księga depozytów (dział sztuki) Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, s. 2, poz. 58 (wymiarzy najprawdopodobniej w ramie, zachowane oryginalne passe-partout ma 24,3x18,7cm)

²⁸ ibidem, s. 6, poz. 168.

²⁹ M. Minich, op. cit., s. 14

³⁰ D. Jurkiewicz-Eckert, „Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej” Muzeum Sztuki w Łodzi i jej znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Europy, [w:] Uniwersytet Warszawski, *Studia Europejskie*, nr 4, 2006, s. 121-143

³¹ Pełen wykaz wystaw znajduje się na stronie internetowej Muzeum Sztuki w Łodzi, wystawy zorganizowane do 1998 r. są opisane w wydawnictwie *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy* Patrz: *Wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi prezentowane zagranicą*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, op. cit., s. 99-112

ZBIORY ZAGRABIONE I ICH LOSY

„model” szwedzki (cz.1)



Król Szwecji Gustaw II Adolf w stroju koronacyjnym

RESTITUCJE CZY STATUS QUO

Problemy własności zagrabionych dóbr kultury budzą do dnia dzisiejszego zainteresowanie zarówno opinii publicznej, jak i historyków oraz specjalistów różnych dziedzin nauki, czasami także polityków i urzędników państwowych, powołanych do załatwiania ewentualnych spornych spraw pomiędzy stronami konfliktu. A że kwestie te bywają często kontrowersyjne, mogą wywoływać również spore emocje. Najczęściej dzieje się tak, gdy dotyczą one rabunków i zniszczeń dokonanych podczas II wojny światowej¹. Im dawniejsze są grabieże i przemieszczenia danych dóbr kultury, tym napięcia w obustronnych kontaktach są mniejsze. Jest to zrozumiałe, zbiory takie bowiem od dawna przebywają poza miejscem swego powstania bądź gromadzenia. Wydarzenia historyczne, które spowodowały owe zawłaszczenia zbiorów, nie stanowią już „punktu zapalnego” w świadomości i odbiorze społecznym.

Przykładem mogą być tu lupy szwedzkie zagrabione zarówno w krajach nadbałtyckich, jak i w Czechach oraz na Morawach w stulecie niebywale ekspansji polityczno-militarnej Szwecji, zapoczątkowanej na tak dużą skalę za panowania (1611-1632) Gustawa II Adolfa. Ofiarą grabieżczych działań szwedzkich padły przede wszystkim ziemie Łotwy, Rosji, Polski, Czech, Niemiec i Danii. Szwedzi stosowali taktykę „spalonej ziemi”, wyjawiając na wiele dziesięcioleci kulturę materialną złupionych krajów, niszcząc zaś biblioteki i warsztaty naukowe doprowadzili do upadku kulturę umysłową w Niemczech i Czechach (po wojnie trzydziestoletniej) oraz w Polsce (po epoce Jana Kazimierza). Jednak ponad 370 lat, które minęły od tych dramatycznych zdarzeń zrobiło swoje. Pamiętając wprawdzie o rekwizycjach i rabunkach, żadne państwo – dotknięte niegdyś bolesnymi stratami – nie przygotowuje obecnie wniosków restytucyjnych wobec Szwecji. Przywoływanie dzisiaj tych zdarzeń w celu wypominania odległych krzywd i marzeń o zwrotach jest anachronizmem. Szwedzi

na przestrzeni wielu lat pokazali, że w sposób *p o z y t e c z n y* i pozytywny starają się zmierzyć ze swym negatywnym wizerunkiem grabieżców i posiadaczy obiektów zaliczanych do dziedzictwa kulturowego innych narodów. Podjęli wiele inicjatyw zmierzających do ujawnia-

nia i szerszego udostępniania obiektów przywłaszczonych, przechowywanych głównie w zbiorach państwowych. Byli właściciele zaś, wspomagani przez Szwedów, realizują dawno rozpoczęte lub całkiem nowe projekty (katalogi bibliotek, opracowania, wystawy, mikrofilmowanie itp.), rekompensując w pewnym stopniu niegdyś straty. Wszystkie te poczynania są świadectwem dobrej współpracy i działań na rzecz wspólnej ochrony europejskich dóbr kultury. Postawa taka nie jest jeszcze powszechna wśród sprawców grabieży i przemieszczeń będących następstwem II wojny światowej. Warto więc owe pozytywne przykłady przypominać i promować, by stały się normą wśród państw europejskich.

DAWNE DZIEJE, DZISIEJSZE PROBLEMY

Narosła w ciągu stuleci literatura, zarówno polskich, jak i szwedzkich autorów, przynosi dokładny obraz rozmiarów i jakości zniszczeń wyrządzonych przez najeźdźców zza Bałtyku. Straty były tak duże i bolesne, że nie można było ich zlek-



The looting (Plądrowanie), obraz olejny nieznanego artysty z XVII w. na zamku Skokloster



Otto Walde, autor podstawowej pracy o grabieżach szwedzkich

ceważyć i przejść nad nimi do porządku. Stąd już od 1660 r., w którym zawarto pokój oliwski, Polska systematycznie czyniła próby odzyskania złupionych dóbr. Rezultaty były dość nikłe, choć jeszcze w 1660 r. wróciły do Polski niektóre archiwalia wywiezione z Warszawy. Dwa-ście lat później starania o zwrot zbiorów bibliotecznych i archiwów swoich poprzedników czynił król Jan III Sobieski. Kilkaset odzyskanych ksiąg (w tym cenne inkunabuły) król wcielił do swojej biblioteki. Także zbiory prywatne Czartoryskich zasilili dokumenty odzyskane w 1810 r. przez Felicjana Biernackiego, sekretarza i bibliotekarza księcia Adama Jerzego – kilkanaście tomów poloników z archiwum biskupów warmińskich. Do kraju trafiły również wywiezione niegdyś obiekty, kupowane w ciągu stuleci przez Polaków na aukcjach i w antykwariatach.

Równolegle do niezbyt udanych starań o zwroty zbiorów, od XVII w. trwała z sukcesem akcja poszukiwania, kopiowania, spisywania i katalogowania z autopsji w szwedzkich archiwach, muzeach i bibliotekach (także w zbiorach prywatnych) łupów z Polski². W wiekach XVIII, XIX i XX kolejne ekipy poszukiwawcze i pojedynczy badacze dorzucali nowe informacje o stanie zachowania i rozproszenia obiektów z polską proveniencją. Znane były instytucje, miasta, kolekcje wielu rodów szwedzkich, w których identyfikowano polskie zbiory.

Ważną rolę w ujawnianiu zagrabionych zabytków, odtwarzaniu ich losów, sporządzaniu spisów i katalogów odegrali badacze i uczeni szwedzcy. Nazwiska

i publikacje Isaka Collijna, Ottona Waldego, czy też pracującego w Uppsali profesora Józefa Trypućki, Stena G. Lindberga z Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, bądź Adama Heymowskiego z królewskiej biblioteki zamkowej (Biblioteka Bernadottów) lub Zygmunta Łakocińskiego, znają wszyscy zajmujący się tematyką szwedzkich zdobyczy bibliotecznych. Przez wiele lat prace ich stanowiły niezaprzeczalne przewodniki po tychże zbiorach, opisując je pod wieloma względami. Dziś są skutecznie uzupełniane dzięki nowym kwerendom i opracowaniom. Swego czasu omawiano je i komentowano w polskim piśmiennictwie, czasem polemicznie. Dotyczyło to szczególnie bardzo cennej dwutomowej pracy O. Waldego, bibliotekarza Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali, poświęconej *literackim zdobyczom wojennym z czasów potęgi Szwecji*³. Recenzując ją Aleksander Birkenmajer⁴ zwrócił szczególną uwagę na oceny autora szwedzkiego dotyczące aspektów etycznych i prawnych rabunków oraz korzyści (!), jakie mogły one przynieść kulturze światowej. Opinie Waldego są ważne, gdyż odnajdujemy ich echo w poglądach formułowanych także dzisiaj przez Szwedów. Autor – jako historyk – tłumaczy grabieże dokonywane na tak wielką skalę m.in. głodem książki w Szwecji, przyczynami wyznaniowymi, ówczesnym stanem prawnym, którego teoretyczne podstawy sformułował Hugo Grotius w 1625 r. w pracy *O prawie w czasie wojny i pokoju* (*De jure belli ac pacis*). Reguły zestawione przez Grotiusa sankcjonowały grabieże mienia pokonanego wroga. W pokoju westfalskim z 1648 r., kończącym wojnę trzydziestoletnią, znalazło się zaś postanowienie, że należy zapomnieć o wszelkich konfliktach, szkodach i przemocy, jakie niosły ze sobą niedawne wojny. W praktyce oznaczało to, że pokonani nie powinni dopominać się o zwrot utraconych dóbr. Z biegiem lat pojawiło się nawet twierdzenie, że Szwedzi „uratowali” zagrabione przez siebie zbiory biblioteczne, a dostęp do nich jest większy i bardziej liberalny w Szwecji, niżli byłby u ich poprzednich właścicieli. Walde, nie dzieląc w zupełności tego zdania, stara się je jednak wytłumaczyć i znaleźć argumenty, które mogłyby przemawiać za takim tokiem rozumowania. Aleksander Birkenmajer polemizuje z tymi właśnie opiniami i przeciwstawia się im stanow-

czo, wykazując, iż biblioteki polskie, a także ryskie, nic by nie straciły na tym, gdyby Gustaw Adolf i jego generałowie nimi się nie „zaopiekowali”. Recenzent dopuszcza sens owej teorii „uratowania” w odniesieniu do sytuacji bibliotek warmińskich, często narażonych na przemarsze wojsk, a głównie w stosunku do ksiąg Kopernika, które ocalały w Szwecji. Birkenmajer przypomina też, że książki zagrabione podczas najazdów Karola Gustawa i Karola XII nie trafiły już do „nasyconych” wcześniejszymi łupami zbiorów państwowych lecz do kolekcji prywatnych, gdzie także podlegały selekcji, podziałom, rozproszeniu i niszczeniu. Zbiory polskie (choćby w języku polskim lub klasztorne i kościelne) w większości bibliotek, także w uppsalskiej, stały bezużyteczne.

Po tych uwagach krytycznych wobec odnośnego fragmentu dzieła Waldego, Aleksander Birkenmajer przyznaje, że jest to *jedna z najważniejszych ksiąg do historii bibliotek w Polsce*. Słowa uznania składa bibliotekarzom szwedzkim, którzy *dokładają wszelkich starań, by ułatwić korzystanie z powierzonych im skarbów każdemu, kto tego zapragnie*.

UJAWNIANIE, DOSTĘP, WSPÓŁPRACA

Opinia ta, o szwedzkich instytucjach posiadających zbiory z grabieży XVII i XVIII w. oraz ich bezpośrednich opiekunach, nie zmieniła się w zasadzie do dnia dzisiejszego. Z racji konsekwentnej postawy ujawniania i udostępniania przemieszczonych zbiorów, nadbałtyccy sąsiedzi stali się przykładem tzw. szwedzkiej drogi – w przeciwieństwie do radzieckiej, kulturowanej w Rosji częściowo do dnia dzisiejszego. Jej synonimem było trzymanie zbiorów pod kluczem oraz utrudnianie dostępu do nich. Rozróżnienie powyższe wprowadził prof. Janusz Tazbir na podstawie doświadczeń historyków polskich w okresie po II wojnie światowej⁵.

Przypomnijmy najbardziej znane wydarzenia z lat powojennych, dzięki którym Szwedzi zasłużyli sobie na tak przychylne opinie historyków, muzealników, archiwistów i bibliotekarzy. Są wśród nich zarówno własne prace badawcze Polaków, jak i działania prowadzone wspólnie z partnerami szwedzkimi lub inicjatywy samych Szwedów.

MIKROFILMOWANIE

Najwcześniej, bo już w 1955 r., udali się do Szwecji przedstawiciele Polskiej Akademii Nauk, Marian Małowist i Antoni Mączak, którzy w trakcie obszernej kwerendy wybrali do zmikrofilmowania dokumenty z archiwów i bibliotek odnoszące się do dziejów Polski. W rezultacie ich poszukiwań wykonano ponad 100 000 klatek mikrofilmów, które przechowywane są obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Archiwiści kontynuowali kwerendy szwedzkie, penetrując od 1988 r. tamtejsze zbiory w poszukiwaniu pomeraników. Niektóre z odnalezionych źródeł, dotyczących wojny polsko-szwedzkiej lat 1655-1656, zostały przetłumaczone na język polski i opublikowane⁶.

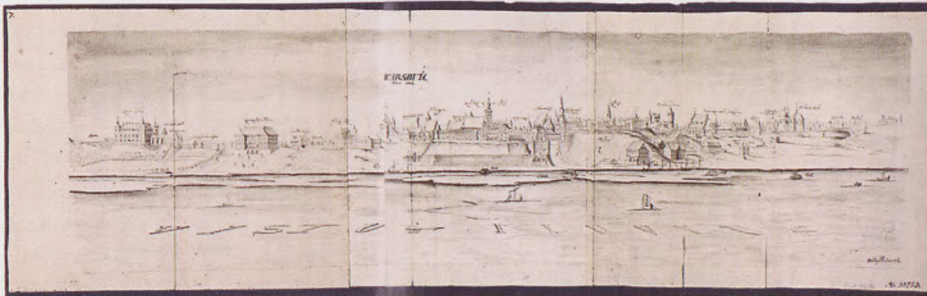
WYSTAWY

W końcu lat sześćdziesiątych muzea polskie i szwedzkie podjęły inicjatywę zorganizowania wystawy i udostępnienia obu społeczeństwom zbiorów odnoszących się do historii panowania trzech kolejnych władców polskich ze szwedzkiej dynastii Wazów. W 1968 r. zadanie to wpisano do oficjalnego programu wymiany kulturalnej i naukowej pomiędzy Polską i Szwecją. Ekspozycja *Sztuka dworu Wazów w Polsce* została zrealizowana w 1976 r., w maju i czerwcu pokazywano ją w Krakowie na Wawelu, a we wrześniu i październiku w sztokholmskim Liljevalchs Konsthall pod nazwą *Zygmunt Waza i jego synowie*. Krakowskiej wystawie towarzyszył obszerny katalog (wyd. Kraków 1976) z tekstami m.in. Jerzego Szablowskiego i Zdzisława Żygulskiego jr., wprowadzającymi w historię stosunków polsko-szwedzkich i epokę Wazów w Polsce. Na wystawie krakowskiej zaprezentowano również po raz pierwszy w kraju *Rolkę Sztokholmską*, zwaną też *Wazowską* lub *Polską*. Jest to malarskie przedstawienie w miniaturze uroczystego wjazdu do Krakowa orszaku ślubnego króla Zygmunta Augusta i arcyksiężniczki austriackiej Konstancji w dniu 4 grudnia 1605 r. Z pierwotnego zwoju zachował się do naszych czasów pas papieru o wymiarach 15,28 x 0,27m.⁷ *Rolka* znalazła się w Sztokholmie prawdopodobnie jako zdobycz wojenna z 1655 r. podczas łupienia przez Szwedów Zamku Królewskiego po zajęciu Warszawy. Przewieziona do Zbrojowni Królewskiej (Livrust-

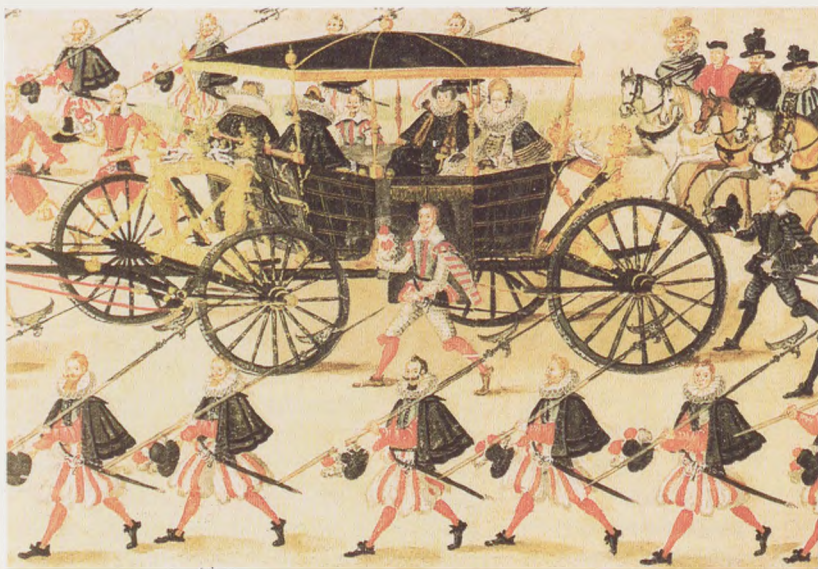


Rękopis godzinek z ok. 1600 r. z klasztoru Św. Marii Magdaleny w Rydze. Od 1622 r. w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali

Tablice astronomiczne sporządzone ręką Mikołaja Kopernika, wywiezione z Fromborka w 1626 r.



