

cenne, bezcenne/ utracone

*Valuable, Priceless/
Lost*

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

Dział
Sztuki



Na okładce: Globus nieba W.J. Blaeu - stan po konserwacji.
Obok: stan przed konserwacją. Patrz artykuł str. 14



cenne, bezcenne/utraczone

Redakcja:

**Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych
Narodowa Instytucja Kultury**

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.pl

Redaktor naczelna: Barbara Kobielska

Oprac. graficzne: Marek Pękalski

Oprac. stylistyczne: Krystyna Juriewicz

Korekta: Krystyna Juriewicz

Tłumaczenie: Marzenna Rączkowska

Wydawca: Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych

Realizacja: Stelko Sp. z o.o.

Na zlecenie Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych

Zamówienia na egzemplarze prosimy kierować na adres redakcji.

W NUMERZE:

str. 3 PIOTR OGRODZKI

KOLEJNA BEZPOWROTNA STRATA

str. 6 ELŻBIETA ROGOWSKA,

MAREK ROGOWSKI

PRZYWRÓCIĆ PAMIĘĆ

- MUZEUM UTRACONE

str. 8 PIOTR OGRODZKI

ZABEZPIECZENIE MUZEÓW

I ICH ZBIORÓW

KIERUNKI DZIAŁAŃ PREWENCYJNYCH

W ROKU 2010

str. 11 MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

SIEDZĄCY ŻOŁNIERZ

- ODNALEZIONY PASTEL A. ORŁOWSKIEGO

str. 14 ŁUCJA BRZEŻYCKA, ANNA

FEDRIZZI-SZOSTOK, IRENA FRENCH

GLOBUS NIEBA W. J. BLAEU

ZE ZBIORÓW MUZEUM ŚLĄSKA

CIESZYŃSKIEGO

str. 18 KARINA CHABOWSKA

POLSKIE DZIEDZICTWO KULTUROWE

W KRAJACH EUROPY ZACHODNIEJ (11)

ZBIORY MUZEALNE POLSKICH INSTYTUCJI

EMIGRACYJNYCH WE FRANCJI I WŁOSZACH

str. 22 ANDRZEJ MĘŻYŃSKI

WĘDRUJĄCA BALLADYNA

BURZLIWE DZIEJE RĘKOPISU

JULIUSZA SŁOWACKIEGO

str. 25 ZBIGNIEW HAUSER

DAWNE ZAPOMNIANE POLSKIE

REZYDENCJE NA BIAŁORUSI (II)

str. 28 MAGDALENA MARCINKOWSKA

ZUCHWAŁE KRADZIEŻE

W POŁUDNIOWEJ FRANCJI

str. 30 TADEUSZ ZADROŻNY

KAJETAN I INNI (3)

DRUGA SZNSA KAJETANA

Str. 34 AGNIESZKA DAMASIEWICZ

CZY DROIT DE SUITE OGRANICZY

HANDEL FALSYFIKATAMI?

str. 37 ROBERT PASIECZNY

ORYGINAŁ KONTRA FALS

str. 38 MARIA ROMANOWSKA - ZADROŻNA

PUBLIKACJE DEPARTAMENTU

DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W 2009 R.

str. 40 OPRAC. MONIKA BARWIK

KATALOG STRAT

str. 44 OPRAC. BARBARA KALETA

INTERPOL - KATALOG

str. 47 OPRAC. MARIA ROMANOWSKA

-ZADROŻNA

KATALOG STRAT WOJENNYCH

(1939-1945)

Bibl. Publ. m.st. W-wy PIOTR OGRODZKI

Egz. obow.

KOLEJNA BEZPOWROTNA STRATA

Zabytki drewnianego budownictwa sakralnego stanowią istotną wartość polskiego dziedzictwa kulturowego. Spośród trzynastu wpisów na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO dwa dotyczą zabytków drewnianych. W roku 2001 wpisano Kościoły Pokoju w Jaworze i w Świdnicy, a w 2003 r. na liście znalazły się najstarsze kościoły Małopolski (Binarowa, Blizne, Haczów, Dębno Podhalańskie, Lipnica Murowana, Sękowa). Obecnie trwają prace nad przygotowaniem wpisu, który objąłby dawne cerkwie znajdujące się na terenie Polski.

Zdając sobie sprawę, jak wielkim walorem Polski jest zabytkowe drewniane budownictwo, tym boleśniej odczuwane są ponoszone straty, zubożające polskie dziedzictwo kulturowe. Do najbardziej przykrych należą te bezpowrotne, będące skutkiem pożaru. Ogień niszczy bezpowrotnie nie tylko zabytek nieruchomy, ale również wszystkie przedmioty (w tym również dzieła sztuki, zabytki i antyki) znajdujące się w jego wnętrzu. Dwa lata temu na łamach „Cenne, Bezcenne/Utracone”

opisywane były skutki pożaru w miejscowości Solek, koło Opoczna. Ogień strawił całkowicie część drewnianą XVII-wiecznego kościoła pw. św. Barbary. Ocalała jedynie część murowanej przybudówki, zawierającej między innymi zabytkowe płyty nagrobne.

12 maja 2010 r. do już dość długiej listy utraconych zabytków dopisano kolejną pozycję. Na Opolszczyźnie, w miejscowości Nasale koło Byczyny, całkowicie spłonął kościół pw. św. Wawrzyńca. Pierwotnie był to Kościół katolicki. Zbudowany w XVI w. (przebudowa-