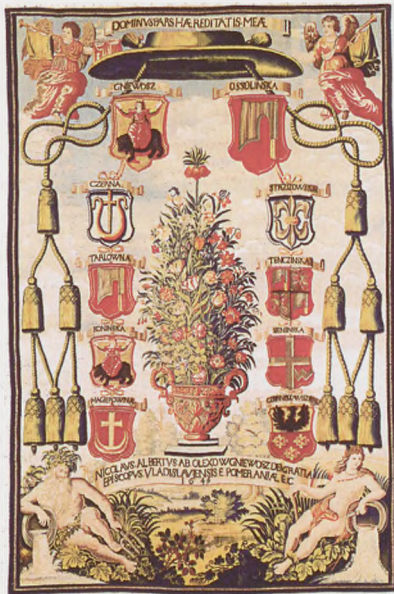
Unikatowy rysunek Erika Dahlberga z 1656 r. z widokiem Warszawy (prototyp późniejszych ilustracji w wielu europejskich edycjach)



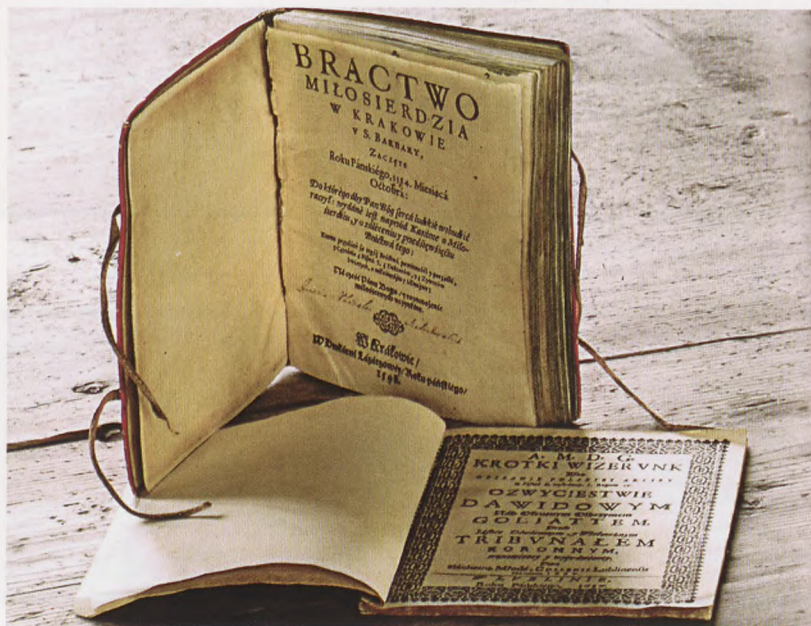
Fragmenty Rolki Sztokholmskiej



Spis ksiąg z Braniewa i Fromborka 1626 r.



Tkanina wykonana w Delft w 1645 r. przedstawiająca antenatów biskupa Mikołaja Wojciecha Gniewosza



Książki polskie w bibliotece na zamku Skokloster

kammaren) w Sztokholmie (znajduje się w podziemiach zamku królów szwedzkich) przez lata była prawie zapomniana. Dopiero w 1961 r. zainteresowali się nią polscy badacze. W 1966 r. powstał polsko-szwedzki projekt zaprezentowania tej historycznej pamiątki w postaci publikacji. Pilotował go ówczesny kustosz Zbrojowni dr Brynolf Hellner⁸. Pomysł ten nie został jednak zrealizowany.

W 1974 r. nastąpiło wydarzenie, które było zupełnie wyjątkowe w dotychczasowej i późniejszej praktyce szwedzkiej, dotyczącej swoich łupów wojennych. Ówczesny premier Szwecji Olof Palme podczas wizyty w Polsce przekazał *Rolkę* w darze dla odbudowanego Zamku Królewskiego w Warszawie. Komentatorzy podkreślają, że był to polityczny gest dobrej woli, który nie wzbudził jednak aplauzu szwedzkich muzealników. Do dziś jest wszak sztandarowym przykładem postawy otwartości i dobrej woli, jaką przypisuje się Szwedom w opinii międzynarodowej⁹.

Rolka została zaprezentowana ponownie na Wawelu w 1996 r., w dwudziestolecie pierwszego pokazu dzieła. Była również ozdobą kolejnej wielkiej wystawy polsko-szwedzkiej na Zamku Królewskim w Warszawie. Zorganizowano ją w 2002 r. pod nazwą *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI-XVIII w.)*. Prace nad jej przygotowaniem trwały kilka lat. Wydarzeniu temu towarzyszyła sesja naukowa z udziałem historyków oraz historyków sztuki obu krajów, a dopełniał pięknie wydany katalog (wyd. Warszawa 2002). Wśród eksponatów znalazły się przedmioty zdobyte przez Szwedów podczas wojen prowadzonych z Polską w XVII i XVIII w. Przyjechały z muzeów i bibliotek w Sztokholmie, Uppsali, zamków w Gripsholmie i Skokloster (obecnie jest filią stołecznej Zbrojowni Królewskiej). Patronat nad wystawą objęła szwedzka para królewska.

Wydarzenie odbiło się szerokim echem w mediach, było też okazją do przypomnienia okoliczności wywiezienia zbiorów polskich do Szwecji przed ponad trzystu laty w wyniku grabieży z tamtych odległych epok.

Szwedzi z czasem wyspecjalizowali się w wypożyczaniu zdobycznych zbiorów na wielkie imprezy wystawiennicze. Kolejną z nich, zorganizowaną na Zamku w Malborku w 2007 r., była wystawa *Images potestatis. Insignia i znaki władzy w Królestwie Polskim i Zakonie Niemieckim*. Zorgani-

zowana w pięćset pięćdziesiątą rocznicę przejścia twierdzy krzyżackiej przez króla Kazimierza Jagiellończyka i jego tryumfalnego wjazdu na zamek, zgromadziła ponad 600 obiektów wypożyczonych z dziesięciu krajów, w tym ze Szwecji. Były wśród nich m.in. obiekty wywiezione przez Szwedów w latach „potopu”. Ponad 500 stron liczący katalog-album daje możliwość obejrzenia wielu poloników ze szwedzkich muzeów, głównie militariów.

KATALOGI ZBIORÓW, WSPÓLNE PUBLIKACJE

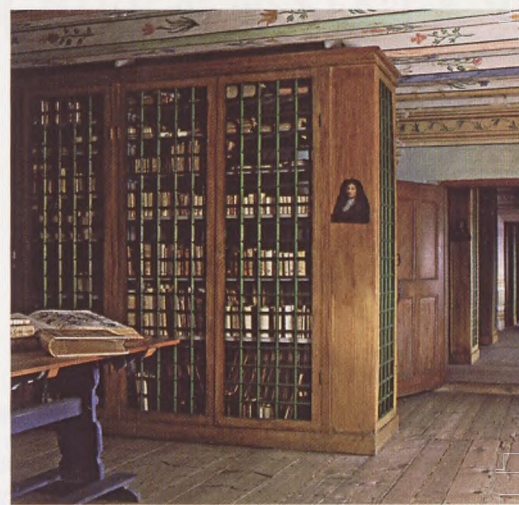
Inną formą aktywności w kontaktach polsko-szwedzkich, dotyczących poszukiwań, udostępniania, a także opracowania odnalezionych i zidentyfikowanych zbiorów, są prace związane z katalogowaniem ocalonych księzek. Niedawno opublikowano katalog księgozbioru Kolegium Jezuitów w Braniewie, zachowanego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali. Jezuiti osiedlili się w Braniewie w 1565 r. i założyli tam kolegium. Podstawą jego biblioteki były wcześniejsze zbiory pofranciszkańskie. Kolegium szczyliło się opieką króla Zygmunta III Wazy. W jego murach studiowali: poeta Maciej Kazimierz Sarbiewski, dramaturg Johannes Messerius, uczony i poeta Grzegorz Borasta, fiński poeta Valentius Thomae, królewicz Gustaw Eriksson (syn króla szwedzkiego z dynastii Wazów Eryka XIV). Rozwój uczelni przerwał najazd szwedzki w 1626 r. Skonfiskowane i wywiezione do Szwecji zbiory biblioteczne stały się podstawą (wraz z wywiezioną w 1621 r. biblioteką jezuitów z Rygi) biblioteki Uniwersytetu w Uppsali (utworzony w 1477 r. nie posiadał dotąd własnego księgozbioru). W chwili wywieżenia zbioru braniewskie liczyły ok. 2500 wol. Wśród nich znajdowały się księgozbiory takich kolekcjonerów, jak: kanonika warmińskiego Thomasa Wernera, bibliofila Michaela Neandra z Dobrego Miasta, kardynałów Stanisława Hozjusza i Andrzeja Batorego, biskupa Jana Dantyszka i in. Cenną częścią biblioteki braniewskiej był fragment księgozbioru Mikołaja Kopernika (ok. 40 wol.) przekazany przez kanonika warmińskiego Fabiusza Emericha.

W Szwecji zbiory braniewskie uległy niewielkiemu rozproszeniu, przede wszystkim zasób rękopisów. W 1814 r. zostały opisane w katalogu Biblioteki Uniwersyteckiej, wydany przez Pera Fabiana

Aurivilliusa. Egzemplarze rozproszone można dziś znaleźć w prawie trzynastu innych bibliotekach (ok. 40-50 wol.).

Największe zasługi dla opisanie zachowanych w Uppsali ksiąg z Braniewa położył, pracujący na tamtejszym uniwersytecie, Józef Trypućko (1910-1983). Odnalazł także rękopiśmienny katalog biblioteki z 1570 r., uzupełniany aż do wywieżenia zbiorów do Szwecji. Profesor Trypućko podjął prace nad rekonstrukcją katalogu dawnej ksiąźnicy braniewskiej. Po jego śmierci prace kontynuował Jakub Z. Lichański, pracujący wówczas w Bibliotece Narodowej w Warszawie. W 1989 r. BN podpisała umowę (z aneksem w 1992 r.) z Biblioteką Uniwersytecką w Uppsali dotyczącą wydania drukiem katalogu i zasad jego opracowania. Prace przejęli kolejni pracownicy BN: Michał Spandowski (katalog druków) i Sławomir Szyller (katalog rękopisów). W 2007 r. całość została ukończona i ukazała się drukiem w polsko-angielskiej wersji językowej. Ogółem w katalogu opisano 58 rękopisów, 336 inkunabułów w 348 egz. i 2255 druków z XVI-XVII w. w 2339 egz. W aneksach umieszczono opisane przez J. Trypućkę pozycje z Braniewa, które znajdują się obecnie poza Uppsalą. Promocja publikacji miała miejsce w Warszawie i w Uppsali. Do Warszawy Szwedzi przywieźli wybór ciekawszych egzemplarzy ksiąg i rękopisów na towarzyszącą prezentacji katalogu wystawę zbiorów braniewskich.

Najnowszą inicjatywą w zakresie opracowywania dawnych polskich zbiorów jest wspólny szwedzko-polski projekt przygotowania katalogu poloników, które trafiły w 1650 r. do prywatnej biblioteki Carla Gustafa Wrangla i Nilsa Brahe na zamku Skokloster, a obecnie są częścią Archiwum Narodowego Szwecji. Zasób noszący nazwę *Kolekcja Skokloster. Polskie listy i dokumenty* przeglądany jest przez badaczy w poszukiwaniu polskiej literatury XVI i XVII w. Odnaleziono już ponad 200 pozycji (w bibliotece zamkowej znajdowało się także sporo silesiaków). Materiały te uznano za niezwykle cenne źródła dla kultury polskiego baroku. Projekt wyboru i opracowania zbiorów realizowany jest ze strony szwedzkiej pod kierunkiem Ewy Teodorowicz-Hellman z Instytutu Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Sztokholmskiego, a ze strony polskiej prowadzi go Alina Nowicka-Jężowa z Uniwersytetu Warszawskiego.



Wnętrze biblioteki zamkowej C.G. Wrangla i N. Brahe w Skokloster

Prace finansują w znacznej mierze sponsorzy szwedzcy, wspierają je także subsydia polskich fundacji. Wyniki badań są publikowane w Warszawie w serii *Polonika w Riksarkivet Skoklostersamlingen* (w 2006 r. ukazały się cztery tomiki). W 2007 r. w Sztokholmie wydano zaś *Polonika w Archiwum Narodowym Szwecji. Kolekcja Skokloster i inne zbiory*, jako pokłosie polsko-szwedzkiej konferencji poświęconej Józefowi Trypućce, która odbyła się w maju 2006 r. na Uniwersytecie Sztokholmskim. ■

PRZYPISY

¹ Przegląd doświadczeń europejskich w tym zakresie w ciągu ostatnich dwóch dekad zob. w artykule H. Łaskarzewskiej: *Europa bez roszczeń? Problemy własności zbiorów, pamięć i polityka*. „Roczniki Biblioteczne” 2006, R. 50, s. 45-92

² W polskim piśmiennictwie szczegółowe opisy tych działań podaje Cz. Piłchowski: *Z dziejów szwedzkich zbiorów bibliotek i archiwów polskich w XVII i XVIII wieku*. „Rocznik Gdański” 1958/1959, t. 17/18, s. 127-175. Zob. też A. Czołowski: *Zabytki krakowskie w Szwecji*. Kraków 1902; Z. Łakociński: *Polonica svecana artistica*. Wrocław 1979. *Źródła dla dziejów sztuki polskiej*, 17; D. Matelski: *Straty polskich dóbr kultury w wojnach ze Szwecją w XVII i XVIII wieku oraz próby ich restytucji*. „Archeion” 2003, t. 106, s. 118-134; Z. Ciesielski: *Grabieże dóbr kulturalnych w Polsce przez Szwedów w XVII i początkach XVIII wieku*. „Zapiski Historyczne” 2003, t. 68, z. 2/3, s. 97-108; M. Romanowska-Zadrożna: *Grabieże szwedzkie w Polsce*. [Cz.] 1. *Przyczyny, charakterystyka i skutki*. [Cz.] 2. *Próby rewindykacji i prowadzone badania*. „Cenne, Bezcenne, Utraczone” 2005, nr 3, s. 32-37; nr 4, s. 31-33

³ *Storhetstidens litterära krigsbyten*. Bd. 1-2. Uppsala 1916-1920

⁴ A. Birkenmajer: *Książka Ottona Waldego o szwedzkich zdobyczach bibliotecznych*. Kraków 1924

⁵ J. Tazbir: *Pamięć w kawałkach. Polska skopiuje to, co jej zaginęło*. „Polityka” 2001, nr 23, s. 76-79

⁶ Zob. np. J. Podrański: *Wywóz dóbr materialnych z Polski przez Szwedów podczas wojny w 1656 roku*. „Przegląd Zachodniopomorski” 1997, z. 1/2, s. 325-337

⁷ *Rolka* była już wielokrotnie w Polsce opisywana i reprodukowana. Zob. m.in.: *Rolka Wazowska. Wjazd królowej Konstancji do Krakowa w roku 1605*. Kraków 1996. Tam też dalsza literatura przedmiotu.

⁸ M. Lisiński: *Polonica w Szwecji*. „Zwoje” („The Scrolls”) 2002, nr 31, s. 1-23. <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje31/text08p.htm>

⁹ Szwedzi zwrócili też niedawno totemy religijne szczepom indiańskim w Kanadzie i szczątki przodków aborygenom australijskim, zabrane im przez szwedzkich etnografów.

■ **KRADZIEŻ W LISTOPADZIE**
2008 R. Z GALERII DESY
UNICUM W WARSZAWIE

1. MALCZEWSKI Jacek

Portret mężczyzny na tle pejzażu,
1920 r.
Olej/plótno, 60 x 93 cm, sygnowany
i datowany p. d.: 'J. Malczewski
1920'
KAT. PA-3064

■ **THEFT IN NOVEMBER 2008**
FROM THE DESA UNICUM
GALLERY IN WARSAW.

1. MALCZEWSKI Jacek

*Portrait of a Man against a
Landscape Background*, 1920.
Oil/canvas, 60 x 93 cm, signed and
dated, bottom right: 'J. Malczewski
1920'
CAT. PA-3064



1

2. WITKIEWICZ Stanisław
Ignacy zw. Witkacym

Portret kobiety, 1931 r.
Pastel, węgiel/papier, 70 x 49 cm,
sygn. i dat p.d.:
n.p.(T.E.) *Witkacy 1931 29 III*
/ NP. 28 + Eu (per inject [O'02]) /
+ pyfko / (T.E.)
KAT. PA-3065

2. WITKIEWICZ Stanisław
Ignacy called Witkacy

Portrait of a Woman, 1931, pastel,
carbon/paper, 70 x 49 cm, signed
and dated bottom right:
n.p.(T.E.) *Witkacy 1931 29 III* /
NP. 28 + Eu (per inject [O'02]) /
+ pyfko / (T.E.)
CAT. PA-3065



2

KRADZIEŻ W SIERPNIU
2008 R. Z MIESZKANIA
W WARSZAWIE

3. AUTOR NIEZNANY

Zygmunt August,
kopia XVIII w. Płótno.
KAT.PA-3056

THEFT IN AUGUST
2008 FROM A FLAT
IN WARSAW

3. AUTHOR UNKNOWN

Sigismundus Augustus,
copy- 18th cent. Canvas.
CAT.PA-3056



3

KRADZIEŻ W MAJU 2008 R.
Z HOTELU W WARSZAWIE

4. BIENIAS Stanisław
Witold

Widok na Stare Miasto
w Warszawie XX w.
KAT.PA-3055

THEFT IN MAY 2008 FROM
A HOTEL IN WARSAW.

4. BIENIAS Stanisław Witold

View of the Old Town
in Warsaw. 20th cent.
CAT.PA-3055



4

KRADZIEŻ W MAJU 2008 R.
Z MIESZKANIA W WARSZAWIE

5. SHEISNER J.

Zaprzęg, 1918 – 1939 r.(?)
Olej, tektura, 32,5 x 50,5 cm
KAT. PA-3057

THEFT IN MAY 2008 FROM
A FLAT IN WARSAW

5. SHEISNER J.

Horse and Cart, 1918 – 1939 r.
(?). Oil, cardboard, 32.5 x 50.5
cm
CAT. PA-3057



5

6. CZURYŁO Koźma

Pejzaż, 1918 – 1939 r.(?)
Olej, tektura, 28 x 38 cm
KAT.PA-3058

6. CZURYŁO Koźma

Landscape, 1918 – 1939.(?)
Oil, cardboard, 28 x 38 cm
CAT.PA-3058



6

7. RAPACKI Józef

Gęsiarka, przed 1914 r.
Olej, deska, 19,7 x 29,1 cm
KAT.PA-3059

7. RAPACKI Józef

Goose Shepherd Girl, before 1914.
Oil, board, 19.7 x 29.1 cm
CAT.PA-3059



7



8



9

KRADZIEŻ W KWIETNIU 2008 R.
Z KAPLICZKI W UJANOWICACH
(WOJ. MAŁOPOLSKIE)

8. AUTOR NIEZNANY
Chrystus Frasobliwy, XIX w.
Drewno, polichromia, wys. 25 cm
KAT. PC-1468

THEFT IN APRIL 2008 FROM
A SHRINE IN UJANOWICE
(LUBUSKIE VOIVODSHIP)

8. AUTHOR UNKNOWN
The Man of Sorrow, 19th cent.
Wood, polychrome, height 25 cm
CAT. PC-1468



10



11

ZAGINIĘCIE Z MUZEUM REGIONAL-
NEGO ZIEMI LIMANOWSKIEJ
(WOJ. MAŁOPOLSKIE)

9. AUTOR NIEZNANY
Matka Boska z Dzieciątkiem.
Drewno, polichromia, wys. 39 cm
KAT. PC-1473

THEFT FROM MUSEUM IN
LIMANOWA(MAŁOPOLSKIE
VOIVODSHIP)

9. AUTHOR UNKNOWN
Madonna and Child. Board,
polychrome, height 39 cm
CAT. PC-1473

KRADZIEŻ W SIERPNIU 2008 R.
Z KOŚCIOŁA WE WSI CICHY
(WOJ. WARMIŃSKO-MAZURSKIE)

10. AUTOR NIEZNANY
Święty (Mikołaj?), XVI w.
Drewno, polichromia, wys. 46 cm
KAT. PC-1483

THEFT IN AUGUST 2008 FROM
A CHURCH IN THE VILLAGE
OF CICHY (WARMIŃSKO-
MAZURSKIE VOIVODSHIP)

10. AUTHOR UNKNOWN
Saint (Nicolaus?), 16th cent.
Wood, polychrome, height 46 cm
CAT. PC-1483



12



13

11. AUTOR NIEZNANY
Święty bez atrybutów, XVI w.
Drewno, polichromia, wys. 48 cm
KAT. PC-1484

11. AUTHOR UNKNOWN
Saint without attributes, 16th cent.
Wood, polychrome, height 48 cm
CAT. PC-1484

12. AUTOR NIEZNANY
Święty bez atrybutów, XVI w.
Drewno, polichromia, wys. 46 cm
KAT. PC-1485

12. AUTHOR UNKNOWN
Saint without attributes, 16th cent.
Wood, polychrome, height 46 cm
CAT. PC-1485

13. AUTOR NIEZNANY
Święty bez atrybutów, XVI w.
Drewno, polichromia, wys. 48 cm
KAT. PC-1486

13. AUTHOR UNKNOWN
Saint without attributes, 16th cent.
Wood, polychrome, height 48 cm
CAT. PC-1486

KRADZIEŻ W 1980 R.
Z MUZEUM ARCHIDIECEZ-
JALNEGO W LUBLINIE

14a,b. KIELICH MSZALNY

1560 r., nodus –XVIII w.
Srebro, trybowanie, pozłacane,
wys. 23,5 cm, ø stopy 14 cm.
Na stopie napis: *Andrea
Opatow preptus vovelancis
co..pavit An.D. 1560.*
KAT. RH-572

THEFT IN 1980 FROM
THE ARCHDIOCESE MU-
SEUM IN LUBLIN.

14a,b. CHALICE

1560, nodus –18th cent.
Silver, repousse, gilded,
height 23,5 cm, ø of foot 14
cm. On the foot the
inscription: *Andrea Opatow
preptus vovelancis co..pavit
An.D. 1560.*
CAT. RH-572



14

KRADZIEŻ W SIERPNIU
1983 R. Z KOŚCIOŁA
W ŁYSINACH (WOJ. LU-
BUSKIE)

15. KIELICH MSZALNY

ok. 1700 r.
Srebro, trybowanie, wys.
25 cm, ø stopy 11 cm.
Znak mistrzowski (?) GK na
kryzie stopy.
KAT. RH-573

THEFT IN AUGUST 1983
FROM THE CHURCH
IN ŁYSINY (LUBUSKIE
VOIVODSHIP)

15. CHALICE

1700. Silver, repousse,
height 25 cm, ø of foot 11
cm. Master's sign (?) GK on
the rim of the foot.
CAT. RH-573



15

16

KRADZIEŻ W KWIETNIU
2008 R. Z KOŚCIOŁA
W MILINIE (WOJ.
DOLNOŚLĄSKIE)

16. ŚWIECZNIK

XIX w. Cyna, wys. 70 cm
KAT. RG-68

THEFT IN APRIL 2008
FROM THE CHURCH IN
MILIN (DOLNOŚLĄSKIE
VOIVODSHIP)

16. CANDLESTICK

19 th cent. Tin, height 70
cm
CAT. RG-68



17

KRADZIEŻ W STYCZNIU
2008 R. Z DOMU
W WOLCE RADZYMIŃSKIEJ
(WOJ. MAZOWIECKIE)

17. WAZA

Francja, 2. poł. XIX w.
Braz, odlew, złocenie, onyks,
wys. 56,50 cm
KAT. RL-318

THEFT IN JANUARY
2008 FROM A HOUSE IN
WOLKA RADZYMIŃSKA
(MAZOWIECKIE VOIVOD-
SHIP)

17. VASE

France, 2 half of the 19th
cent. Bronze, cast, gilded,
onyx, height 56.50 cm
CAT. RL-318



18

KRADZIEŻ WE WRZEŚNIU
2005 R. Z MUZEUM
HISTORYCZNEGO MIASTA
GDANSKA

18. WAZON

Delft, Holandia, ok. XVII w.
Fajans, ręcznie malowany,
glazura, wys. 25 cm
KAT. RE-477

THEFT IN SEPTEMBER
2005 FROM THE HIS-
TORICAL MUSEUM OF
THE CITY OF GDANSK

18. VASE

Delft, Holland, c. 17th cent.
Faience, hand painted,
glazed, height 25 cm
CAT. RE-477

KRADZIEŻ PODCZAS
TRANSPORTU W MARCU
2008 R. W OKOLICACH
CEKCYNA (WOJ. KU-
JAWSKO-POMORSKIE)

19. ZEGAR KOMINKOWY

Porcelana, wys. 78 cm
KAT. RP-176

THEFT DURING TRANS-
PORT IN MARCH 2008 IN
THE VICINITY OF CEKCYN
(KUJAWSKO-POMORSKIE
VOIVODSHIP)

19. MANTELPIECE CLOCK

Porcelain, height 78 cm
CAT. RP-176

20. KRZESŁA
drewniane, rzeźbione, 5 szt.
KAT. RJ – 263

20. CHAIRS
wooden, carved, 5 items.
CAT. RJ – 263



19



20



21a



21b



22a



22b

KRADZIEŻ W LIPCU 2007 R. Z MIESZKANIA W KRAKOWIE

21a, b. DUKAT podwójny Izabeli Czartoryskiej
1772 r. Srebro, 2,25 cm
A: popiersie kobiety z profilu, zwróconej w prawo. Wokół napis: ISABELLA PRINCESS CZARTORYSKA. R: Na sobolowym płaszczu pod mitrą książęcą dwie tarcze herbowe: lewa Czartoryskich, prawa Flemingów. Na otoku napis: NAT. COM. DE FLEMING. DOMINA IN BORKLO. 1772
KAT: RN - 545

THEFT IN JULY 2007 FROM A FLAT IN CRACOW

21a, b. Izabela Czartoryska's double DUCAT
1772. Silver, ø 2.25 cm
O: profile bust of a woman turned right. Surrounded by the inscription: ISABELLA PRINCESS CZARTORYSKA. R: On a sable coat under a prince's mitre two crests: the left one of the Czartoryskis, the right one of the Flemings. On the rim the inscription: NAT.COM.DE.FLEMING. DOMINA.IN.BORKLO. 1772
CAT: RN - 545



23a



23b



24a



24b

22a, b. DWUTALAR Jana Kazimierza
Gdańsk, 1650 r.
KAT: RN-564

22a,b. John Casimir's TWO-THALER COIN
Gdańsk, 1650,
CAT: RN-564



25a



25b



26a



26b

23a, b. DONATYWA Władysława IV Wazy
Gdańsk, 1644 r.
KAT: RN-565

23a,b. Ladislaus IV Vasa's DONATION COIN
Gdańsk, 1644.
CAT: RN-565

24a,b. PÓŁTALAR próbny Stanisława Augusta Poniatowskiego
Warszawa, 1771 r.
KAT: RN-566

24a,b. Stanislaus Augustus Poniatowskis' test HALF-THALER COIN
Warszawa, 1771.
CAT: RN-566

25a, b. DUKAT koronny Jana Kazimierza
Kraków, 1660 r.
KAT: RN-567

25a,b. John Casimir's crown DUCAT
Cracow, 1660.
CAT: RN-567

26a, b. PÓŁDUKAT koronny Jana Kazimierza
Kraków, 1660 r.
KAT: RN-568

26a,b. John Casimir's Crown HALF-DUCAT
Cracow, 1660.
CAT: RN-568

27a, b. PÓŁDUKAT Wschowa, bez daty
KAT: RN-569

27a,b. HALF-DUCAT Wschowa, not dated
CAT: RN-569

28a,b. TALAR Władysława IV Wazy
Elbląg, 1635/6 r.
KAT: RN-570

28a,b. Ladislaus IV Vasa's THALER
Elbląg, 1635/6.
CAT: RN-570

29a,b. PÓŁDUKAT Jana Kazimierza
Wilno, 1665 r.
KAT: RN-571

29a,b. John Casimir's HALF-DUCAT
Vilnius, 1665.
CAT: RN-571

30a,b. DUKAT Stanisława Augusta Poniatowskiego
Warszawa, 1792 r.
KAT: RN-573

30a,b. Stanislaus Augustus Poniatowskis' DUCAT
Warsaw, 1792.
CAT: RN-573



29a



29b



30a



30b

KATALOG STRAT WOJENNYCH 1939-1945

Opracowanie Maria Romanowska-Zadrożna



2

4

5

Malarstwo obce Foreign painting

1. Louis-Rolland Trinquesse (1746-1800)

Portret Damy, 1780
Olej, płótno; 91,5 x 73 cm.
Szygnowany i datowany L.A.R.
Trinquesse P. 1780.
Zrabowany przez Niemców
z Muzeum Narodowego
w Warszawie.
Fot. ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Warszawie
nr. neg. 87 429
WAR003671

2. Hans Makart (1840-1884)

*Na dnie morza czyli Dary dna
morskiego*, ok. 1870
Olej, płótno; 129 x 172 cm.
Szygnowany *Hans Makart*.
Zrabowany przez Niemców
z Muzeum Wielkopolskiego
w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Poznaniu,
nr. neg. R846
WAR005972

3. Anton van Dyck (1599-1641)

Portret generała w kirsie, 1640
Olej, płótno; 60 x 50 cm.
Zaginął ze zbiorów Ordynacji
Zamojskiej w Warszawie.
Fot. za: T. Mankowski, *Galeria
Stanisława Augusta*,
Lwów 1932 tab. 30
WAR035701

4. Giulio Cesare Cervi (1828/1821?-1887/1899?)

Portret króla Jana III Sobieskiego
Olej; 23,5 x 16,8 cm.
Zaginął ze zbiorów Muzeum
w Wilanowie.
Fot. ze zbiorów Muzeum-Pałacu
w Wilanowie, nr. neg. 13 063
WAR002234

5. Godfried Schalcken (1643-1706)

Portret mężczyzny na tle parku
Olej, deska dębowa; 42,7 x 34 cm.
Zrabowany przez Niemców
z Muzeum Narodowego
w Warszawie.
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego
w Warszawie nr. neg. 1426
WAR003369

1. Louis-Rolland Trinquesse (1746-1800)

Portrait of a Lady, 1780
Oil, canvas; 91,5 x 73 cm
Signed and dated L.A.R.
Trinquesse P. 1780
Stolen by Germans from the
National Museum in Warsaw.
Photo from the collection
of the National Museum in Warsaw
nr. neg. 87 429
WAR003671

2. Hans Makart (1840-1884)

*At the Bottom of the Sea or the Gifts
of the Sea bottom*, c. 1870
Oil, canvas; 129 x 172 cm.
Signed *Hans Makart*.
Stolen by Germans from the
Wielkopolskie Museum in Poznań
Photo from the collection
of the National Museum in Poznań
nr. neg. R846
WAR005972

3. Anton van Dyck (1599-1641)

Portrait of a General in a Cuirass,
1640
Oil, canvas; 60 x 50 cm
Lost from the collection of the
Zamojskis' estate in Warsaw.
Photo after: T. Mankowski *Galeria
Stanisława Augusta*,
Lwów 1932 table 30
WAR035701

4. Giulio Cesare Cervi (1828/1821?-1887/1899?)

Portrait of King Jan III Sobieski
Oil; 23,5 x 16,8 cm.
Lost from the collection of the
Museum in Wilanów.
Photo from the collection of the
Museum-Palace in Wilanów,
nr. neg. 13 063
WAR002234

5. Godfried Schalcken (1643-1706)

*Portrait of the Man with a Park
in the Background*
Oil, oak board; 42,7 x 34 cm.
Stolen by Germans from the
National Museum in Warsaw.
Photo from the collection
of the National Museum in Warsaw,
nr. neg. 1426
WAR003369

ZBIGNIEW HAUSER

ZAPOMNIANE POLSKIE REZYDENCJE NA UKRAINIE (II)

Podróżuję teraz po Kresach I Rzeczypospolitej, po terenach dawnych województw podolskiego, braclawskiego i kijowskiego, odwiedzając pałace i dwory nie uwzględnione w dziele Romana Aftanazego.



Prztyuka Stara. Pałac Zdzichowskich, pocz. XIX w.

W d a w n y m województwie kijowskim, około 40 km na południowy wschód od Żytomierza, nad rzeką Hujwą, położone jest rejonowe miasteczko Andruszówka, z dawnym pałacem Bierzyńskich (nie mylić z Andruszówką k. Pohrebyszcza, w dawnym województwie braclawskim, gdzie również prze-trwał pałac, choć w gorszym stanie). Pałac, z 2. poł. XIX w., wznosił Stanisław Bierzyński, szambelan dworu rosyjskiego. W końcu XIX w. całkowicie zrusyfikowani synowie Stanisława sprzedali dobra i pałac ukraińskiemu bogaczowi Mikołajowi Tereszczence (Roman Aftanazy nie wymieniał rezydencji, które – z różnych względów – znalazły się w rękach rosyjskich). Pałac, wzniesiony w stylu francuskiego neorenesansu, jest budowlą

dwukondygnacyjną o nieregularnym planie. Dolną część elewacji frontowej zdobią pilastry. Wzdłuż kalenicy dachu biegnie żeliwna balustrada. Boczne ryzality wieńczy ścianka attykowa. Na korytarzach i w niektórych salach zachowały się dekoracje stiukowe. Po 1917 r. w pałacu kwatrował sztab konnej armii Budionnego. Z okazałego parku krajobrazowego zachowało się nieco starodrzewu. W 1994 r. w pałacu mieściła się szkoła.

W dawnym województwie braclawskim, około 30 km na południowy zachód od Winnicy i kilka kilometrów od węzłowej stacji kolejowej Żmerynka, położony jest Briałów, ongiś znane sanktuarium Chrystusa Nazareńskiego, do którego wizerunku pielgrzymowali pątnicy z całej Ukrainy. Znajdował się on w klasztorze trynitarzy, ufundowanym w 1744 r. przez wojewodę kijowskiego Franciszka Salezego Potockiego. I przekazany później przez rząd carski mniszkom prawosławnym.

Podczas rewolucji bolszewickiej wizerunek zaginął. W Briałowie, w rozległym parku, stoi dawny pałac wzniesiony w 1868 r. przez bogatego przedsiębiorcę kolejowego, K.F. von Mecka, który kupił dobra od Felicjana Jukowskiego. Wdowa po von Mecku, Nadieżda Filaretowna, była wielbicelką talentu Piotra Czajkowskiego. Wielokrotnie zapraszała do Briałowa (w latach 1878-1880) kompozytora, który nigdy nie miał własnego domu. Tu napisał I Suitę Orkiestrową i wiele innych utworów. W 1881 r. gościem hrabiny-melomanki był młody Claude Debussy. Dziś w pokojach zajmowanych kiedyś przez Czajkowskiego znajduje się muzeum kompozytora. Resztę pałacu zajmuje szkoła techniczna. W malowniczym parku zachowało się sporo starych drzew, m.in. lip i wiązów.

Okolo 20 km na południowy wschód od Kamieńca Podolskiego, kilka km na północ od jaru dniestrwego, położony



komagród. Pałac z 1. poł. XIX w.



komagród. Pałac von Mecka, 1868 r.



komagród. Dwór z XIX w.



komagród. Pałac Orzechowskich z 2. poł. XIX w.

jest Kitajgród, z dawnym pałacem Orzechowskich. Wzniesiony na krawędzi jaru, prawdopodobnie w XIX w., eklektyczny, na planie nieregularnym. Elewacje opilastrowane, okna półkoliste, prostokątne i okrągłe. W elewacji ogrodowej widoczne są wsporniki, pozostałe po zniszczonym tarasie. W jednej z elewacji bocznych występują narożne wieżyczki. Za czasów sowieckich w pałacu mieściła się szkoła. W 1995 r. był zaniedbany i opuszczony.

Kilka kilometrów na wschód od rejonowego miasta Tomaszpol, w dawnym województwie braclawskim, położone jest miasteczko Komarogrod (Komarhorod). Okoliczne dobra należały do książąt Czetwertyńskich, którzy ufundowali tu klasztor franciszkanów (dziś cerkiew prawosławna). Przerwał tu, otoczony ładnym parkiem krajobrazowym, dwór z 1. poł. XIX w., przebudowany w 2 poł. XIX w. w stylu willi szwajcarskiej (górna kondygnacja o konstrukcji szachulcowej). W 1996 r. w pałacu mieściła się szkoła z internatem.