1. Nasale. Drewniany kościół św. Wawrzyńca, XVI w.

1. Obiekt

KOŚCIÓŁ EWANGELICKI, FILIALNY
(DAWNIEJ KATOLICKI) P. W. ŚW. WAWRZYŃCA

2. Czas powstania
XVI w., 1730,
ok. 1939

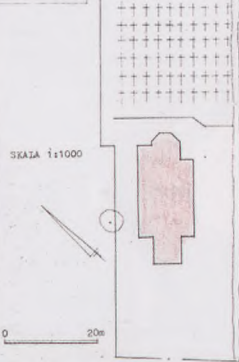
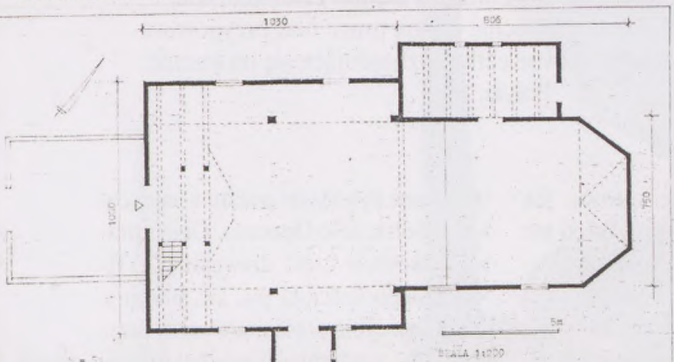
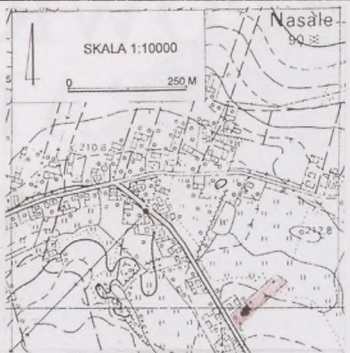
3. Miejscowość

NASALE

11. Zdjęcia, rzut, przekrój, sytuacja, orientacja



Widok ogólny od pd.



4. Adres Nasale

nr hipoteczny k.w.

5. Przynależność administracyjna

Województwo opolskie

powiat Kluczbork gmina Byczyna

6. Poprzednie nazwy miejscowości

Nassadel

7. Przynależność administracyjna przed 1 VI 1975

województwo opolskie

powiat Kluczbork

8. Właściciel i jego adres

Parafia Ewang.-Augsburska
ul. B. Chrobrego 23
46-200 Kluczbork

9. Użytkownik i jego adres

j. w.

10. Rejestr zabytków

Nr 65/54

data 08.12.1954

2.

Karta ewidencyjna zabytku

wany w XVIII w.) znajdował się we wsi Zdziechowice. W dwudziestolecie międzywojennym został rozebrany i ponownie złożony w Nasalach. Prace montażowe przerwał wybuch II wojny światowej. Oglądając zdjęcia kościoła sprzed pożaru, ma się bardzo wyraźnie wrażenie niekompletności jego bryły. Jest to wrażenie prawdziwe, pierwotny kościół miał bowiem jeszcze wieżę. W czasie wojny zaginęły elementy wieży i w rezultacie już jej nigdy nie można było złożyć. W 1945 r. kościół został przekazany ewangelikom (a kościół murowany z 1870 roku, znajdujący się w centrum wsi, przejęli katolicy). Pierwotne wyposażenie drewnianego kościoła zostało przeniesione do kościoła murowanego, natomiast ze świątyni ewangelickiej do drewnianego kościółka został przeniesiony neogotycki ołtarz główny z obrazem Ecce Homo z 2. połowy XIX w. Kościół znajdował się na wschodnim krańcu wsi. Jego całkowita długość wynosiła 18 m, w tym 10 m nawa i 8 prezbiterium. Wysokość ścian nawy i prezbiterium równa. Zbudowany był z belek

drewnianych, od zewnątrz cały obity gontem. Całość kryta wysokim dachem krytym gontem. Nad nawą dach dwuspadowy, nieco wyższy niż dach nad prezbiterium. Na kalenicy, styku nawy i prezbiterium umieszczona wieżyczka na sygnaturkę. We wnętrzu kościoła zachowała się drewniana, XVII-wieczna ambona, XVIII-wieczny chór muzyczny oraz prospekt organowy i z tego samego okresu drzwi klepkowe prowadzące do zakrystii. Z pierwotnego, XVI-wiecznego kościoła zachowało się kilka polichromowanych desek, które wstawiono w podniebie chóru muzycznego. Kościół został wpisany do rejestru zabytków w 1954 r. W uwagach konserwatorskich sporządzonych w 1999 roku można przeczytać między innymi: *Ogólnie obiekt mocno zaniedbany – zagrożony. (...) Wnętrze prezbiterium zeszpecone nabitymi na ściany płytami pilśniowymi, kryjącymi pozostałości polichromii. (...) Obiekt wymaga natychmiastowych, kompleksowych prac konserwatorskich.* Nie jest to charakterystyka zabytku, która mogłaby świadczyć o jakiejś szczególnej dbałości właściciela.

Służby konserwatorskie od lat przekonywały proboszcza do przeprowadzenia prac konserwatorskich i oferowały pomoc w przygotowaniu wniosków o dotację. W starania o pomoc dla kościoła włączyła się gmina Byczyna, która wykonała na swój koszt dokumentację dla kościoła (inwentaryzację, projekt budowlany wraz z instalacjami, kosztorysy). Wystarczyło tylko przygotować wniosek i wysłać do ministra kultury i dziedzictwa narodowego, żeby uzyskać wsparcie finansowe (tym bardziej że drewniane zabytki, ważne dla regionu i posiadające wsparcie ze strony wojewódzkiego konserwatora zabytków, mogą liczyć nawet na 100-proc. dotację). W zestawieniu z tymi danymi mało wiarygodnie brzmią słowa opiekuna zabytku wypowiedziane po pożarze: *- Jesteśmy wstrząśnięci tym, co się stało - tłumaczy pastor Paweł Szwedo, proboszcz parafii w Kluczborku. - Mielśmy zaplanowany gruntowny remont świątyni, planowaliśmy system przeciwpożarowy. Niestety, nie zdążyliśmy.*

Wszystko wskazuje na to, że źródłem



3.



4.



5.



6.

nieszczęścia, jakie dotknęło zabytek, było wyładowanie atmosferyczne. W momencie wybuchu pożaru nad całą okolicą występowały intensywne opady deszczu połączone z silnymi wyładowaniami atmosferycznymi. Stojący na skraju wsi kościółek z wieżyczką krytą blachą został trafiony przez jedno z wyładowań. Nie wiemy dokładnie, ile czasu upłynęło od momentu rozgorzenia pożaru, do jego zauważenia, zawiadomienia straży pożarnej i przybycia jednostek ratowniczo-gaśniczych. Z informacji udzielonej przez strażaków wynika, że w momencie przyjazdu jednostek ponad połowa kościoła stała już w ogniu. W zgodnej opinii uczestników akcji ratunkowej nie było szans na uratowanie obiektu. Można było tylko starać się nie dopuścić do rozprzestrzeniania ognia (silny wiatr powodował, że płonące elementy były przenoszone i mogły doprowadzić do podpalenia kolejnych budynków).