10 km na wschód od rejonowego miasta Kurylowce Murowane, w dawnym województwie podolskim (obecnie obwód winnicki), położona jest wieś Kotużany, z neorenesansowym pałacem wzniesionym wg projektu architekta O. R. Munca, dla nieznanego właściciela. Ponieważ pałac przetrwał w bardzo dobrym stanie, należy przypuszczać, że przed 1917 r. musiał znajdować się w rękach rosyjskich. Po 1945 r. mieścił się w nim dom sierot, obecnie jest tam szpital dla psychicznie chorych. Pałac dwukondygnacyjny, symetryczny w kompozycji, z attyką i centralnym ryzalitem, w którego górnej kondygnacji występuje trójpzelotowa arkadowa loggia. Okna w ozdobnych obramieniach, pod nimi stiukowe girlandy. Na fasadzie płaskorzeźby o motywach antykizujących i roślinnych. Dekoracje wnętrza (malowidła ścienne) nie zachowały się. W rozległym parku zachowały się dwa murowane mosty arkadowe – jeden trójpzelotowy i drugi jednopzelotowy.

Okolo 20 km na północny wschód od Winnicy, w dawnym województwie braclawskim położona jest wieś (pierwotnie miasteczko) Przyłuka Stara. Okoliczne dobra były własnością książąt Zbaraskich, później Warszyckich i Borzęckich.

Tamtejszy pałac wznosił Aleksander Maciej Borzęcki. Później dobra nabył Władysław Zdziechowski. Jego syn Czesław, w latach 1868-1870 przebudował pałac wg projektu Karola Majewskiego. Kolejny dziedzic, Czesław Zdziechowski junior, prowadził rozrzutny tryb życia i w końcu XIX w. wyprzedał najcenniejsze przedmioty z pałacu, a na koniec także sam pałac. Ostatnim właścicielem był do 1917 r. Rosjanin, Sergiusz Meryng, który w 1906 r. ponownie przebudował pałac, wzorując się na Pałacu Maryjskim w Kijowie. Jest to budowla dwukondygnacyjna, na planie prostokąta. W fasadzie głównej występują trzy ryzality: szeroki środkowy i węższe boczne. Dolną część elewacji pokrywa boniowanie. Od frontu portyk z dwiema parami filarów połączonych ściankami z otworami arkadowymi. Taras otacza balustrada. Bogatą dekorację ma ryzalit środkowy, z czterema parami kolumn korynckich. Barokowa oprawa okien. Elewacje boczne zamyka ścianka attykowa z balustradą. W elewacji ogrodowej balkon wsparty na dwóch kolumnach. Wysoki dach czterospadowy otacza attyka z cokołami. Częściowo zachowały się wnętrza, zwłaszcza westibul ozdobiony arkadami w stylu „mauretańskim”. W przetrzebionym parku stoi murowana lodownia, z neogotyckim wystrojem zewnętrznym. W 1996 r. w pałacu mieściła się szkoła.

Okolo 10 km na północny wschód od rejonowego miasta Jarmolińce, w dawnym województwie podolskim, położone jest miasteczko Szarawka, z pozostałościami zespołu dworskiego Dulskich. W 1539 r. królowa Bona nadała okoliczne dobra Bernardowi Pretficzowi, staroście barskiemu i trembowelskiemu. Później, w drodze małżeństwa, dobra przeszły do Dulskich. Ignacy Dulski, stolnik latyczowski i szambelan królewski, podejmował w Szarawce w 1781 r. króla Stanisława Augusta. Dulscy utrzymali Szarawkę do 1835 r., kiedy to została sprzedana na licytacji za ich długi. Ostatnimi właścicielami byli Chelmińscy. W podworskim parku przetrwały dwie oficyny. Jedna z nich, na planie litery L, nakryta jest dachem czterospadowym. Nad gankiem widoczny jest płaskorzeźbiony herb, prawdopodobnie Przegonia

Dulskich. Park otacza ceglane ogrodzenie ze słupami. Około 10 km na północny wschód od rejonowego miasta Nowa Uszyca, w dawnym województwie podolskim, położone jest miasteczko Zamiechów, założone prawdopodobnie przez rodzinę Zamiechowskich, zamieszkałą na Podolu już w XV-XVI w. W XVIII w. miasteczko należało do Humieckich, później do Starzyńskich, Boguszów i ich spadkobierców. W pobliżu kościoła z 1820 r. znajduje się zespół dworski, wzniesiony prawdopodobnie na początku XX w. przez członków któregoś z wymienionych rodów. Dwór jest parterowy, na planie litery T, dekorowany w narożach pilastrami i obramieniami okiennymi. Od frontu portal ze schodkowym szczytem. Ryzalit w elewacji ogrodowej zwieńczony jest falistym szczytem. Obok stoją dwa inne stare budynki.

I wreszcie Zińków, wymieniany wielokrotnie na kartach historii. Miasteczko w dawnym powiecie latyczowskim województwa podolskiego, położone nad przepaścistym jarem rzeczki Uszki. Na początku XV w. król Władysław Jagiełło nadał je Piotrowi ze Sprowy Odrowążowi, podstolemu krakowskiemu, późniejszemu pierwszemu wojewodzie podolskiemu. Wzniósł on na wzgórzu zamek otoczony głębokimi fosami. W 1524 r. Turcy spalili Zińków, ale zamek się obronił. Później dobra były własnością kolejno Tarnowskich, Sieniawskich i Czartoryskich. W 1784 r. w drodze małżeństwa dobra otrzymał Ludwik książę Wirtemberski. Jego syn, generał armii rosyjskiej, mieszkał przez pewien czas w zińkowskim dworze i rozpoczął budowę nowego pałacu, wkrótce jednak sprzedał dobra skarbowi państwa. We dworze umieszczono wtedy sąd. Czy jest to ten dwór, który odnalazłem w 1996 r.? Dwór usytuowany jest daleko od kościoła, na jednym z sąsiednich wzgórz. Wzniesiony prawdopodobnie w połowie XIX w. Klasycystyczny, parterowy, murowany z cegły. W najdłuższej elewacji występuje czterokolumnowy portyk tokański. Wejście główne wiedzie przez ośmiokolumnowy portyk w jednej z krótszych elewacji. Pod okapem gzyms kostkowy. Okna półkoliste. W 1996 r. w dworze mieściła się szkoła. ■



Andruszówka. Pałac Bierzyńskich, z 2. poł. XIX w.



Kotużany. Pałac z 1910 r.



Zamiechów. Dwór z pocz. XX w.



PIOTR OGRODZKI

BEZPIECZEŃSTWO ARCHIWÓW I ARCHIWALIÓW

28 kwietnia 2008 r. w siedzibie Polskiej Akademii Nauk, w reprezentacyjnej Sali Lustrzanej Pałacu Staszica w Warszawie odbyło się I Krajowe Seminarium Problemowe *Problemy bezpieczeństwa zbiorów – zagrożenia i metody zabezpieczeń*. Inicjatorem seminarium była Hanna Krajewska, dyrektor Archiwum Polskiej Akademii Nauk oraz Polskie Towarzystwo Archiwalne. Było to pierwsze spotkanie poświęcone sprawom bezpieczeństwa zbiorów archiwalnych. Jego uczestnikami byli przedstawiciele archiwów z całej Polski. Zainteresowanie tą problematyką było tak duże, że sala konferencyjna od pierwszego do ostatniego wystąpienia była wypełniona słuchaczami.

Na program składały się prezentacje, które można było by podzielić na trzy zasadnicze grupy: ocena zagrożenia archiwaliów przestępczością, możliwości ochrony i zabezpieczenia archiwów oraz prewencja ogólna, ze szczególnym uwzględnieniem istniejących rozwiązań prawnych.

Zagrożenie archiwów i ich zbiorów przedstawiła nadkomisarz Katarzyna Zielińska z Centralnego Zespołu do Walki z Przestępczością Przeciwko Dziedzictwu Narodowemu, działającego w Komendzie Głównej Policji (*Kradzieże materiałów archiwalnych – skala zagrożenia, główne problemy i próba oceny zjawiska z punktu widzenia Policji*). Licznie zaprezentowane przykłady kradzieży archiwaliów wskazują, że poważnym zagrożeniem są dwie kategorie sprawców: czytelnicy korzystający na miejscu z udostępnianych zbiorów oraz nieuczciwi pracownicy. Jako przykład tego ostatniego działania Stanisław Radoń, naczelny dyrektor Archiwów Państwowych przedstawił przypadek, jaki miał miejsce w Oddziale Archiwum Państwowego w Krakowie (*Bezpieczeństwo zasobu – casus krakowski*). Kradzieży zbiorów dopuścił się wieloletni pracownik archiwum. Dokumenty przez niego wyniesione sprzedawane były za pośrednictwem antykwariatów i trafiły do wielu renomowanych instytucji, np. Biblioteki Sejmowej. Stratę odkryli sami archiwiści, którzy również wskazali policji najbardziej prawdopodobną osobę sprawcy. Problemy kradzieży z punktu widzenia rynku sztuki przedstawił Paweł Podniewski, analityk rynku sztuki (*Dziki Zachód versus Dzikie Wschód – kradzieże w zbiorach publicznych i smutne tego efekty*).

Drugi blok tematyczny stanowiły wystąpienia związane z ochroną i bezpieczeństwem archiwów. Piotr Ogrodzki, dyrektor Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych przedstawił *Możliwości ograniczenia zagrożeń przestępczością zbiorów archiwalnych i bibliotecznych*. Punktem wyjścia do wszystkich działań jest uświadomienie sobie realności zagrożenia przestępczością. Kolejny krok to przeanalizowanie zasad organizacji pracy i wprowadzenie nowych rozwiązań. Choć ten rodzaj działań z jednej strony jest najmniej kosztowny,

a z drugiej najbardziej efektywny, to jego przeprowadzenie napotyka ogromne trudności. Bardzo często spotykamy się z oporem wśród pracowników, którzy mają swoje przyzwyczajenia i nie chcą ich zmieniać. Wewnętrzny opór pracowników zaczyna się zwiększać w momencie, gdy trzeba wprowadzić obostrzenia organizacyjne (np. strefy ograniczonej dostępności) czy zaczyna się egzekwować obowiązujące regulaminy i instrukcje. Jeśli nie uda się kierownictwu instytucji zmienić sposobu myślenia pracowników, to kolejne działania, polegające na wprowadzeniu nowoczesnych rozwiązań z techniki ochrony i zabezpieczenia nie spełnią swojej roli. Technika (zwłaszcza te nowoczesne rozwiązania) jest bardzo ważnym elementem systemu bezpieczeństwa instytucji, ale trzeba pamiętać, że jest to tylko narzędzie pracy człowieka. Zabezpieczenia mechaniczne, budowlane i elektroniczne muszą chronić nie tylko przed intruzem z zewnątrz, ale i przed własnym, nieuczciwym pracownikiem. Jeśli uda się połączyć zmiany organizacyjne z nowoczesną techniką, osiągniemy skuteczne zabezpieczenia instytucji i jej zbiorów. Przykłady takich technicznych możliwości ochrony przedstawił Adolf Juzwenko, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (*Bezpieczeństwo zbiorów w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*). Możliwości bezpiecznego transportu dokumentów zaprezentował prezes przedsiębiorstwa Renesans Trans, Paweł Kamiński. Niezwykle ciekawym wystąpieniem był wykład psychologa Andrzeja Markowskiego: *Pułapki komunikacji interpersonalnej. Psychologiczna sylwetka złodzieja archiwaliów*. Spojrzenie z punktu widzenia psychologicznego na relacje, jakie zachodzą między przestępcą a pracownikiem ma kapitalne znaczenie podczas planowania prewencji. Jeśli będziemy zdawali sobie sprawę z socjotechnik wykorzystywanych przez przestępców, będziemy mogli się przed nimi skuteczniej bronić. Przestępcy bardzo często wykorzystują fakt, iż pierwszej oceny człowieka dokonuje się na podstawie jego cech zewnętrznych, zachowania, mowy ciała (potwierdzenie wrażenia, jakie ktoś na nas wywiera następuje w ciągu 30 sekund). Z badań wynika, że w szybkiej ocenie drugiej osoby decydującą rolę odgrywa mowa ciała (60 proc.), ton głosu (25 proc.) i wypowiedziane słowa (15 proc.). Znajomość podstawowych prawideł psychologicznych może zapobiec popełnieniu przestępstwa. ■

ANNA KROCHMAL

POLACY I POLSKIE DZIEDZICTWO KULTUROWE W KRAJACH EUROPY ZACHODNIEJ (cz. 7)

Zbiory archiwalne w polskich instytucjach

Obecność Polaków w różnych krajach Europy Zachodniej sięga okresu średniowiecza. Stosunkowo niewielkie odległości dzielące ziemie polskie od poszczególnych państw europejskich lub też bezpośrednie sąsiedztwo z nimi sprzyjały utrzymywaniu kontaktów politycznych, gospodarczych, kulturalnych i naukowych.

Sredniowieczne uniwersytety włoskie, takie jak Bolonia, Padwa oraz Rzym przyciągały zarówno polskich studentów, jak też wybitnych uczonych, działaczy państwowych, poetów, pisarzy i malarzy.

Zacieśnianiu kontaktów politycznych sprzyjały związki dynastyczne z krajami europejskimi, jak np. dynastyczne powiązania Jagiellonów rządzących w państwie polsko-litewskim, jak też w Czechach i na Węgrzech, czy dynastii Wazów, władającej Rzeczpospolitą oraz Szwecją. Z kolei wybór Henryka Walezego na pierwszego króla elekcyjnego zacieśnił powiązania polsko-francuskie, zaś rządy w Polsce saskiej dynastii Wettynów w XVII w. zbliżyły do siebie Rzeczpospolitą i Saksonię.

Rozwijająca się na przestrzeni kilku wieków współpraca Polski z państwami Europy prowadziła do powstawania pierwszych kolonii i skupisk polskich poza granicami kraju, jednak najważniejsze znaczenie dla ukształtowania się działających do dziś ośrodków polskiej diaspory miały wydarzenia po rozbiorach państwa polskiego. Najstarsze oraz najważniejsze dla kultury polskiej centra emigracyjne funkcjonujące do dziś ukształtowały się na terenie czterech krajów europejskich: Francji, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii oraz Włoch. Mniejsze lub większe wspólnoty polskie funkcjonowały i nadal prowadzą działalność w innych państwach europejskich, m.in. w Belgii, Danii, Holandii, Niemczech, Szwecji, na Węgrzech. Efektem obecności polskich emigrantów w niemal każdym kraju Europy było two-



Ekspozycja w muzeum w Rapperswilu

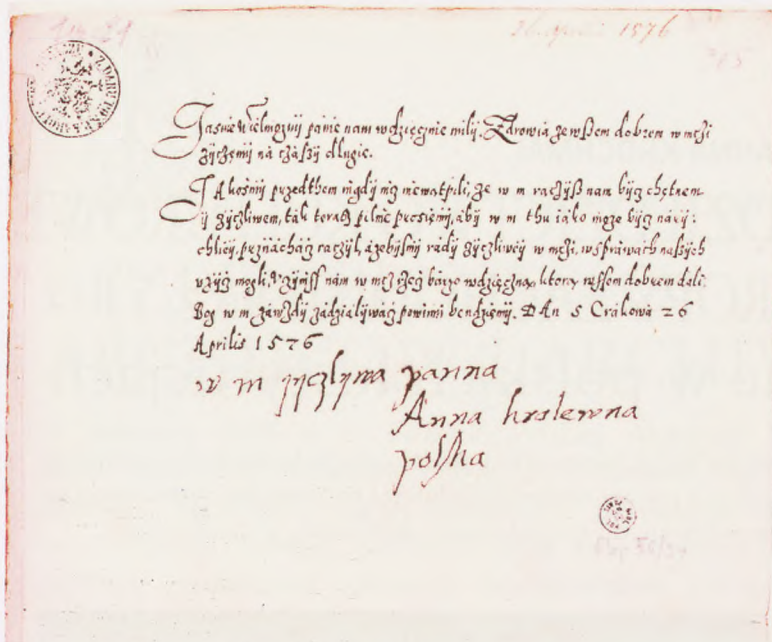
zenie instytucji polskich, w tym także kulturalnych, które niezależnie od nazwy i charakteru gromadziły wszelkiego rodzaju pamiątki polskie. Zachowane do dziś zbiory to zarówno księgozbiory, jak też muzealia oraz materiały archiwalne. Te ostatnie stanowią bezcenne uzupełnienie narodowego zasobu archiwalnego w kraju, a w wielu wypadkach jedyną i niepowtarzalną dokumentację ważnych dla Polaków wydarzeń.

Instytucje polskie we Francji

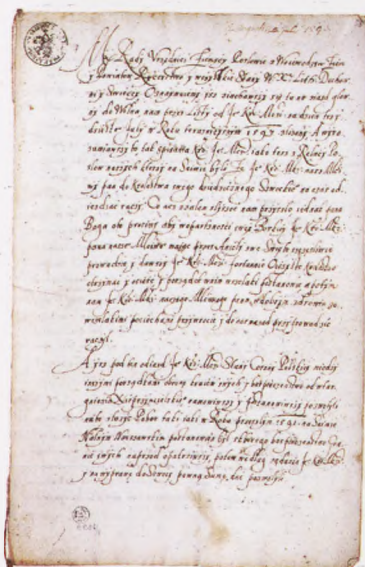
Francja stała się krajem osiedlenia większości osób z tzw. Wielkiej Emigracji po powstaniu listopadowym. W marcu 1831 r. władze francuskie zadeklarowały

gotowość udzielenia schronienia polskim uchodźcom politycznym. W wyniku tego do końca lat 30. XIX w. do Francji przybyło prawie 6 tys. emigrantów polskich, w większości wojskowych. Obok nich przybyli też przedstawiciele ówczesnej inteligencji polskiej, politycy, profesoria uniwersytetów i nauczyciele, studenci, duchowni, artyści i literaci.

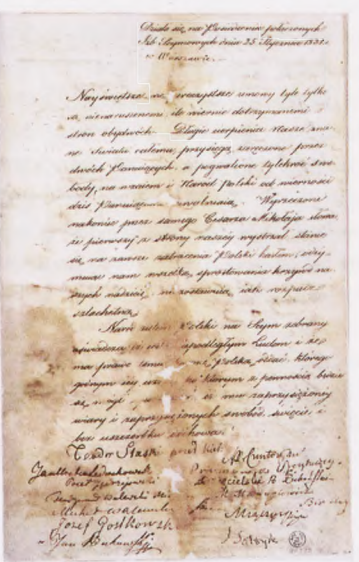
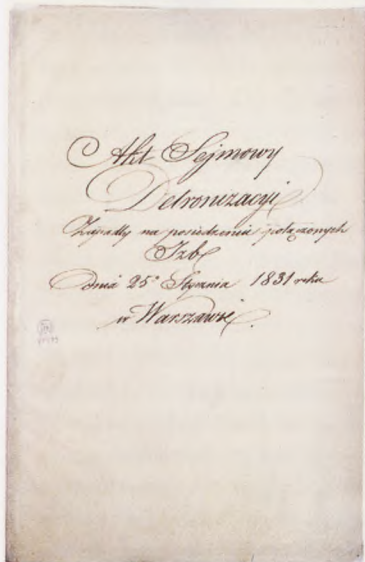
To w ich środowisku zrodził się pomysł powołania do życia Towarzystwa Literackiego, a następnie polskiej biblioteki, która pomagała polskim uchodźcom, zamierzającym studiować na francuskich uczelniach. W ten sposób powołano do życia w połowie lat 30. XIX w. najstarszą obecnie instytucję tego typu poza krajem – Bibliotekę Polską w Paryżu. W 1846 r.



List Anny Jagiellonki do Jana Chodkiewicza, 1576 r. Biblioteka Polska w Paryżu



Uchwały Zjazdu Głównego Stanów Litewskich w Wilnie w 1593 r. Dokument w jęz. polskim. Biblioteka Polska w Paryżu



Akt sejmowy detronizacji cara Aleksandra I jako króla Polski, 1831 r. Biblioteka Polska w Paryżu

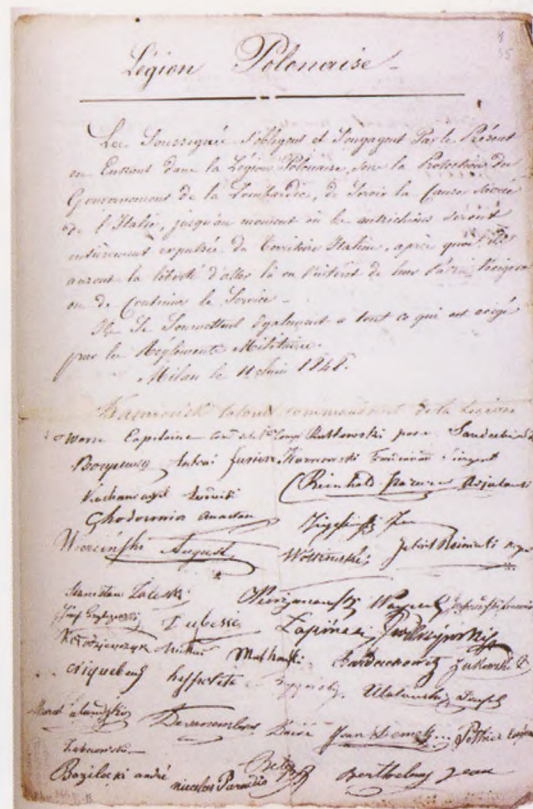
pojawił się projekt utworzenia przy niej tajnego archiwum, w którym gromadzono by zbiory rękopiśmienne. Dzięki temu Biblioteka przechowuje obecnie, poza ogromnym księgozbiorem oraz muzealiami, znaczące zasoby archiwalne. Składają się na nie materiały obejmujące dokumenty królewskie, archiwa rodzinne (m.in. Czartoryskich, Gałęzowskich, Gierszyńskich), spuścizny po osobach prywatnych, archiwa emigracyjnych instytucji i organizacji polskich, jak też zbiory fotograficzne, graficzne oraz kartograficzne. Placówka ta współpracuje od lat z wieloma instytucjami i badaczami z kraju, w ostatnich latach podejmowane są też większe projekty, mające na celu opracowanie i zabezpieczenie bogatych zbiorów tej instytucji. W 2007 r. Biblioteka podjęła współpracę z Naczelną Dyрекcją Archiwów Państwowych w dziedzinie konserwacji archiwaliów. W ramach tych działań oraz dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego sprowadzono do kraju akta Izby Obrachunkowej Powstania Styczniowego, które poddano niezbędnym zabiegom konserwatorskim, a następnie zdigitalizowano. Materiały te stanowią bezcenne uzupełnienie dokumentów z okresu powstania styczniowego, przechowywanych w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie i dotychczas były niemal nieznane szerszemu gronu historyków w kraju.

Jedną z najstarszych instytucji polskich we Francji jest też Polska Misja Katolicka, utworzona w 1836 r. z inicjatywy trzech księży: Piotra Semenki, Hieronima Kajsiewicza oraz Aleksandra Jelowieckiego. Miała ona na celu organizowanie opieki duszpasterskiej dla polskich emigrantów, wspieranie materialne najuboższych oraz udzielanie pomocy w edukacji. Działająca do dnia dzisiejszego Misja zgromadziła wiele cennych materiałów archiwalnych, jednak ich najstarsza część sprzed 1945 r. została wywieziona przez Niemców w latach wojny. Zbiory powojenne obejmują zarówno dokumentację wytworzoną w toku działalności Polskiej Misji Katolickiej, jak też materiały organizacji polskich, dokumentujące życie francuskiej Polonii.

Unikalny charakter wśród instytucji polskich na terenie Francji ma muzeum będące w posiadaniu rodziny Reyów, a mieszczące się w średniowiecznym zamku Montresor, niedaleko Tours. Posiadłość ta, zniszczona w czasie rewolucji francuskiej i wystawiona na licytację, została zakupiona w 1849 r. przez polskiego emigranta, hr. Ksawerego Branickiego, który



List otwarty, wystawiony w Warszawie 31 marca 1831 r. przez Ministra Spraw Zagranicznych. Biblioteka Polska w Paryżu



Deklaracja przystąpienia do Legionu Polskiego we Włoszech, Mediolan, 11 czerwca 1848 r. Biblioteka Polska w Paryżu

uznał ją za siedzibę rodową i zaczął gromadzić w niej polskie pamiątki narodowe, w tym także archiwalia. Obecnie na tę część zbiorów w zamku składają się akta obrazujące jego historię, począwszy do XIII w. aż do rewolucji francuskiej, listy i dokumenty z okresu powstania styczniowego, np. instrukcje wojskowe dla powstańców wydane drukiem ze środków finansowych Ksawerego Branickiego. Zachowały się też dokumenty rodzinne Branickich, korespondencja dotycząca różnych osób, zarówno z XIX w., jak też okresu I wojny światowej i czasów późniejszych.

Instytucje polskie w Szwajcarii

2. poł. XIX w. sięgają też wydarzenia związane z powołaniem najstarszych instytucji polskich w Szwajcarii. Najważniejszą placówką polską w tym kraju było i nadal pozostaje Muzeum Polskie w Rapperswilu. Do archiwum pozyskano akta instytucji i stowarzyszeń polskich z okresu Wielkiej Emigracji, inne materiały otrzymano w formie darów z Ameryki Północnej oraz od znanych postaci życia politycznego. Dzięki ofiarności byłego powstańca styczniowego, Henryka Bukowskiego do muzeum trafiły rękopisy Tadeusza Kościuszki, który w Szwajcarii spędził ostatnie lata swojego życia. Jako dary od rodzin emigrantów przekazano do muzeum archiwum Sewery-

na Goszczyńskiego, Joachima Lelewela, Ludwika Mierosławskiego, akta Legionu Polskiego w Szwajcarii, materiały dotyczące wydarzeń w 1846 r. i wiosny ludów w 1848 r., udziału Polaków w wojnie krymskiej, śródla do powstania styczniowego oraz archiwa wielu polskich organizacji na emigracji.

W 1927 r. podjęto decyzję o przewiezieniu do niepodległej Polski dzieł sztuki, militariów, archiwum oraz biblioteki. Na materiały archiwalne składało się około 27 tys. rękopisów, 1400 map i atlasów, ok. 10 tys. fotografii. Znaczna część archiwaliów, rozmieszczona w różnych placówkach w Warszawie spłonęła, niestety, w czasie II wojny światowej. Pracownicy Biblioteki Narodowej uratowali jedynie 45 rękopisów, które w 1959 r. przekazano do Archiwum Akt Nowych w Warszawie i tam też są przechowywane obecnie.

Muzeum rapperswilskie odrodziło się w latach 30. XX w. pod nazwą Muzeum Polski Współczesnej i jego zbiory znów zaczęły się powiększać. Działalność kulturalna i edukacyjna prowadzona przez pracowników muzeum zyskała na znaczeniu zwłaszcza w latach II wojny światowej, gdy na teren Szwajcarii przybyła nowa fala emigrantów.

Próby przekształcenia muzeum w propagandową placówkę PRL doprowadziły do

jego zamknięcia w 1951 r. Wówczas ponownie utraciło znaczną część swoich zbiorów, które wywieziono do kraju i rozproszono w różnych instytucjach. Muzeum wznowiło jednak działalność po raz kolejny w 1975 r. Obecnie placówka gromadzi przede wszystkim materiały ilustrujące losy Polaków w Szwajcarii oraz kontakty polsko-szwajcarskie na przestrzeni wieków. Większość archiwaliów trafiła do muzeum w darze od różnych osób i instytucji. Do najcenniejszych należy dokumentacja dotycząca internowanych żołnierzy w okresie II wojny światowej (fotografie, prasa obozowa, skrypty i prace naukowe pisane przez internowanych), archiwum przekazane przez Jana Nowaka Jeziorańskiego (w tym 20 listów królów polskich oraz listy Tadeusza Kościuszki, księcia Józefa Poniatowskiego, Józefa Piłsudskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Henryka Sienkiewicza), spuścizny wielu znanych działaczy polskich, m.in. archiwum Józefa Mackiewicza, prof. Krystyny Marek, Józefa Marii Bocheńskiego, Michała hr. Potulickiego i innych.

Znaczącą placówką jest Polska Misja Katolicka, utworzona w 1950 r. w Marly pod Fryburgiem. Powstała z inicjatywy o. Józefa Marii Bocheńskiego, dominikana i profesora Uniwersytetu we Fryburgu. Gromadzi ona materiały głównie XX-wieczne, choć trafiają się też dokumenty



Dyplom Alfonsa Bronarskiego ze zbiorów Polskiej Misji Katolickiej w Marly

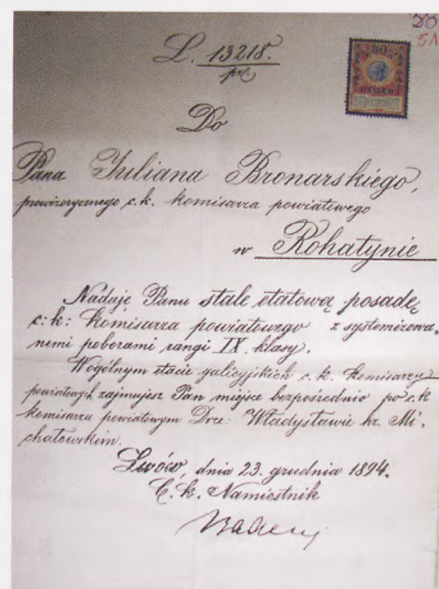
pochodzące z XIX w. Na jej zasób archiwalny składają się spuścizny działaczy polskich na emigracji, w tym Archiwum Rodziny Bronarskich, akta polskich organizacji w Szwajcarii (np. Związku Organizacji Polskich w Szwajcarii, Polskiego Katolickiego Stowarzyszenia Uniwersyteckiego „Veritas”, Stowarzyszenia Polaków w Genewie „Polonia”, Szwajcarskiej Sekcji Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Koła Polskiego w St. Gallen, Koła Żołnierzy 2. DSP Szwajcaria), fotografie.

Ze Szwajcarią wiąży się też losy dwóch wybitnych postaci w historii Polski, które doczekały się utworzenia odrębnych placówek im poświęconych. Pierwszą z nich jest Muzeum Kościuszki w Solurze (Solothurn). W miasteczku tym Kościuszko spędził dwa ostatnie lata życia (1815-1817). Z inicjatywy starosty w Solothurn założono w latach 60. XIX w. Stowarzyszenie Kościuszki, które skupiało Polaków z całej Szwajcarii, zaś w okresie międzywojennym zagospodarowano pomieszczenia kamienicy, w której mieszkał Kościuszko i odremontowano pokój, w którym zmarł. W 1936 r. z udziałem polskiego ministra spraw zagranicznych Józefa Becka dokonano uroczystego otwarcia muzeum. Archiwalia zgromadzone w muzeum wiążą się ściśle z postacią Naczelnika, a do najcenniejszych należą

listy do Kościuszki od dzieci Zeltnera, właściciela kamienicy, tzw. solurskie testamenty Kościuszki z 1816 i 1817 r. oraz książki pamiątkowe weteranów dwóch powstań narodowych, założone w 1832 i 1865 r.

Na początku lat 90. XX w. staraniem działaczy Towarzystwa im. Ignacego Jana Paderewskiego utworzono w Morges muzeum Ignacego Jana Paderewskiego. Na zbiory archiwalne składają się w znacznej mierze kopie dokumentów, choć jest też grupa materiałów oryginalnych. Pod względem tematycznym obejmują one korespondencję Paderewskiego, materiały z jego działalności artystycznej oraz politycznej (pisma i przemówienia), a także zbiory fotografii, kart pocztowych, znaczków pocztowych, afiszy i druków ulotnych oraz nagrań płytowych.

W ostatnich latach z inicjatywy Polonii szwajcarskiej powstały kolejne placówki gromadzące materiały związane z Polską i Polakami. Fundacja „Archivum Helveto-Polonicum”, założona w 1997 r. przez Jacka Sygnarskiego, gromadzi przede wszystkim spuścizny po osobach prywatnych, działaczach Polonii szwajcarskiej (m.in. materiały po Józefie Marii Bocheńskim, Zygmuncie Estreicherze, Janie Modzelewskim, Henryku Opieńskim) oraz akta polskich organizacji studenckich, charytatywnych, kombatan-



Archiwum Bronarskiego ze zbiorów PMK



Rapperswil, fragment ekspozycji

kich. Podobny charakter ma Polskie Muzeum Historyczne w Muri, założone przez Zygmunta Stankiewicza, a uroczyscie otwarte w 1984 r. Placówka ta gromadzi polonica, zaś w grupie archiwaliów przede wszystkim dokumenty związane z internowanymi żołnierzami polskimi i materiały związane z osobą założyciela ■

Fot. z archiwum autora.

ZINTEGROWANE ZARZĄDZANIE RYZÝKIEM

konferencja Międzynarodowego
Komitetu ds. Bezpieczeństwa Muzeów
Amsterdam, 22 – 26 września 2008 r.

Doroczne konferencje Międzynarodowego Komitetu ds. Bezpieczeństwa Muzeów (ICMS – International Committee on Museum Security) z każdym rokiem przyciągają coraz więcej uczestników. Tegoroczna konferencja w Amsterdamie zgromadziła rekordową liczbę zainteresowanych sprawami bezpieczeństwa przedstawicieli muzeów. Ponad 90 osób z całego świata spotkało się Sali Lustranej amsterdamskiego Concertgebouw. Obok gości z Europy i Stanów Zjednoczonych w spotkaniu wzięli udział również goście z Japonii, Chin, Nepalu i Bangladeszu.

Tematem przewodnim, wskazanym przez holenderskich gospodarzy, było *Zintegrowane zarządzanie ryzykiem*. Kompleksowe spojrzenie na sprawy bezpieczeństwa nie jest czymś nowym (zwłaszcza wśród ekspertów). Jednakże wśród osób zarządzających muzeami takie podejście do spraw ochrony i bezpieczeństwa dopiero powoli toruje sobie drogę. Sprawy bezpieczeństwa przez wiele osób postrzegane są tylko przez pryzmat ilości zainstalowanych systemów technicznego zabezpieczenia. Kwestie ochrony fizycznej są marginalizowane, a już właściwe zarządzanie ochroną pozostawia naprawdę bardzo wiele do życzenia. Można znaleźć oczywiście wiele pozytywnych przykładów, w których ochrona traktowana jest kompleksowo i jako równoprawna część zarządzanej instytucji. Są to jednak wyjątki od reguły. Holendrzy w ostatnich ośmiu latach poczynili znaczny postęp w dziedzinie kompleksowego podejścia do ochrony muzeów. Przyczyniła się do tego m.in. kradzież obrazów z Muzeum van Gogha

w Amsterdamie. Po tym zdarzeniu zdecydowano się na całkowite przebudowanie całego systemu bezpieczeństwa – ochrony fizycznej, zabezpieczeń mechanicznych i elektronicznych. Wielka przebudowa Rijksmuseum, w której również w sposób kompleksowy uwzględniono sprawy bezpieczeństwa, potwierdziła systemowe podejście Holendrów do spraw ochrony. O podobnym podejściu do problemu ochrony przez organy założycielskie polskich muzeów, niestety, nie można powiedzieć.