Jeśli prześledzimy przyczyny pożarów w obiektach użyteczności publicznej (w tym również w obiektach sakralnych) roku 2009 to do najczęstszych należały:

nieostrożność osób dorosłych w posługiwaniu się ogniem – 21, podpalenia umyślne – 21, wady urządzeń i instalacji elektrycznych – 12, nieprawidłowa eksploatacja urządzeń grzewczych na paliwo stałe – 10. Łącznie w roku 2009 odnotowano 119 przypadków pożarów w obiektach sakralnych (w roku 2008 było takich przypadków 103). Wśród wielu szczegółowych przyczyn pożarów trudno jest znaleźć wyładowanie atmosferyczne. Być może dzieje się tak dlatego, że podstawowe zabezpieczenia (instalacje odgromowe) są już prawie we wszystkich obiektach. Tak, jak w jednej z reklam, słowo „prawie” ma tu decydujące znaczenie. Kościół pw. św. Wawrzyńca nie miał nawet tego podstawowego zabezpieczenia.

Czy musiało dojść do nieszczęścia? Czy kościół musiał zostać zniszczony? Tego rodzaju pytania pojawiają się zawsze w przypadku zdarzeń nadzwyczajnych. Zabytek w Nasalach nie miał wielkich szans na przetrwanie, nie tylko w takich okolicznościach, ale również przy wystąpieniu innych rodzajów zagro-

żenia pożarowego. Jeśli drewniany obiekt nie ma instalacji odgromowej, nie ma w nim zainstalowanego systemu sygnalizacji pożaru, nie ma systemu gaszenia, to pytanie o zabezpieczenie przeciwpożarowe brzmi jak kiepski żart. Brak podstawowych przeciwpożarowych zabezpieczeń technicznych jest tym bardziej dziwny, że poczynając od roku 2004 można otrzymać dotację na ich założenie. Zabytki drewniane mogą liczyć nawet na dotacje, które pokryją w 100 proc. konieczne nakłady. Ewentualne odmowy przyznania dotacji na wykonanie zabezpieczeń pożarowych należały w ostatnich 6 latach do rzadkości i łączyły się jedynie z błędami popełnionymi przez projektantów. Ksiądz proboszcz stwierdził, że wiele prac przy kościele było planowanych. Szkoda tylko, że na planach się skończyło. ■

Fot. 1- Archiwum Urzędu Miasta w Bieczynie

Fot. 2- ODZ Warszawa

Fot. 3-4 Kamil Musiałek

Fot. 5-6 Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Opolu

Nasale pożar, Kulisy powiatu Kluczbork-Olesno, http://www.kulisy.powiatu.pl/artykuly,nasale_pozar,367.html
Dane Biura Rozpoznawania Zagrożeń Komendy Głównej Państwowej Straży Pożarnej.

Przywrócić Pamięć – Muzeum Utracone

Idea długu nierozzerwalnie wiąże się z ideą dziedzictwa. Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy.

Paul Ricour

Kultura jest tym, co nas kształtuje, czyniąc grupę ludzi tego samego kręgu kulturowego wspólnotą. Przepadek części materialnego wyrazu tej wspólnoty ducha jest wydarzeniem zawsze smutnym i bolesnym. Druga wojna światowa i jej zniszczenia dla narodowej spuścizny były prawdziwą hekatombą. Utrata dziedzictwa kulturowego oznaczała nie tylko fizyczną stratę obiektów kultury, ale *de facto* brutalnie nadwerężała ciągłość historycznego i kulturowego doświadczenia Polaków.

15 maja na Dziedzińcu Wielkim Zamku Królewskiego w Warszawie odbyła się inauguracja projektu Muzeum Utracone – nowej inicjatywy w popularyzowaniu tematyki strat wojennych w dziedzinie dóbr kultury. W trakcie Nocy Muzeów zwiedzający, oczekujący w kolejce na wejście do Zamku, mogli podziwiać multimedialny pokaz prezentujący 45 artefaktów zaginionych, bądź

zniszczonych w latach 1939-1945. Pokazowi towarzyszyły efektowne iluminacje świetlne na murach Zamku. Równolegle uruchomiona została strona internetowa HYPERLINK "<http://www.muzeumutracone.pl>" www.muzeumutracone.pl, na której obejrzeć można zarówno sam pokaz, jak i galerię zaginionych dzieł sztuki, uzupełnioną o szczegółowe opisy oraz nierzadko o historię i okoliczności ich utraty.

Z propozycją powołania do życia wirtualnego muzeum dzieł utraconych zgłosiło się do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR. Departament Dziedzictwa Kulturowego, który od 1992 r. zajmuje się katalogowaniem ruchomych dóbr kultury utraconych w II wojnie światowej przyłączył się do realizacji projektu, dostrzegając w nim szansę na prezentację wyników swoich prac szerokiej publiczności. Wyniki badań prowadzonych przez Departament gromadzone są od lat

w specjalistycznej bazie danych i publikowane na stronie internetowej Ministerstwa oraz w katalogach strat wojennych. Wykorzystują je głównie naukowcy, studenci, kolekcjonerzy i pasjonaci, a więc krąg osób zainteresowanych ww. tematyką. Tymczasem ważną rolę w poszukiwaniach odgrywają zgłoszenia osób prywatnych, często przypadkowo trafiających na obiekty znajdujące się w ministerialnej bazie danych. Rozpowszechnienie wizerunku utraconego dzieła sztuki jest pierwszym krokiem do jego odzyskania. W ten sposób do Polski po latach wróciło wiele obiektów, m.in. *Pracznia* Gabriela Metsu, *Portret Karola Podlewskiego*, pędzla Jana Matejki, oraz ostatnio niewielki obraz Friedricha Philipa Reinholda przedstawiający chmury.

Z inicjatywy DDK powołano Radę Programową projektu w składzie:

- prof. Maria Poprzeczka – historyk sztuki, Uniwersytet Warszawski
- prof. Andrzej Rottermund – dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie



- dr Sławomir Radoń – naczelny dyrektor Archiwów Państwowych
- dr Tomasz Makowski – dyrektor Biblioteki Narodowej
- Paweł Jaskanis – dyrektor Muzeum-Palacu w Wilanowie
- Piotr Ogrodzki – dyrektor Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych.