W 2006 r., w czasie konferencji ICMS w Polsce odbyły się praktyczne warsztaty w gdańskim Żurawiu. Uczestnicy spotkania, podzieleni na trzy grupy (zabezpieczenie techniczne przed przestępczością, ochrona przeciwpożarowa i ochrona fizyczna) ocenili stan zabezpieczenia muzeum i wskazali kierunki zmian. W ciągu minionych dwóch lat wiele wniosków sugerowanych przez ICMS zostało wprowadzonych do praktyki muzealnej. Pomysł zaproponowany w Polsce bardzo spodobał się gospodarzom amsterdamskiej konferencji. Podobne warsztaty

przeprowadzono w czterech muzeach holenderskich: Muzeum De Cruquius, Teylers Muzeum i Muzeum Fransa Halsa w Haarlemie oraz Muzeum Zuiderzee (skansen). Wspólne ćwiczenia są niezwykle efektywne. Każdy z uczestników konferencji jest wysokiej klasy specjalistą z wieloletnim doświadczeniem w ochronie muzeów i choć stosowane w poszczególnych krajach rozwiązania różnią się czasami diametralnie, to możliwość wymiany doświadczeń i wypracowanie wspólnego stanowiska jest nie do przecenienia. Największe znaczenie we wspólnych ćwiczeniach ma świeże spojrzenie zewnętrznych ekspertów na problemy nieznanego wcześniej muzeum. Są oni w stanie dostrzec rzeczy, które stały się już zupełnie niewidoczne dla personelu danej placówki.

Prezentacje przedstawione przez Bharat Raj Rawata z Muzeum Narodowego w Nepalu i Jahangir Hussaina z Muzeum Narodowego Bangladeszu uświadomiły wszystkim, że bez względu na położenie geograficzne kraju, zagrożenia i problemy związane z ochroną i bezpieczeństwem



Z dużym zainteresowaniem wysłuchano sprawozdania z efektów praktycznych ćwiczeń, jakie odbyły się podczas konferencji w Polsce w 2006 r.



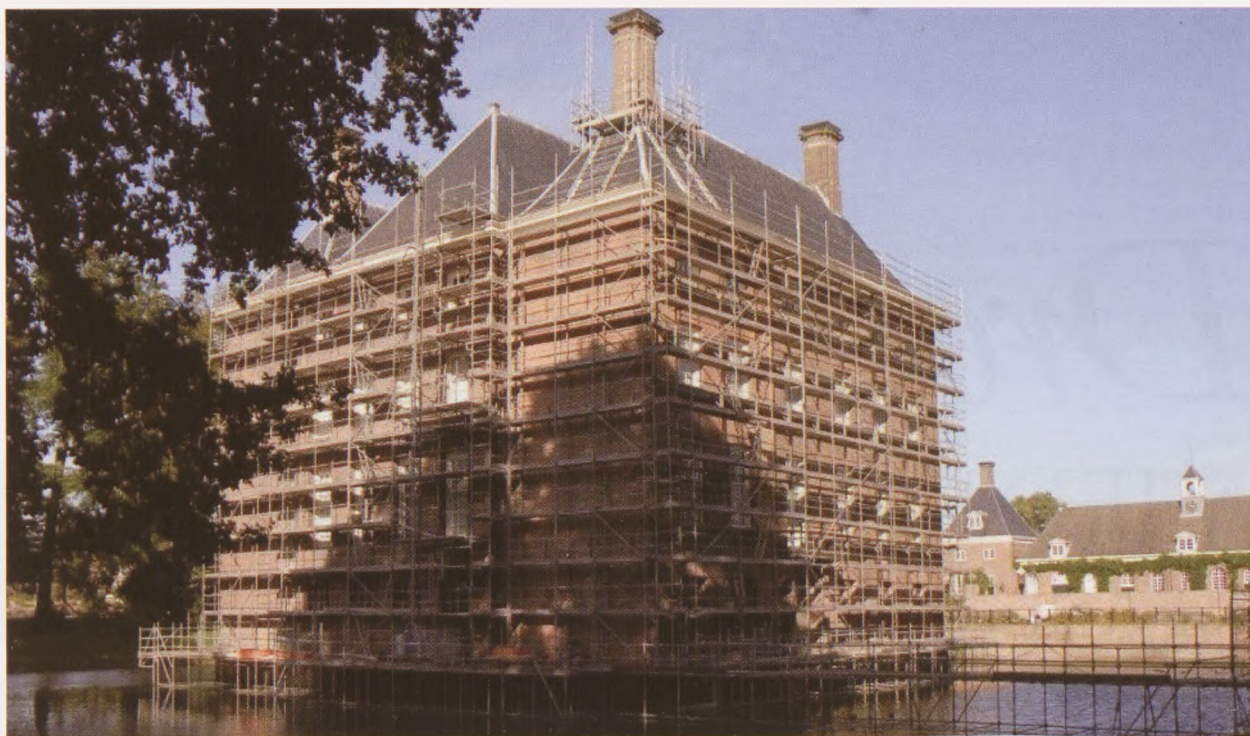
Z USA przestano historycznie proponować, który przez wiele lat towarzyszył konferencjom (m.in. w Polsce w 1996 r.)



W konferencji w Amsterdamie wzięła udział rekordowa liczba uczestników – ponad 90 osób

muzeów są bardzo podobne. Nie ma na świecie takiego kraju, którego dobra kultury byłyby wolne od zagrożeń. Popyt na zabytki jest wielki, a podaż ograniczona. Kradzieże, rabunki, niszczenie i nielegalne wykopaliska to zjawiska będące na porządku dziennym wszędzie. Ponieważ kolekcjonuje i zbiera się dosłownie wszystko, nie ma takiej kategorii dóbr kultury, które nie byłyby zagrożone. Nepal czy Bangladesz należą do krajów potocznie zwanych „eksporterami dóbr kultury”. Miejscowy czarny rynek sztuki nie jest w stanie wchłonąć wszystkich zrabowanych zabytków. Dobrze zarobić można tylko w przypadku przetrwania zrabowanych przedmiotów do Europy czy USA. Dobra kultury staną się bardziej bezpieczne, jeśli władze odpowiedzialne za bezpieczeństwo narodowych dóbr kultury uświadomią sobie skalę zagrożenia i podejmą zdecydowane kroki w kierunku poprawy warunków ochrony przede wszystkim instytucji gromadzących najcenniejsze kolekcje narodowe – muzeów.

Burzliwą dyskusję wywołała informacja Michela Jona i Hansa Jurgena Harrasa na temat projektu GRASP (Global Risk Assessment Platform) wdrażanego przez firmę ubezpieczeniową AXA. Jako ubezpieczyciel, AXA należy do jednej z największych grup finansowych. Działa w 50 krajach, zatrudniając 175 000 pracowników. W Polsce AXA oferuje przede wszystkim ubezpieczenia komunikacyjne. Jedną z gałęzi firmy jest AXA ART, która oferuje produkty ubezpieczeniowe specjalnie przygotowane pod kątem ubezpieczenia dzieł sztuki. Skierowane są one nie tylko do prywatnych kolekcjonerów, ale również i do instytucji kultury, wśród których poważnym odbiorcą są muzea. AXA blisko dwa lata pracowała nad projektem GRASP, który umożliwiłby dokonanie precyzyjnego audytu obejmującego stopień zabezpieczenia przewidzianych do ubezpieczenia kolekcji. GRASP jest specjalnym formularzem (trochę podobnym do Facility Report, opracowanym wiele lat temu przez Związek Muzeów Amerykańskich). Kwestionariusz składa się z ponad 100 szczegółowych pytań, na



Wyjazd poza Amsterdam i wizyta w restaurowanym zamku i parku w Amerongen pozwoliła ocenić podejście Holendrów do ochrony zabytków



Organizatorzy zaplanowali liczne wizyty w amsterdamskich muzeach, m.in. uczestnicy mieli okazję zobaczyć wystawę czasową w Nieuwe Kerk – *Czarna jest piękna*



Uczestnicy konferencji analizowali system ochrony między innymi w skansenie w Zuidersee

które trzeba udzielić odpowiedzi. Pytania są tak sformułowane, by można było na nie dać tylko jedną z dwóch odpowiedzi – TAK lub NIE. Specjalny system punktowania pozwala na dokonanie oceny zagrożenia i zabezpieczenia poddawanej audytowi bezpieczeństwa instytucji. Niestety, prezeszy nie przedstawili formularza i systemu punktowania. Można tylko wierzyć na słowo, że opracowany przez AXA sposób dokonywania oceny stanu bezpieczeństwa jest rzeczywiście skuteczny i przedstawia obiektywnie stan bezpieczeństwa instytucji poddanej audytowi bezpieczeństwa. Dotychczas stosowany przez wiele muzeów europejskich amerykański Facility Report dawał tylko ogólne pojęcie o tym, w co wyposażona jest dana placówka. Nie sposób było na podstawie tych informacji obiektywnie

stwierdzić czy i jaki właściwie przedstawia ona poziom ochrony i bezpieczeństwa. Projekt GRASP wywołał dyskusję na temat zasadności udostępniania szczegółowych danych dotyczących bezpieczeństwa instytucji. Pojawiły się obawy (poniekąd uzasadnione), że takie dane w przypadku ich utraty mogłyby poważnie zaszkodzić muzeum. Praktyka wskazuje, że system bezpieczeństwa jest tym skuteczniejszy, im mniej osób wie o jego szczegółach. Prezeszy uspokoił wszystkich, przedstawiając zasady posługiwania się kwestionariuszem. Po pierwsze, audyt na podstawie opisanego kwestionariusza wykonuje się w stosunku do ubezpieczanych instytucji. Jeśli ktoś nie chce się ubezpieczyć w AXA ART, nie musi wypełniać żadnego formularza. Jeśli ktoś jest zainteresowany dokonaniem analizy bez-

pieczeństwa na własne potrzeby, to nawet po wypełnieniu kwestionariusza nie musi go nikomu ujawniać. Wyniki są tylko i wyłącznie do wewnętrznego użytku i do własnego wykorzystania. Kto wie, być może projekt GRASP udałoby się szerzej wykorzystać, jeśli tylko AXA wyraziłaby zgodę na jego szersze udostępnienie.

Za podsumowanie konferencji niech posłuży kilka elementarnych zasad związanych z ochroną i bezpieczeństwem muzeów, wskazanych przez Dicka Drenta z Muzeum van Gogha w Amsterdamie:

- Ochrona jest częścią organizacyjną muzeum, nigdy nie działa oddzielnie;
- Skuteczna ochrona jest wtedy, gdy pomiędzy jej poszczególnymi elementami zachodzi równowaga (zabezpieczenia mechaniczne – zabezpieczenia elektroniczne – ochrona fizyczna).

PAMIĘTAJ! NIGDY NIE MA OCHRONY DOSKONAŁEJ

W podejmowanych działaniach i dążeniu do poprawy jakości systemu bezpieczeństwa staraj się postępować zgodnie z zasadami Koła Deminga – *Planuj, Wykonuj* (to co zaplanowałeś), *Sprawdzaj* (czy to co wykonujesz zgodnie z planem jest efektywne), *Działaj* (analizuj i wytyczaj nowe cele, które będą podstawą do nowych planów). ■

WOJCIECH PACZUSKI

Droit de suite

MIĘDZY WYMIAREM EKONOMICZNYM A KULTURALNYM WSPÓLNOTY EUROPEJSKIEJ



Rynek wewnętrzny Wspólnoty Europejskiej w wymiarze prawnym i ekonomicznym skupia cztery główne priorytety, które w szczególny sposób dotyczą osób fizycznych i prawnych oraz ich dóbr. Swoboda przemieszczania osób, świadczenia usług, przemieszczania towarów i kapitału zapewniana przez traktat o WE nie zawęży się ani tylko do dóbr materialnych, ani do sytuacji czysto ponadnarodowych. Jak bowiem uznać, że opłaty, które mogą wpływać niekorzystnie na konkurencję w UE nie uzasadniają sięgnięcia w praktyce do regulacji wspólnotowej, gdy co do zasady regulacja zastrzeżona jest do krajowego uregulowania (art. 30 TWE).

Tak było w przypadku prawa na dobrach niematerialnych znanego jako *droit de suite*¹ (ang. *artists' resale right, art proceeds right or the follow-up right*), dającego autorowi dzieła plastycznego prawo czerpania zysku z sukcesywnych odsprzedaży jego dzieł na rynku wtórnym. Na przykładzie jego ewolucji zaobserwować można nie tylko wpływ prawa wspólnotowego na prawo państw członkowskich, ale także wymiar ekonomiczny regulacji wspólnotowej.

Droit de suite ukształtowało się we Francji, jako rezultat prób zapobieżenia

rażącemu nadużyciu pozycji zamawiającego przez marszanda na pierwotnym rynku dzieł sztuki. Ukierunkowane na zrównoważenie prawa artysty do uzyskania uczciwej ceny i prawa dealera do osiągnięcia uczciwego zysku z handlu miało uzasadnienie ekonomiczne. Rozwiązanie to było również z tego powodu poddawane krytyce², mimo to utorowało sobie drogę ustawodawczą w większości z piętnastu swojego czasu państw członkowskich UE. Zdawało się, że jego naturalnym polem jest arena krajowa³. Nie dawał szczególnie znać o sobie aspekt legislacyjny równoważenia sytuacji ekonomicznej autorów dzieł sztuk plastycznych i innych twórców z dziedzi-

ny literatury, muzyki, którzy korzystają z sukcesywnej eksploatacji swoich dzieł. Okazało się jednak, że różne ujęcia *droit de suite* w państwach członkowskich, odnośnie typów dzieł objętych prawem, transakcji dających tytuł do wypłaty i zastosowanych stawek, stanowią nierówne warunki ochrony artystów, wpływając na konkurencyjność rynków we Wspólnocie Europejskiej. Te wnioski Komisji Europejskiej⁴ zapadły po orzeczeniu ETS w sprawie Phil Collins⁵, która wykazała, że prawo krajowe mające nawet umocowanie prawno-międzynarodowe (w konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych) rozstrzygające czy autor dzieł plastycznych jemu podlegający ma szcze-

gólne uprawnienie, nie może wzbronić, opierając się na zasadzie wzajemności, przyznania obywatelom innych państw członkowskich tego uprawnienia przyznanego autorom krajowym.

W ten sposób przejawiał się wymiar czysto prawny porządku Wspólnoty podtrzymującego zasadę równego traktowania, wynikającą z zakazu wszelkiej dyskryminacji ze względu na przynależność państwową. Brytyjski artysta skorzystałby z prawa odsprzedaży, gdyby jego obrazy były wystawione na sprzedaż w Paryżu, podczas gdy spadkobiercy Henri Matisse'a nie mogliby rościć sobie prawa do podobnej wypłaty, gdyby jego dzieła były sprzedane w Londynie⁶.

Przytoczoną wyżej argumentację stosowaną na gruncie krajowym przyjęła dyrektywa 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki⁷ (ust. 2 i 3 preambuły). Uzasadnienie ekonomiczne konkurencyjności na rynku europejskim znalazło się na dalszym miejscu wśród wyrażonych w preambule motywów przyświecających prawodawcy wspólnotowemu (ust. 8). Raport, na którym oparła się Komisja Europejska przed zaproponowaniem dyrektywy, wskazywał chociażby na większe znaczenie dla konkurencyjności różnic w stawkach zharmonizowanego podatku VAT przy sprzedaży dzieł sztuki ze względu na dopuszczalne przez prawo wspólnotowe rozbieżności na rynkach krajowych⁸. Rynek wewnętrzny UE, to przede wszystkim rynek konkurencyjny. Ten jego walor ekonomiczny odnosił się do głównych graczy na tym rynku, to jest państw i przedsiębiorców, a w omawianej sprawie przejawiał się raczej jako tworzenie nowej regulacji zamiast braku regulacji, a za porzuceniem regulacji zdawały się przemawiać doświadczenia tylko niektórych rynków we Wspólnocie⁹. Nie sam motyw ekonomiczny¹⁰ i argument prawny o niedyskryminacji¹¹ stworzył w dyrektywie 2001/84/WE wspólnotowe ramy różnych dotychczasowych metod stosowania prawa odsprzedaży w poszczególnych państwach członkowskich i obowią-

zek wprowadzenia tam, gdzie nie było znane, ale jeszcze ogólny wzgląd na sprawy kultury, przy działaniach podejmowanych przez Wspólnotę na podstawie innych, niż dotyczące kultury, przepisów traktatu o WE (art. 151 ust. 4). Podobnie było i w tym przypadku prawa wydanego na podstawie art. 95 o zbliżeniu przepisów ustaw, rozporządzeń i działań administracyjnych, których celem jest ustanowienie i funkcjonowanie rynku wewnętrznego, przy zepchnięciu na dalszy plan kosztów poboru i kosztów administracyjnych w porównaniu z zyskiem artysty (ust. 22 preambuły).

W wymiarze kulturalnym, bardziej niż czysto prawnym bądź ekonomicznym, należałoby upatrywać źródeł rozumienia dzieł sztuki dla celów harmonizacji prawa odsprzedaży w WE, gdyż pojawiać się mogą nieporozumienia wokół pojęć: utworu i dzieła sztuki. Podstawą obliczenia honorarium artysty jest cena sprzedaży uzyskana z każdej odsprzedaży dzieła, następującej po pierwszym rozporządzeniu dziełem przez autora (art. 1 ust. 1), a zatem wartość transakcyjna przedmiotu fizycznego – dzieła sztuki. Stąd w uproszczeniu przedmiot wspólnotowego *droit de suite* odnoszony był do medium, w którym chroniony utwór był inkorporowany¹². Zatem ani sam utwór, ani sam *oryginalny egzemplarz dzieła sztuki* nie pozwalają na określony przez dyrektywę udział artysty na rynku sztuki. Zawsze przedmiotem *droit de suite* jest utwór plastyczny, zdefiniowany zgodnie z zasadami prawa autorskiego, a przedmiotem tym nie jest oryginalny nośnik utworu plastycznego¹³. Utwór ten musi występować w obrocie w postaci oryginalnego egzemplarza.

Definicji oryginału dyrektywa nie podała, podobnie jak krajowe akty prawne wprowadzające prawo odsprzedaży. W dyrektywie zaznaczyły się tradycyjne u prawników trzy postawy uznania utworu za oryginalny egzemplarz¹⁴. Pierwsza upatrywała go w pojedynczym jednostkowym egzemplarzu (art. 2 ust. 1). Do celów dyrektywy *oryginalny egzemplarz dzieła sztuki* został określony jako kategorie dzieł sztuki: *dzieła sztuki graficznej lub plastycznej*¹⁵, takie jak: obrazy, kolaże, malo-

widła, rysunki, ryciny, druki, litografie, rzeźby, tapiserie, ceramika, szkło i fotografie, pod warunkiem, że są wykonane przez samego artystę lub są kopiami uznawanymi za oryginalne dzieła sztuki. Druga uznała wielość, ale przy spełnieniu warunku nadzoru autora i wykazała przez to kompromisowość (art. 2 ust. 2). Zasadniczo sytuująca się w dziedzinie prawa autorskiego (ust. 1 preambuły, art. 1 ust. 1) rozpoznała szczególną produkcję artystyczną. Niektóre kopie dzieł sztuki, mianowicie te, które w ograniczonej liczbie zostały wykonane własnoręcznie przez artystę lub pod jego kierunkiem, do celów ... dyrektywy uznaje się za oryginalne egzemplarze dzieł sztuki. Takie kopie ... zazwyczaj numerowane, podpisane, lub w inny sposób należyte autoryzowane przez artystę¹⁶. Trzecia zaś związana była z wykonaniem zgodnie z wolą autora i kładła nacisk na jakość (art. 2 ust. 2). W tej ostatniej widać pewne symptomaticzne wpływy podejścia stosowanego na rynku dzieł sztuki, gdyż rynek sztuki ma tendencję do poszerzania definicji oryginału, tak by więcej rzeczy było godnych zbierania.

Wyliczenie kategorii jest szersze niż się zwykle spotyka w ujęciach europejskich. Stąd niektórzy wnoszą, że intencją projektodawców było uwzględnienie kategorii utworów znanych wszystkim europejskim ujęciom *droit de suite*¹⁷. Jednakże harmonizacja, ustanowiona w dyrektywie, nie ma zastosowania do oryginalnych rękopisów pisarzy i kompozytorów (ust. 19 preambuły). Dlatego zgodnie z konwencją berneńską (artykułem 14 bis) państwa członkowskie mogą stosować krajowe prawo odsprzedaży do tej specyficznej kategorii dzieł¹⁸.

Innym szczególnym rysem *droit de suite* przyjętym przez prawo wspólnotowe jest szczególny skutek w prawie autorskim wobec istnienia honorarium ze sprzedaży następujących po pierwszym transferze dzieła przez artystę (art. 1 i art. 6). Takie uprawnienie należy uznać za wyjątek od zasady wyczerpania prawa po wprowadzeniu do obrotu egzemplarza dzieła.

Konsekwencją ochrony interesów autora było z jednej strony obciążenie sprzedawców, kupujących lub pośredników, osób

zawodowo działających na rynku dzieł sztuki, takich jak salony sprzedaży, galerie sztuki, oraz ogólnie, każdy, kto zajmuje się handlem dziełami sztuki (art. 1 ust. 2). Z drugiej strony – niezbywalność uprawnienia do zapłaty wprowadzonego przez dyrektywę. Nie podlega ona autonomii woli stron żadnej transakcji odsprzedaży, następującej po pierwszym rozporządzeniu dziełem przez autora (art. 1 ust. 1). Ma więc charakter prawa majątkowego względnego. Wyjątkiem¹⁹ jest odsprzedaż dokonywana przez osoby prywatne do muzeów typu non-profit, otwartych dla publiczności oraz szczególna sytuacja nabywcy bezpośredniego, przy której następuje ograniczenie czasowe zwolnienia z obowiązku stosowania prawa odsprzedaży.

Ważenie interesów ekonomicznych skutkowało obwarowaniem prawa odsprzedaży progiem transakcyjnym (art. 3), obliczanym po odliczeniu podatku (art. 5). Zaowocowało również szczególną sytuacją galerii sztuki, które nabywają dzieła bezpośrednio od autorów. Ich ewentualne wyłączenie z obowiązku odprowadzania honorariów przez trzy lata od daty zakupu od autora, dyrektywa pozostawiła do decyzji państw członkowskich. Z drugiej strony ograniczono obrót poprzez zastrzeżenie, że w żadnym razie wyłączenie to nie mogło dotyczyć dzieł wartych więcej niż 10 000 euro (art. 1 ust. 3). Opcją państw członkowskich jest zastosowanie niższego progu transakcyjnego i zwiększenie poprzez to częstotliwości zobowiązań z tytułu *droit de suite*. Galerie muszą się również liczyć z terminami prawa autorów. Zgodnie z odesłaniem do dyrektywy 93/98/EWG z 29 października 1993 r. w sprawie harmonizacji czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych²⁰ prawo to ma trwać za życia autora i 70 lat licząc od dnia jego śmierci. Dyrektywa rozciągnęła je więc również na korzyść spadkobierców autora. Ich uprawnienie wprowadzone będzie w całej Wspólnocie po okresach przejściowych, tj. od 1 stycznia 2010 r., a od 2012 r. bez wyjątku (zob. art. 8).

Należności płacone autorowi lub jego sukcesorom z tytułu *droit de suite* według określonych w dyrektywie stawek (art. 4) nie odpowiadają dostarczaniu usług i nie podlegają opodatkowaniu VAT²¹.

W określeniu dyrektywy zobowiązanym zbywcą jest ten, kto przestaje być właścicielem (art. 1 ust. 4 w zw. z art. 1 ust. 2), ale już nie osoba rozporządzająca we własnym imieniu, lecz na cudzy rachunek (np. komisant). W tym zakresie państwa członkowskie mogą bowiem odejść od ogólnej zasady w zakresie odpowiedzialności za zapłatę (np. odpowiedzialność solidarna z pośrednikiem) i nałożyć na pośrednika obowiązek zapłaty honorarium.

Niepełna jasność co do słuszności pod względem ekonomicznym harmonizowania prawa odsprzedaży w sektorze rynku wewnętrznego znalazła wyraz w wytycznych zrównania sytuacji na rynku międzynarodowym, nakłonienia państw spoza UE do przyjęcia prawa do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży. Zalecenie wynegocjowania uczynienia art. 14 bis konwencji berneńskiej obowiązkowym wiązało się wprost z obawą przed przesunięciem rynku (ust. 7 preambuły, art. 8 ust. 4) z Europy do krajów trzecich, przede wszystkim USA. Najpierw znalazła ona wyraz w zastosowaniu przepisów przejściowych, głównie okresów przejściowych oraz klauzuli przeglądowej, czyli regularnych sprawozdań dotyczących wykonania i skutków dyrektywy (art. 11).

Uzasadnienie okresów przejściowych dla niektórych państw było tyleż nieoczekiwane, co konsekwentne w dyrektywie. Miały one bowiem *pozwolić na zachowanie konkurencyjności rynku europejskiego* (ust. 8 preambuły). Mimo że prawo odsprzedaży, stanowiąc ciężar ekonomiczny, ma silny ekonomiczny kontekst i ściśle też wiąże się z konkurencyjnością rynków sztuki wewnątrz UE i na zewnątrz, to teorie i poglądy z dziedziny kultury z góry nadały tej akcji Wspólnoty w sferze kultury treść i sens, początkowo trudno dostrzegalny z punktu widzenia wspomnianej na początku niniejszej prezentacji, zasadniczej konstrukcji rynku wewnętrznego. Być może stanowi ona jeden z najbardziej oczywistych przykładów ingerencji prawodawcy wspólnotowego w działanie rynków państw członkowskich, z tytułu uwzględniania aspektów kulturalnych w regulacji rynku wewnętrznego. I te ostatnie znalazły uprzywilejowane miejsce w tej próbie regulacji.

Można też, w świetle powyżej zarysowanych problemów, wnioskować, że cel dyrektywy, tj. zapewnienie prawidłowego funkcjonowania rynku dzieł sztuki nowocześnie i współcześnie w Unii sformułowany był i rozumiany bardziej pod kątem traktatowych zasad prawnych i poglądów o etycznym wymiarze siły zarobkowej dzieł sztuki niż ekonomicznych przekonań o znoszeniu barier ciężących na obrocie, w myśl uwolnienia konkurencji w sektorze. ■

PRZYPISY

¹⁹ Termin *droit de suite*, czyli „prawo odsprzedaży”, znany był też w polskiej ustawie z 1926 r. Występuje powszechnie w systemach prawnych, które zawierają prawo odsprzedaży

²⁰ Jako podstawowe *ratio legis* zob. J.H. Merryman, *The Wrath of Robert Rauschenberg*, *The American Journal of Comparative Law* 1993, vol. 41, s. 107 i n.; F. Perret, *Rights of artists's heirs and other persons having rights on works of art*, (w:) *The Legal Aspects of International Trade in Art. The Madrid Symposium 12-14 February 1992*, IUCP 1993, vol. 2, nr 1, s. 198 - 199

²¹ Państwa członkowskie poza Wielką Brytanią, Irlandią, Holandią i Austrią. W praktyce było egzekwowane w 9 krajach, zob. IP/01/1036, s. 2

²² Proposal for a European Parliament and Council Directive on the resale right for the benefit of the author of an original work of art (COM(96) 97 final)

²³ Sprawa C-92/92 Phil Collins v IMTRAT Handels (1993) ECR I-05145

²⁴ Opinia Komitetu Ekonomiczno-Społecznego nt. propozycji dyrektywy, Dz.U.WE No C 075, 10.03.1997, s. 17 Notice 97/C75/03

²⁵ Dz.U.WE L 272, 13.10.2001, s. 32, 36. Terminem implementacji był 1 stycznia 2006 r. Odpowiedź Komisji na zapytanie pisemne E-0861/02 Lord Inglewood (PPE-DE), Dz.U.WE C 052E, 6.03.2003, s. 21

²⁶ A. Weatherall, *Harmonising the Droit de Suite: An Economic Analysis of the EC Directive*, <http://rile.brinkster.net/Thesis/weatherall.pdf>

²⁷ Np. brytyjski. *International Herald Tribune* 20/1/01, January 20, 2001, s. 1

²⁸ Tak: Komunikat Komisji do Parlamentu Europejskiego dotyczący wspólnej pozycji Rady w sprawie przyjęcia propozycji Dyrektywy, zob. 1996/0085(COD), s. 2-3

²⁹ Przepis art. 12 traktatu o WE. Odpowiedź dana przez P. Monti na rachunek Komisji na zapytanie pisemne E-005/98 Maren Gunther (PPE) do Komisji, z 9 marca 1998 r., Dz.U.WE C 223, 17.07.1998, s. 118

³⁰ Raport Parlamentu Europejskiego w sprawie wspólnego tekstu dla dyrektywy o prawie odsprzedaży, A5-0235/2001 final z 22.06.2001 r., s. 6

³¹ T. Grzeszak, *Droit de suite*, Warszawa Uniwersytet Warszawski 1993, s. 72

³² Szerzej zob.: T. Grzeszak, *Droit de suite...*, s. 86, 88

³³ Takie określenie sztuk plastycznych nastąpiło w sposób tradycyjnie postrzegany we Francji

³⁴ W trakcie przygotowywania tekstu dyrektywy tak Rada, jak i Komisja nie przyjęły sugestii Parlamentu ograniczenia liczby kopii do 12. Opinia Komisji w sprawie poprawek Parlamentu Europejskiego, COM (2001) 47 final, s. 5

³⁵ P. Stec, *Droit de suite w przededniu harmonizacji europejskiej*, PPH luty 2001, s. 29

³⁶ Opinia Komisji, COM (2001) 47 final, s. 5

³⁷ Akty odsprzedaży dokonywane bezpośrednio między osobami działającymi z pozycji prywatnej bez udziału profesjonalisty z rynku sztuki są wyłączone z zakresu dyrektywy

³⁸ Dz.Ur. WE L 290, 24.11.1993, s. 9

³⁹ Osiemnasty raport roczny Komisji Europejskiej COM(2001)309 final, vol. I, Brussels, 16.7.2001, pkt 2.12.3, s. 101

PIOTR OGRODZKI

ŚLADAMI KRADZIEŻY STÉPHANE'A BREITWIESERA *Belgia – Holandia*

Już chyba dla bardzo niewielu osób nie jest znany przypadek wielokrotnych kradzieży, jakie w muzeach europejskich dokonywał na przestrzeni prawie siedmiu lat Stéphane Breitwieser. Choć od jego zatrzymania i skazania – najpierw w Szwajcarii, a później we Francji – minęło już kilka lat, jego przestępcza działalność jest ciągle analizowana. W listopadzie 2007 r. Wydawnictwo Muza wydało napisaną przez samego Breitwiesera książkę – *Wyznania złodzieja dzieł sztuki*, a we wrześniu bieżącego roku Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych opublikował książkę Vincenta Noce *Kolekcja egoisty*. Te dwie pozycje wzajemnie się dopełniają i dają pełny obraz całej przestępczej działalności Breitwiesera. Można mieć tylko nadzieję, że oprócz przestępców z obydwoma pozycjami zapoznają się również osoby odpowiedzialne za ochronę i bezpieczeństwo zbiorów muzealnych.



Breitwieser zaatakował muzea nie tylko we Francji, ale również w kilku innych krajach europejskich – Szwajcarii, Niemczech, Danii, Belgii i Holandii. Ponad 170 muzeów padło ofiarą jego działalności. Skala kradzieży wskazuje na jedno – duża część muzeów nie jest w ogóle przygotowana na kradzieże dokonywane w czasie otwarcia ekspozycji dla zwiedzających. Czy dokonane kradzieże są w stanie zmienić myślenie muzealników o zagrożeniu? Jakże wnioski wyciągają muzea z poniesionych strat? Czy można powtórzyć działania Breitwiesera i osiągnąć podobną skuteczność? To zupełnie naturalne pytania. „Mądry Polak po szkodziu” czy „Uczmy się na błędach” to powiedzenia często przytaczane w podobnych okoliczno-

ściach. Czy polskie przysłowia mogą służyć również swoją mądrością innym nacjom?

Wyjazd na konferencję Międzynarodowego Komitetu ds. Bezpieczeństwa Muzeów, która odbyła się we wrześniu 2008 r. w Amsterdamie, pozwolił na zapoznanie się z sześcioma muzeami w Belgii i Holandii, które padły ofiarą przestępczej działalności Breitwiesera. Francuz nigdy nie dokonywał włamań, tylko korzystał z niedostatków ochrony i działał wyłącznie w czasie otwarcia muzeów dla zwiedzających. Kupując bilet wstępu w poszczególnych muzeach można było spojrzeć na potencjalny łup, podobnie jak to czynił Breitwieser. Przychodziło to tym łatwiej, że w dwóch, wcześniej wymienionych książkach dokładnie zostały opisane metody jego kradzieży. Muzeum w Brukseli, kolejne

dwa w Antwerpii i Hadze, i na koniec jedno w Amsterdamie – to niepełny bilans działań na terenie tylko tych dwóch krajów. O ile wystawy i prezentowane na nich zbiory nie rozczarowały, to analiza ich bezpieczeństwa bardzo. Z sześciu muzeów, tylko w dwóch można było zauważyć na tyle istotne zmiany w systemie zabezpieczenia i ochrony, że dokonanie skutecznej kradzieży w czasie otwarcia ekspozycji byłoby niezwykle trudne. Widać było wyraźnie, że nie zmarnowano czasu i sprawom ochrony zbiorów nadano odpowiednią rangę. Widoczne było rozszerzenie zakresu zabezpieczeń elektronicznych (system sygnalizacji włamania i napadu) oraz zdecydowanej poprawie uległa ochrona fizyczna. Wyraźnie było widać również, że zwiedzający znajdują się pod dyskretną, ale uważną kontrolą. Bardzo rygorystycznie egzekwowano zakaz fotografowania



Ostony przykręcane śrubkami zachęcają złodziei do działania



Tego typu witryny Breitwieser otwierał dopasowując jeden z kilkunastu oryginalnych kluczy



Mocowanie obrazów śrubkami to po prostu zachęcanie przestępców do kradzieży

ekspozycji. Zwiedzający, który w jakikolwiek sposób naruszył zasady zwiedzania, był przez cały czas swojego pobytu w muzeum pod czujnym okiem ochrony. Podstawę ochrony fizycznej na ekspozycji stanowili mężczyźni w wieku 35-55 lat. W odróżnieniu od polskich muzeów nie było specjalnych krzeseł i foteli dla pracowników ochrony. Ich zadanie polegało na systematycznym poruszaniu się po salach ekspozycyjnych. Radiotelefony zapewniały każdemu z nich łączność z centrum ochrony. W stosunku do części zbiorów, szczególnie tych o niewielkich rozmiarach, które można byłoby łatwo ukryć, zastosowano dodatkowe zabezpieczenia elektroniczne. Wprowadzenie tego typu ochrony dało możliwość zmniejszenia liczby pomocy muzealnych. Nie trzeba było zatrudniać na każdej sali jednego czy dwóch pracowników. Sygnał alarmu generowany z zabezpieczonych indywidualnie dzieł sztuki przyciągał natychmiast w rejon potencjalnego zagrożenia pracownika ochrony. Najwięcej uwag można byłoby sformułować pod adresem zainstalowanych systemów telewizji dozorowej. Choć znajdowały się w większości muzeów, to widać było, że nikt nie kontroluje

togo co się dzieje. Ich rola sprowadzała się chyba tylko do rejestracji obrazu z poszczególnych sal. W przypadku powstania jakiejś sytuacji nadzwyczajnej, czy ujawnienia strat, personel muzeum musiałby przeglądać zarejestrowane obrazy z nadzieją, że zdarzenie, którego szukają zostało nagrane i jest czytelne. Jeśli prowokowaliśmy w czasie zwiedzania sytuacje niezgodne z regulaminem zwiedzania w obecności personelu, jego reakcja była natychmiastowa. Takie same działania podejmowane w polu widzenia kamer systemu telewizji dozorowej nie skutkowały żadną interwencją, żadnym zwróceniem uwagi niepoprawnie zachowującym się zwiedzającym. Jak się okazuje, brak współpracy i synchronizacji systemu sygnalizacji włamania i napadu z systemem telewizji dozorowej to nie tylko przypadłość polskich muzeów.