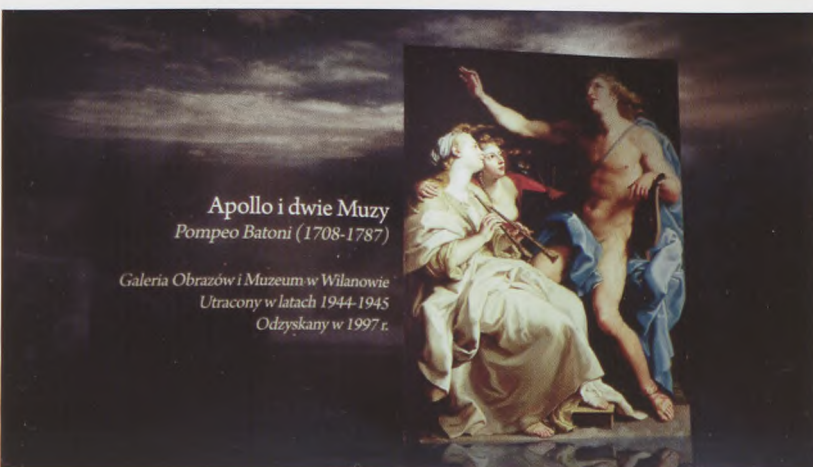
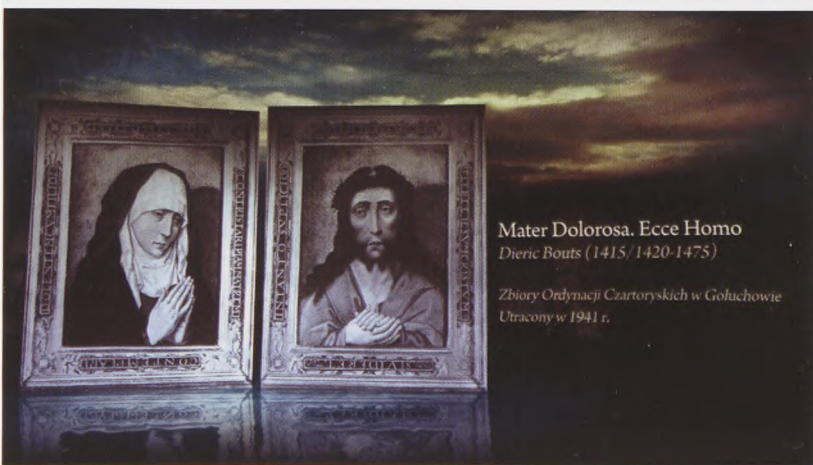
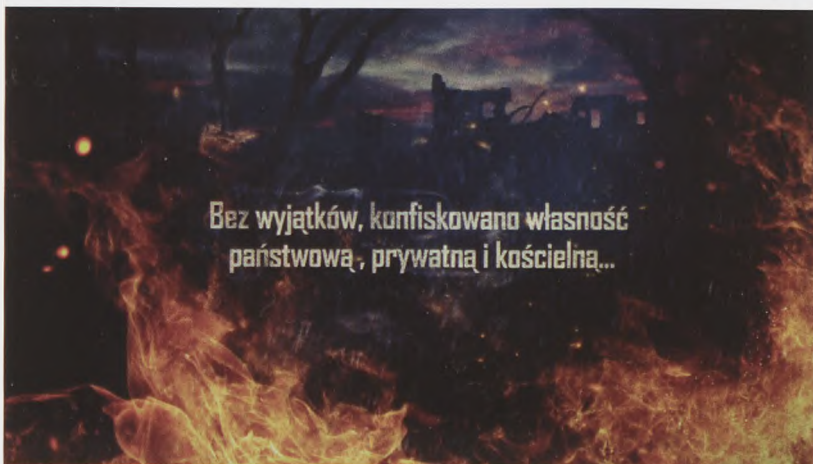
Podczas pierwszego posiedzenia Rada określiła zakres tematyczny pokazu oraz wybrała kilkadziesiąt obiektów, które zostały zaprezentowane podczas tegorocznej Nocy Muzeów. Wśród nich znajdowały się rzeźby, wyroby rzemiosła artystycznego i obrazy takich mistrzów, jak: Anton van Dyck, Lucas Cranach Starszy, Peter Brueghel Starszy, Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański czy Jan Matejko.

Idea Muzeum Utraconego przyciągnęła wiele osób i instytucji, bez których realizacja tego przedsięwzięcia nie miałaby szans powodzenia. Projekt wsparł finansowo Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Totalizator Sportowy. Biuro Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy sfinansowało w znacznym stopniu produkcję pokazu oraz włączyło Muzeum Utracone do programu imprez kulturalnych promujących Warszawę jako Europejską Stolicę Kultury 2016. Specjalne podziękowania należą się gospodarzowi pokazu, Zamkowi Królewskiemu w Warszawie.

Mamy nadzieję, że projekt Muzeum Utracone zostanie stałym elementem towarzyszącym Nocy Muzeów.

Chcielibyśmy, aby dodatkowym efektem projektu było promowanie postawy troski o ocalenie dziedzictwo kulturowe. Nakłada na nas ten obowiązek głęboki szacunek dla przeszłości i przekonanie, że tworzy ono zespół identyfikujących wspólnotę znaków i symboli, będąc źródłem jej tożsamości i powodem do dumy. ■

Projekt Muzeum Utracone:
Prawa autorskie, produkcja: Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR
Projekt, realizacja, produkcja filmu oraz strony
HYPERLINK "<http://www.muzeumutracone.pl>" :
Ars Thanea Muzyka: Szymon Wysocki
Grafiki i wizualizacje pokazu: Sylwester Łuczak
Producent wykonawczy pokazu: IDFX



Zabezpieczenie muzeów i ich zbiorów

Kierunki działań prewencyjnych w roku 2010

Po upublicznieniu latem 2009 wyników kontroli przeprowadzonej w 2008 r. przez inspektorów Najwyższej Izby Kontroli w prasie pojawiły się bardzo alarmujące artykuły. „Gazeta Wyborcza” w materiale z 16.06.2009 krótko przedstawiła stanowisko NIK¹: *Polskie muzea są źle zabezpieczone przed pożarem, zniszczeniem i kradzieżą eksponatów (...) Na 28 losowo wybranych do kontroli przez Najwyższą Izbę Kontroli muzeów tylko jedno - Muzeum Powstania Warszawskiego - dostało pozytywną ocenę.*

To bardzo niepokojące wyniki. NIK zbadał tylko 2,5 proc. muzeów i nie można na tej podstawie wysuwać uogólnienia, że podobna sytuacja (poważne uwagi do zasad wykonywania ochrony) występuje również w pozostałych muzeach. Niemniej sytuacja, w której NIK wybiera losowo 28 jednostek, przeprowadza w nich kontrolę, po czym stwierdza, iż tylko w jednej placówce nie budzi zastrzeżeń, wskazuje, że sytuacja w muzeach jest bardzo poważna. Trudno bowiem zakładać, że NIK ma tak ogromne wyczucie, iż wytypował do kontroli tylko te jednostki, w których mógł wskazać uchybienia w ochronie, a w pozostałych sytuacja jest znacznie lepsza.

W tym miejscu nasuwa się pytanie: dlaczego do tej pory przy kontrolach muzeów, realizowanych przez Najwyższą Izbę Kontroli, wyniki dotyczące ich zabezpieczenia nie były nigdy tak złe? Owszem, formułowano pod adresem poszczególnych kontrolowanych jednostek uwagi, ale globalnie sytuacja nigdy nie przedstawiała się tak niekorzystnie jak obecnie. Odpowiedź na to pytanie uzyskamy, jeśli przyjrzymy się zmianom, jakie zachodziły w prawnych zasadach organizacji ochrony muzeów. Do czasu wejścia w życie ustawy o ochronie osób i mienia oraz jej przepisów wykonawczych nie było żadnych szczegółowych przepisów, które w sposób usystematyzowany i kompleksowy regulowałyby zasady organizacji ochrony muzeów i zabezpieczenia ich zbiorów. Na podsta-

wie tej ustawy wyznaczono około 120 muzeów podlegających obowiązkowej kwalifikowanej ochronie. Kolejny krok w zakresie porządkowania przepisów obejmujących zasady ochrony muzeów nastąpił w 2003 r., kiedy na podstawie przepisów ustawy o muzeach wprowadzono rozporządzenie wykonawcze regulujące zasady zabezpieczenia zbiorów². Rozporządzenie uregulowało zadania spoczywające na dyrektorach poszczególnych jednostek, określiło zarówno działania ochrony fizycznej, jak i zabezpieczenia techniczne. Bardzo wyraźnie zostały wskazane dokumenty, jakie powinny być prowadzone przez muzea w związku z realizacją zadań ochrony i zabezpieczenia zbiorów.

Kontrola realizowana w 2008 r. przez Najwyższą Izbę Kontroli była tak



naprawdę pierwszą, przeprowadzoną po wprowadzeniu przepisów dotyczących zasad ochrony i bezpieczeństwa zbiorów. Jeśli przyjrzymy się dokładnie danym zawartym w *Informacji o wynikach kontroli ochrony i udostępniania zasobów muzealnych w Polsce*³, zauważymy, że nieprawidłowości ujawnione przez kontrolerów NIK można podzielić na kilka grup. Jedne wynikają z faktycznego braku środków finansowych, np. braku wydzielenia pożarowego budynków muzeum od sąsiadujących i systemów kamer monitorujących obiekty. Jednak znacznie więcej było uwag, które nie wiązały się bezpośrednio z finansami. Do nich należy zaliczyć brak badań instalacji elektrycznej, ogromowej i gazowej, zamknięcia drogi ewakuacyjnej stalową kratą, niekompletne oznakowanie wyjść ewakuacyjnych, czy zastawienie dróg ewakuacyjnych. Zdecydowaną większość tego typu uchybień muzea usuwały jeszcze w trakcie kontroli, co oznacza, że gdyby wiedza na temat obowiązujących przepisów była właściwa, można byłoby uniknąć dużej części uwag. Kolejna grupa uchybień dotyczyła braku dokumentów, na podstawie których powinna być organizowana w muzeum ochrona zbiorów (brak planów ochrony, instrukcji bezpieczeństwa pożarowego), rozbieżności pomiędzy rozwiązaniami znajdującymi się w planie ochrony, czy w poszczególnych instrukcjach, a faktycznym wykonywaniem ochrony. Kontrolerzy nagminnie stwierdzali zaniechania muzeów w obowiązku uzgadniania z Ośrodkiem Ochrony Zbiorów Publicznych dokumentacji nowych lub modernizacji starych systemów technicznego zabezpieczenia. Z tego tytułu muzea nie ponoszą żadnych kosztów (poza znacznikiem na paczkę lub list). Ośrodek dokonuje bowiem uzgodnień, nie obciążając kosztami muzeów, nawet jeśli procedura wymaga przyjazdu jego pracownika.

Do najbardziej niepokojących uchybień trzeba zaliczyć nieprzestrzeganie przepisów dotyczących prowadzenia inwentarza, przeprowadzania inwentaryzacji oraz brak powiadamiania Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych o ujawnionych w trakcie inwentaryzacji brakach muzealiów⁴. Prowadzenie ksiąg inwentarzowych z naruszeniem zasad określonych w rozporządzeniu Ministra Kultury

w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania muzealiów NIK stwierdził w 89 proc. badanych muzeów (25 na 28 jednostek!). Zaniepokojony tą sytuacją Ośrodek rozesłał ankietę do blisko 100 muzeów z prośbą o informacje dotyczące realizacji spisów inwentarzowych i ujawnianych w ich trakcie braków. Odpowiedzi udzieliło blisko 50 proc. badanych muzeów. Z analizy przesłanych dokumentów można było między innymi wysnuć wniosek, że część muzeów nie stosuje wszystkich dostępnych środków w celu wyjaśnienia niezgodności ujawnionych w czasie inwentaryzacji. W efekcie skontra przeprowadzane w kolejnych latach wykazują wcześniej odnotowane braki (jedno z warszawskich muzeów dopiero w 2008 r. zgłosiło m.in. straty muzealiów sięgające początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia).