Obserwacje poczynione w trakcie zwiedzania muzeów, które stały się ofiarami Breitwiesera i z tej bolesnej lekcji nie wyciągnęły żadnych wniosków przyniosły tę korzyść, że Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych zyskał nowe, cenne materiały szkoleniowe na spotkania z muzealnikami czy projektantami systemów zabezpieczeń

(czasami można odnieść wrażenie, że te negatywne przykłady znacznie lepiej oddziałują na wyobraźnię niż pozytywne). Lista uwag, jakie można byłoby sformułować w stosunku do poszczególnych muzeów jest bardzo długa. Zaczyna się od podstawowych elementów zabezpieczeń mechanicznych (np. gabloty, zamki i zamknięcia, mocowania obrazów), ochrony fizycznej (a raczej jej braku), a kończy na zabezpieczeniach elektronicznych szczególnie narażonych na kradzież niewielkich rozmiarów dzieł sztuki i zabytków. Co sprzyja złodziejom? Po pierwsze, bezpośredni dostęp do muzealiów, po drugie, słabe konstrukcje gablot (jeśli w ogóle są), po trzecie, poczucie bezkarności spowodowane całkowitym brakiem personelu pomocniczego na salach ekspozycyjnych. W dwóch muzeach można byłoby godzinami nie wychodzić z jakiejś sali ekspozycyjnej i nikt by się nie zainteresował, dlaczego tak się dzieje. W jednym z muzeów widzieliśmy zainstalowany system kontroli pracy służb ochrony (pracownik musi potwierdzić przejście określonej trasy w zaplanowanym czasie). Można też było zobaczyć jak wygląda taki obchód. Pracownik ochrony pędził od punktu do



Systemy zawieszania niewielkich obrazów, utrudniające ich szybkie zdjęcie to podstawa zabezpieczenia



Wprowadzenie dodatkowej ochrony elektronicznej znacznie podwyższa poziom ochrony



Puste sale ekspozycyjne, pozbawione nadzoru ze strony personelu muzealnego, z nielicznymi zwiedzającymi to kolejna zachęta dla złodziei

punktu z czynnikiem, nie zwracając w ogóle uwagi na to co się dzieje wokół niego. Nieważne czy są eksponaty w gablotach, czy ich nie ma. Najważniejsze to zdążyć w określonym czasie przyłożyć czynniki do punktu kontrolnego. Zrezygnowanie przez muzea z pracy pomocy muzealnych to poważny błąd. Brak rozwiniętego wsparcia technicznego dla szczątkowego personelu ochrony to bezmyślność. Suma błędów i bezmyślności może skutkować poważnymi stratami kolekcji muzealnych. „Okazja czyni złodzieja” – to nie tylko polskie powiedzenie, tak się dzieje naprawdę! Liczenie na to, że obecność innych zwiedzających może powstrzymać potencjalnego złodzieja (z taką tezą już się zetknąłem) jest bardzo złudna. Obserwując zwiedzających jestem przekonany, że zdecydowana większość z nich widząc otwarcie działającego człowieka, który zdejmując np. obraz ze ściany, będzie głęboko przekonana, że jest to uprawniony pracownik muzeum. Jawne działanie przestępcy wymyka się bowiem z dominującego powszechnie wizerunku złodzieja jako człowieka ubranego i wyglądającego niechlujnie, mającego na twarzy kominiarkę i łom w ręku. Przypadek Breitwiesera udokumentował

jedno - że zarówno muzealnicy, jak i zwiedzający byli kompletnie nieprzygotowani na otwarte działania przestępcze.

Braki w organizacji i zatrudnieniu mogą być tylko częściowo rekompensowane zabezpieczeniami mechanicznymi i elektronicznymi. Niestety, w odwiedzanych muzeach do absolutnie wyjątkowych sytuacji należy zaliczyć znalezienie dobrej gabloty czy poprawnie zawieszonego obrazu. Potencjalny sprawca, posługując się tylko powszechnie dostępnymi narzędziami, jest w stanie dostać się w ciągu kilkunastu (góra kilkudziesięciu) sekund do upragnionego trofeum. Zdecydowanie najłatwiej można było zdjąć ze ściany obrazy, większość bowiem zawieszona była na prostych mocowaniach. Tylko nieliczne miały specjalne mocowania utrudniające szybkie zdjęcie. Zamknięcia gabloty czy specjalne osłony na niektóre dzieła sztuki, mające na celu zapobieganie uszkodzeniu dzieł sztuki (np. odlamaniu fragmentu płaskorzeźby czy innej kompozycji artystycznej), były na tyle prostymi rozwiązaniami, że korzystając z najprostszych narzędzi można je było sforsować. Niektóre gabloty z cennymi dziełami sztuki były zamykane na zamki, instalowane

powszechnie w meblach biurowych. Jakimi narzędziami można je otworzyć? Do tego wystarczy np. szczyrtek. W swojej książce, Stéphane Breitwieser napisał, że jego podstawowym narzędziem, pomocnym w kradzieżach, był wielofunkcyjny, uniwersalny szwajcarski szczyrtek. Stare gabloty, szafki kredensowe, witryny posiadające oryginalne stare zamki okazały się również łatwym celem. Wystarczył zestaw kilkunastu starych, oryginalnych kluczy i – jak opisuje Breitwieser – zawsze się znalazł klucz, który otwierał dostęp do eksponatów.

Skala przestępczej działalności Stéphane'a Breitwiesera była ogromna. Warto, kierując się jego wskazówkami, odwiedzić muzea w Niemczech, Francji czy Szwajcarii i przyrzeć dokładniej poszkodowanym muzeom. Ustalenie kto i jakie potrafił wyciągnąć wnioski z negatywnych zdarzeń, to nie tylko zaspokojenie czysto akademickiej ciekawości. W dobie rozwijającej się intensywnie międzynarodowej wymiany muzealnej warto wiedzieć kto jest naszym potencjalnym partnerem i czy pod jego opieką nasze zbiory będą naprawdę bezpieczne. Uczmy się na błędach – najlepiej cudzych. ■



1



2



3



4



5



6



7

1. Lemaire
Dwoje zakochanych, 1884
Brąz
Wys. 60 cm
Szer. 57 cm
Kraj kradzieży: Francja
NR REF. INTERPOLU:
2008/28996-1.1

2. Guru Rinpoche
Gлина, polichromia
Wys. 9 cm
Szer. 7 cm
Kraj kradzieży: Francja
NR REF. INTERPOLU:
2008/33054 -1.2

3. Kandelabr
XVIII w.
Brąz, złoto, drewno
Wys. 90 cm
Kraj kradzieży: Belgia
NR REF. INTERPOLU:
2008/33739-1.19

4. Armida
XIX w.
Marmur, kamień
Wys. 135 cm
Kraj kradzieży: Argentyna
NR REF. INTERPOLU:
2008/29635-1.1

5. Fibula
Brąz
Kraj kradzieży: Słowenia
NR REF. INTERPOLU:
2008/27956 -1.34

6. Dzbaneek
XIX w.
Srebro
Wys. 31,5 cm
Kraj kradzieży: Peru
NR REF. INTERPOLU:
2008/32581-1.57

7. Szkatułka na biżuterię
XIX w.
Brąz, złoto, porcelana
Wys. 16 cm
Szer. 30 cm
Kraj kradzieży: Francja
NR REF. INTERPOLU:
2008/35884 -1.1

1. Lemaire
Two cupids, 1884
Bronze
Height: 60 cm
Width: 57 cm
Country of theft: France
INTERPOL NUMBER:
2008/28996-1.1

2. Guru Rinpoche
Clay, polychrome
Height: 9 cm
Width: 7 cm
Country of theft: France
INTERPOL NUMBER:
2008/33054 -1.2

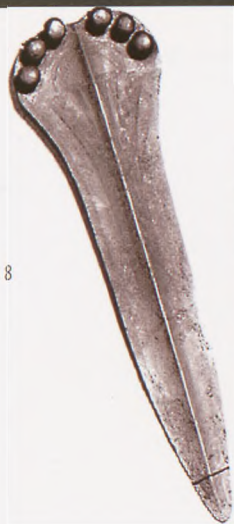
3. Candelabra
18 th century
Bronze, gold, wood
Height: 90 cm
Country of theft: Belgium
INTERPOL NUMBER:
2008/33739-1.19

4. Armida
19 th century
Marble, stone
Height: 135 cm
Country of theft: Argentina
INTERPOL NUMBER:
2008/29635-1.1

5. Fibula
Bronze
Country of theft: Slovenia
INTERPOL NUMBER:
2008/27956 -1.34

6. Jug
19 th century
Silver
Height: 31.5 cm
Country of theft: Peru
INTERPOL NUMBER:
2008/32581-1.57

7. Jewel casket
19 th century
Bronze, gold, porcelain
Height: 16 cm
Width: 30 cm
Country of theft: France
INTERPOL NUMBER:
2008/35884 -1.1



8



9



10



11



12



13



14



15

Dział
Sztuki

52t. 75338

8. Sztylet

Braz
Napis: 4793
Kraj kradzieży: Słowenia
NR REF. INTERPOLU:
2008/27956 -1.9

9. Apostoł Jan

XVII w.
Drewno, polichromia
Wys. 115 cm, szer. 55 cm
Kraj kradzieży: Meksyk
NR REF. INTERPOLU:
2008/29102-1.2

10. Matka Boska Bolesna

XVII w.
Drewno, polichromia
Wys. 111 cm
Szer. 51 cm
Kraj kradzieży: Meksyk
NR REF. INTERPOLU:
2008/29102-1.1

11. Madonna z Dzieciątkiem

Kamień, polichromia
Wys. 65 cm
Kraj kradzieży: Belgia
NR REF. INTERPOLU:
2008/32509-1.1

12. Kielich

Złoto, srebro, srebro pozłacane
Wys. 18.8 cm
Kraj kradzieży: Niemcy
NR REF. INTERPOLU:
2008/33704 -1.3

13. Biennais

Miecz ceremonialny Króla Hieronima
XVIII w.
Złoto, stal, szylkret
Napis: JN
Kraj kradzieży: Francja
NR REF. INTERPOLU:
2008/28721-1.2

14. Don Bernardone (Ojciec Św. Franciszka z Asyżu)

Ok. XVIII w.
Drewno, polichromia
Wys. 50 cm
Kraj kradzieży: Peru
NR REF. INTERPOLU:
2008/32581-1.72

15. Dona Pica (Matka Św. Franciszka z Asyżu)

Ok. XVIII w.
Drewno, polichromia
Wys. 40 cm
Kraj kradzieży: Peru
NR REF. INTERPOLU:
2008/32581-1.71

8. Dogger

Bronze
Markings: 4793
Country of theft: Slovenia
INTERPOL NUMBER:
2008/27956 -1.9

9. Apostle John, 17th century

Wood, polychrome
Height: 115 cm, width: 55 cm
Country of theft: Mexico
INTERPOL NUMBER:
2008/29102-1.2

10. Madonna of the Sorrows,

17th century
Wood, polychrome
Height: 111 cm
Width: 51 cm
Country of theft: Mexico
INTERPOL NUMBER:
2008/29102-1.1

11. Madonna and Child

Stone, polychrome
Height: 65 cm
Country of theft: Belgium
INTERPOL NUMBER:
2008/32509-1.1

12. GOBLET

Gold, Silver, Silver gilt
Height: 18.8 cm
Country of theft: Germany
INTERPOL NUMBER:
2008/33704 -1.3

13. Biennais

King Jerome's ceremonial sword
18th century
Gold, Steel, tortoiseshell
Markings: JN
Country of theft: France
INTERPOL NUMBER:
2008/28721 -1.2

14. Don Bernardone (St Francis of Assisi's Father)

Circa 18th century
Wood, polychrome
Height: 50 cm
Country of theft: Peru
INTERPOL NUMBER:
2008/32581-1.72

15. DONA PICA (ST FRANCIS OF ASSISI'S MOTHER)

Circa 18th century
Wood, polychrome
Height: 40 cm
Country of theft: Peru
INTERPOL NUMBER:
2008/32581-1.71

SUMMARY

Page 3 MONIKA BARWIK
**THE FLEMISH PAINTINGS FROM
THE NATIONAL MUSEUM IN GDAŃSK**

Thirty four years ago the inquiry into the theft of two valuable canvas paintings by Flemish painters was closed. In 2008 it was reopened in order to re-examine all the materials that had hitherto been under investigation. The paintings are described in the article.

Page 6 MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
THE LOST CHOPINIANA

The author discusses the lost archival documents connected with Chopin. The Ministry of Culture and National Heritage has an inventory compiled by Hanna Wróblewska-Straus from the Frederick Chopin Society comprising 366 objects. The lost archival documents, manuscripts, drawings and portraits would certainly familiarize our contemporaries with the figure of the composer in his times.

Page 10 MONIKA KUHNKE
**THE PAINTING "MAN READING"
FROM ABE GUTNAJER'S
ANTIQUE SHOP**

Abe Gutnajer, a well-known Warsaw antiquarian came from a family trading in art. He had a few antique shops in the centre of the capital before the Second World War. His interests focused on 19th century Polish art. The article describes his passions, which resulted in amassing a collection of many valuable works. The antiquarian shared the fate of other victims of the Nazi persecution after the fall of Poland's sovereignty in 1939. The 17th century painting by Pieter de Grebber titled "Man Reading" went to the ghetto together with its owner, Abe Gutnajer, and was stolen after the massacre of the Jews. It was found at Christie's in London, where it was sold in 2008. Abe Gutnajer's heirs were found in the USA.

Page 13
MONIKA FRANKOWSKA-MAKAŁA,
RAFAŁ MAKAŁA
**PRINCESS ERDMUTA'S CROSS
(1561-1623)**

The article presents the history of Princess Erdmuta's cross (1561-1623). It was recovered from the crypt of her tomb near the castle in Szczecin in 1862, when the crypt was opened to be inventoried and restored. During the Second World War the castle was destroyed and the cross, as well

as other objects taken to Western Europe. After many years the cross went to I. Kugel's Paris antique shop. It was bought by the National Museum in Szczecin and is now a precious gem in its collection.

Page 14 ANNA SACIUK-GĄSOWSKA
**A.R. – THE BIRTH OF THE MUSEUM
OF MODERN ART**

The article serves as a reminder of the circumstances surrounding the setting up of the Łódź museum and gives an account of the history of the a.r. collection opened to the public in 1931, which originated the collection of the Art Museum. The a.r. group (awangarda rzeczywista-artystyści rewolucji, i.e. real avant-garde, artists for the revolution) was formed in 1929. The author discusses the history of the activities of this group and introduces its representatives.

Page 19 HANNA ŁASKARZEWSKA
**PILLAGED COLLECTIONS
AND THEIR FATE**

The article is devoted to the looting committed by Swedes under the reign of Gustav II Adolf in the Baltic states as well as in Czech lands and Moravia in the first half of the 17th century. Concentrating mainly on historic manuscripts, the author discusses the problem of the ownership of the pillaged works. The Swedish "model" provides for accepting the status quo, leaving the objects in the collections of the country that had once won them and making them available to modern societies while specifying their places of origin.

Page 24 MONIKA BARWIK
CATALOGUE OF LOSSES

Page 28
MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
CATALOGUE OF WARTIME LOSSES

Page 29 JERZY HAUSER
**FORGOTTEN POLISH RESIDENCES
IN UKRAINE, PART II**

A subsequent article on this topic. This time it is a description of a journey across the former Podolia, Braclaw and Kiev voivodships.

Page 32 PIOTR OGRODZKI
**THE SAFETY OF ARCHIVES AND
ARCHIVAL COLLECTIONS**

On the initiative of Director Hanna Krajewska from the Archives of the Polish

Academy of Sciences and the Polish Archival Society, a seminar devoted to the problems in the title was held. Many examples of the theft of archival documents were given and methods of taking action to protect them were discussed.

Page 33 ANNA KROCHMAL
**POLES AND POLISH CULTURAL
HERITAGE IN WESTERN EUROPE
(PART 7)**

Looking at the history of Polish emigration it must be agreed that the main centres of Polish culture that emerged as a result of the emigrants' activity were to be found in France, Switzerland, Great Britain and Italy. The author writes about Polish institutions in France and Switzerland.

Page 37 PITÓR OGRODZKI
**INTEGRATED RISK MANAGEMENT.
AN ICMS CONFERENCE**

The topic of integrating various forms of securing museums, referring to both technology and the human factor were the most important topic of over 90 people from all over the world at the conference in Amsterdam.

Page 40 WOJCIECH PACZUSKI
DRÔIT DE SUITE

A subsequent publication by this author discussing economic and cultural issues in the turnover of objects under copyright and property law. It discusses the dependencies and divergences in the EU and national law.

Page 43 PIOTR OGRODZKI
**TRACING STEPHAN
BREITWIESER'S THEFTS**

Vincent Noce wrote the book *La Collection égoïste* on the topic of Breitwieser's famous thefts. The Polish translation of that book has just been withdrawn from publication by the Centre for Art Collection Protection. The author analyzes the circumstances making it possible to steal works of art and points out imperfections in securing the collections of museums. The article gives an account of the author's observations on his journeys to museums, which indicate that even the ones that had been robbed have not introduced completely satisfactory systems of protection.

Page 46 BARBARA KALETA
**INTERPOL. THE MOST
WORKS OF ART**

SZUKAJ NAS W INTERNECIE: www.oozp.org.pl

**KRAJOWY WYKAZ
zabytków skradzionych
lub wywiezionych
za Granicę niezgodnie
z Prawem**



**Ośrodek Ochrony
Zbiorów Publicznych**
Narodowa Instytucja Kultury