Jeszcze raz trzeba podkreślić, że szczególnie niepokojący w wynikach kontroli NIK jest fakt występowania znacznego odsetka uchybień i nieprawidłowości związanych nie z brakami środków finansowych, a raczej z niezajomością lub lekceważeniem przepisów, brakiem właściwej organizacji pracy wewnątrz muzeum, brakiem nadzoru i kontroli sprawowanych zarówno wewnątrz muzeum, jak i przez organy założycielskie w stosunku do podległych im jednostek.

Nad wynikami kontroli powinni pochylić się przede wszystkim sami muzealnicy i zastanowić się czy uwag skierowanych pod adresem skontrolowanych muzeów nie można odnieść do swoich placówek. Wystarczyłoby tylko porównać najczęściej formułowane uwagi z sytuacją wewnętrzną muzeum. Większe zainteresowanie sytuacją w muzeach powinny przejawiać ich organy założycielskie, tym bardziej że to na nich spoczywa ustawowy obowiązek zapewnienia środków potrzebnych do utrzymania i rozwoju muzeum, zapewnienie bezpieczeństwa zgromadzonemu zbiorom i sprawowanie nadzoru⁵. Jednym z ogólnych wniosków, wynikających z informacji NIK, który potwierdzają również coroczne kontrole stanu zabezpieczenia zbiorów wykonywane przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych jest słaba wiedza kierownictwa muzeów





oraz jego pracowników na temat obowiązujących przepisów. Kiedy w 2004 roku zaczęły obowiązywać przepisy rozporządzenia Ministra Kultury w sprawie zasad zabezpieczania zbiorów, Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych podjął działania zmierzające do zorganizowania szkoleń dla muzealników. Niestety, nie udało się tego przeprowadzić z uwagi na bardzo niske zainteresowanie muzealników. Mamy nadzieję, że podobna sytuacja już się nie powtórzy i uda się przeprowadzić specjalistyczne seminaria, które pozwolą zwrócić uwagę na najważniejsze aspekty ochrony i zabezpieczenia zbiorów. Zainteresowanie takimi spotkaniami wyraziły już niektóre Urzędy Marszałkowskie. Pierwsze spotkanie ma się odbyć w czerwcu 2010 r., w Centralnym Muzeum Morskim, w Gdańsku. Do udziału w nim zostaną zaproszeni muzealnicy z województw zachodniopomorskiego, pomorskiego, kujawskopomorskiego i warmińsko-mazurskiego. Drugie w tym roku spotkanie, gromadzące dyrektorów i osoby odpowiedzialne za organizację ochrony i zabezpieczenia muzeum, odbędzie się jesienią w Warszawie. Kolejne dwa spotkania zostały zaplanowane na pierwszą połowę 2011 r.

Jaka jest faktyczna kondycja ochrony i zabezpieczenia technicznego polskich muzeów, powinna określić analiza wyników specjalnej ankiety przygotowanej przez OOSP. Zaniepokojony opisanymi wcześniej sygnałami, przekazanymi przez Najwyższą Izbę Kontroli, Generalny Konserwator Zabytków polecił Ośrodkowi Ochrony Zbiorów Publicznych przeprowadzenie badań ankietowych. Obejmują one wszystkie jednostki muzealne (i ich oddziały), których statuty zostały nadane lub uzgodnione przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego (ankieta została wysłana do blisko 1000 placówek muzealnych). Jej wyniki będą na pewno reprezentatywne i pozwolą lepiej ocenić ogólny poziom technicznego zabezpieczenia oraz realizację przez muzea wymogów formalnych (posiadanie podstawowej dokumentacji związanej z zabezpieczeniem zbiorów).

W lutym 2010 r., na zaproszenie generalnego konserwatora zabytków

Tomasza Merty, odbyło się spotkanie z podsekretarzem stanu w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych i Administracji Adamem Rapackim. Ze strony MKiDN brali w nim udział przedstawiciele Departamentu Dziedzictwa Kulturowego i Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych, a ze strony MSWiA komendant główny Policji nadinsp. Andrzej Matejuk i dyrektorzy biur KGP oraz przedstawiciel Komendy Głównej Państwowej Straży Pożarnej. W trakcie spotkania powołano Grupę Roboczą, której zadaniem jest m.in. przygotowanie wytycznych do ochrony i zabezpieczenia wielkoobszarowych muzeów martyrologicznych, dokonanie przeglądu obowiązujących przepisów dotyczących ochrony muzeów, uwzględnienie w metodyce uzgadniania planów ochrony specyfiki muzealnej oraz przygotowanie programu i przeprowadzenie specjalistycznego szkolenia funkcjonariuszy Policji i dyrektorów muzeów martyrologicznych.

Jak widać, zakres zadań prewencyjnych związanych z ochroną i zabezpieczeniem zbiorów w muzeach, realizowanych na szczeblu centralnym w 2010 r., jest bardzo poważny. Nie należy jednak zapominać o konieczności prowadzenia właściwej polityki ochrony zbiorów w każdym z muzeów. Działania centralne mogą tylko pomóc w realizacji zadań muzeów, nie mogą ich w żaden sposób zastąpić. Ochrona i zabezpieczenie zbiorów zawsze zaczyna się i kończy na szczeblu podstawowym – pojedynczego muzeum.

O tym, że zbiory muzealne mogą być bezpieczne świadczą zaprezentowane na zdjęciach przykłady zabezpieczeń. Szkoda tylko, że wszystkie pochodzą z zagranicznych muzeów.

Fot. Autor

PRZYPISY

¹ *Gazeta Wyborcza – Kraj* nr 139, wydanie z dnia 16/06/2009 Kraj, str. 7

² Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 15 października 2003 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarami, kradzieżami i innymi niebezpieczeństwami grożącymi zniszczeniem lub utratą muzealiów oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia. Dz.U. Nr 193, poz. 1892 z 2003 r.

³ *Informacja o wynikach kontroli ochrony i udostępniania zasobów muzealnych w Polsce*, NIK Departament Nauki, Oświaty i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa, maj 2009.

⁴ Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach, Dz.U. 1997 nr 103 poz. 656.

⁵ Art.5 ust. 4 ustawy o muzeach z 21 listopada 1996 r.

SIEDZĄCY ŻOŁNIERZ

- odnaleziony pastel

Aleksandra Orłowskiego

27 stycznia 2010 r. w *Rempexie*, na aukcji nr 153, jako pozycja 218 miał zostać sprzedany pastel Aleksandra Orłowskiego (1777-1832) z 1809 r. pt. *Siedzący żołnierz*. W katalogu aukcyjnym, jako stratę wojenną, rozpoznała go pani Dorota Suchocka, kustosz Galerii Sztuki Polskiej XVIII-XX wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu, redaktorka wydanego w 2008 r. *Katalogu dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. Tam, w oparciu o XIX- i XX-wieczne publikacje i inwentarze, zamieszczono szczegółowy opis tego zaginionego od 1943 r. dzieła wybitnego artysty przynależącego do dwóch kultur: polskiej i rosyjskiej, dzieła, które właśnie objawiło się w całej swojej krasie.

Prof. Wojciech Suchocki, dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, uzyskał tę informację, niezwłocznie powiadomił Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także policję. Na podstawie zebranej przez pracowników muzeum oraz Departamentu Dziedzictwa Kulturowego dokumentacji potwierdzającej, że obiekt został utracony podczas II wojny światowej, zainterweniowała policja i pastel został wycofany z aukcji.

Jego twórca, Aleksander Orłowski, urodził się w ubogiej rodzinie, która w poszukiwaniu środków do życia przeniosła się z Warszawy do Siedlec, gdzie ojciec przyszłego artysty prowadził zajazd. Już wówczas temperament artystyczny małego Aleksandra dawał o sobie znać. *Kiedy przyszła słota i nie mógł się oddawać ruchliwшему zajęciu – pisał w „Tygodniku Ilustrowanym” Ludwik Buszar – (...) zakradał się do pokojów gościnnych, wyciągał węgle z pieca i kreślił po ścianach rozmaite figury i konie, które nade wszystko lubił*. Księżna Izabela Czarto-

ryska podczas bytności w zajazdzie dostrzegła niezwykle talent chłopca i wysłała go na naukę rysunku i malarstwa do Jana Piotra Norblina de

wych, bitwach i portretach. Tematyka ta również będzie wiodącą w twórczości Orłowskiego.

Wiedziony patriotyzmem młodzieńiec podpisał *Akces do Powstania Narodowego* i według tradycji wstąpił w szeregi żołnierzy biorących udział w insurekcji kościuszkowskiej. Miał zostać ranny pod Zegrzem koło Warszawy. Epopeja kościuszkowska znalazła szeroki oddźwięk w jego twórczości. Powstały przedstawienia żołnierzy i kosynierów, portrety Naczelnika, rozbuchane sceny batalistyczne. Poznawszy księcia Józefa Poniatowskiego, zaczął bywać w Pałacu pod Blachą, a jego popularność jako malarza i rysownika rosła wśród mieszkańców Warszawy. Na zaproszenie Heleny z Przezdzieckich Radziwiłłowej latem 1799 r. przyjechał do Nieborowa.

W 1802 r. Orłowski wyjechał do Petersburga, gdzie kontynuował naukę w tamtejszej Akademii Sztuk Pięk-



la Gourdain (1745-1830), nadwornego malarza Stanisława Augusta, specjalizującego się głównie w scenach rodzajo-

nych. Zyskawszy łaskę księcia Konstantego stał się jego nadwornym malarzem. Stanowisko to zawdzięczał w dużej mie-

rze rekomendacjom swoich wpływowych protektorów: księżnej Heleny Radziwiłłowej, hrabiego Stanisława Potockiego, hrabiego Michała Walickiego oraz także księżnej Marii Narayszki z domu Czetwertyńskiej. W 1809 r. uzyskał tytuł akademika Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. *Wziętość Orłowskiego z każdym dniem wzrastała – zachwycał się w „Tygodniku Ilustrowanym” Buszar – poszukiwano i przepłacano prace jego, a rozlicznym zamówieniom zaledwie mógł zadośćuczynić.* Artysta malował sceny z życia ludu rosyjskiego oraz motywy orientalne. Ulubionym tematem była postać jeźdźca na tle monumentalnego krajobrazu: średniowiecznego rycerza, Tatara, Kozaka, Kirgiza. Popularność Orłowskiego znalazła nawet odbicie w literaturze. Adam Mickiewicz w II księdze *Pana Tadeusza* podkreślał jego umiłowanie Ojczyzny, a Aleksander Puškin w *Ruslanie i Ludmille* wystawiał biegłość rysownika. Jednak pod koniec życia malarz bezskutecznie starał się o możliwość wyjazdu za granicę.

Oprócz odnalezionego *Żołnierza*, z rosyjskiego okresu twórczości polskiego malarza, w komputerowej bazie danych strat wojennych Departamentu Dziedzictwa Kulturowego zarejestrowane są jeszcze 33 utracone dzieła Aleksandra Orłowskiego malowane akwarelą lub farbą olejną, wykonane w trudnej technice pastelowej, rysowane piórkiem i lawowane tuszem. Są to autoportrety i portrety władców: cesarza Napoleona i cara Aleksandra I, ale też i portrety koni, sceny rodzajowe ze śpiewającymi zakonnikami, tańczącymi wieśniakami lub obozem kozaków, krajobrazy z ruinami i pejzaże z wiejskimi chatami, obrazy historyczne i batalistyczne, jeźdźcy perscy i arabscy, w randze generała lub siedzący na oklep w chłopskim ubiorze, rozbójnicy chroniący się w grocie i rycerze odpoczywający na skałach. Należały one do kolekcji prywatnych z Warszawy, Rogalina, Medyki, Kopańszewa, Gyżyny, Sopotu i Waplewa, do zbiorów muzealnych Wawelu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Wojska oraz zastawów w Banku Handlo-

wym, jednak najwięcej z zarejestrowanych utraconych dzieł Orłowskiego było przed wojną własnością Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, powstałe w celu obrony zagrożonej polskości i pielęgnowaniu oraz rozwijaniu polskiej kultury i nauki, zwane pierwotnie *Towarzystwem Przyjaciół Nauk Poznańskim*, założone zostało 13 lutego 1857 r.(?) Było platformą żywej wymiany myśli, początkowo tylko humanistycznej, później też w naukach przyrodniczych. Stało się ono namiastką polskiej wszechnicy. Prowadzono w nim regularne badania i prace naukowe, tworząc laboratoria i wydziały, które w przyszłości stały się integralną częścią przyszłego Uniwersy-



Autoportret Aleksandra Orłowskiego, pastel z Galerii Tretiakowskiej w Moskwie

tetu Poznańskiego. Prowadziło też szeroko zakrojoną działalność wydawniczą oraz miało ożywione kontakty z innymi placówkami, zarówno polskimi na terenie innych zaborów, jak i zagranicznymi. Jednym z głośnych przedsięwzięć Towarzystwa były starania o wystawienie pierwszego w świecie pomnika Adama Mickiewicza. Ówczesna dewiza *unguibus et rostro* (pazurami i dziobem), będąca aluzją do obrony polskiego dziedzictwa intelektualnego, okazała się niezwykle adekwatna do prowadzonej przez Towarzystwo działalności, a zapoczątkowane przez jego członków dzieła wydały w nie-

podległej Polsce wspaniałe owoce.

Po odzyskaniu niepodległości zaplecze naukowe stało się zalążkiem Wszechnicy Piastowskiej. Towarzystwo dysponowało wówczas pokaźnymi zbiorami bibliotecznymi i muzealnymi, obejmującymi w dużej części pamiątki historyczne i narodowe, które stanowiły osnowę przyszłego Muzeum Wielkopolskiego. Zarówno publikacje, jak i dzieła sztuki, numizmaty i obiekty archeologiczne pozyskane zostały dzięki podejmowanym badaniom, wymianie oraz darowiznom. Najhojniejszym ofiarodawcą był Seweryn Mielżyński (1805-1872), malarz, uczestnik powstań narodowych, działacz polityczny, poseł do sejmu pruskiego i znakomity kolekcjoner dzieł sztuki. Był fundatorem gmachu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a do jego zbiorów przekazał odkupioną od Edwarda Rastawieckiego kolekcję, *Galerię* z rodowego Mirosławia oraz zbiory archeologiczne i numizmatyczne.

Pastel Orłowskiego należał wcześniej do barona Edwarda Rastawieckiego (1804-1874), historyka sztuki wspierającego rozwój polskiej archeologii, członka Cesarskiego Towarzystwa Historii i Starożytności Rosyjskich, Towarzystwa Naukowego w Krakowie i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, którego był wiceprezesem i w końcu, w uznaniu zasług, został jego wieczystym i honorowym członkiem. Jego zgromadzoną przez lata kolekcję dzieł sztuki, numizmatów i obiektów archeologicznych odkupił w 1870 r. Seweryn Mielżyński, w tym i *Siedzącego żołnierza*, który w ten sposób trafił do Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a następnie do Galerii Obrazów Muzeum im. Mielżyńskich.

Siedzący żołnierz, zwany też w dawnych katalogach *Rycerzem siedzącym na glazie* lub *Rycerzem siedzącym na skale* namalowany został pastelami na żłobkowym papierze naklejonym na tekturę o wymiarach 47,5 x 36,5 cm. Artysta swoje dzieło oznakował monogramem związanym *AO* rozdzielającym datę jego powstania: 1809. Sygnaturę swoją umieścił pośrodku kamienia, na którym, pod

dwoma olbrzymimi drzewami, zasiadł żołnierz odwrócony do widza plecami, a oparłszy obie ręce na trzonie maczugi, czy berdysza, patrzy w daleką, pustą przestrzeń. Pastel utrzymany jest w ciepłej tonacji barwnej, w której przeważają zielenie, szarości, beże i róże. Tonację tę zauważa również najstarsza wzmiankująca to dzieło publikacja, wydana w 1881 r. w Poznaniu *Galerya obrazów malarzy polskich znajdujących się pod zarządkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu* (poz. kat. 289), sprowadzając ją do dwóch dominujących kolorów: bladych czerwieni i czerni.

Już może nieco mniej szczegółowe informacje pojawiają się w kolejnych publikacjach: *Katalogu Galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, Poznań 1889 (poz. kat. 369) i *Katalogu Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań 1912 (464).

Do wybuchu II wojny światowej obraz należał do Muzeum im. Mielżyńskich. Po włączeniu Wielkopolski do III Rzeszy i utworzenia z niej Kraju Warty, nowa okupacyjna administracja przemianowała Wielkopolskie Muzeum na Kaiser Friedrich Museum. Dzieła polskich twórców Niemcy usunęli z ekspozycji i przenieśli do kościoła św. Marcina, w którym urządzili składnicę zagrabionych dzieł sztuki. Zwożono tam również obiekty odebrane wielkopolskiemu ziemiaństwu, nadając im numery niemieckiego muzeum. Pastel Orłowskiego otrzymał nr 5144 i odnotowany został w założonym w 1941 r. inwentarzu Kaiser Friedrich Museum. W 1943 r. składnica została okradziona. Zginęło wiele obiektów, w tym także *Siedzący żołnierz*.

Część skradzionych wówczas dzieł sztuki pojawiła się na rynku antykwarecznym w latach 70. XX w. Pastel Orłowskiego wystawiony został w jednym z antykwariatów krakowskich w połowie 2009 r. Niezauważony wówczas, rozpoznany został przy kolejnej próbie sprzedaży.



Rosyjski Amor, 1828
Akwarela, papier; 18 x 25 cm;
sygn. p.d. A.Orłowski
Własność Towarzystwa Przyjaciół
Nauk w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów Muzeum
Narodowego w Poznaniu.
WAR 006074



Przy wodopoju, 1822
Olej, deska; 56,5 x 64, cm;
sygn. l.d. : A. Orłowski 1822
Własność Państwowych Zbiorów
Sztuki w Warszawie, zdeponowany
w Muzeum Narodowym
w Warszawie.
Fot. ze zbiorów Muzeum
Narodowego w Warszawie,
nr neg. 2815.
WAR 006814

DZIEŁA ALEKSANDRA ORŁOWSKIEGO

ZAGINIONE W LATACH (1939-1945)

ZAREJESTROWANE W KOMPUTEROWEJ BAZIE DANYCH MKiDN

Autoportret (?) WAR 003250
Państwowe Zbiory Sztuki Kraków - Wawel

Napoleon w piekle WAR 003721
Babiński Leon Warszawa

Portret Aleksandra WAR 004024
Falkowski Zdzisław Warszawa

Krajobraz z ruinami WAR 004944
Państwowe Zbiory Sztuki Kraków - Wawel

Pejzaż WAR 004945
Państwowe Zbiory Sztuki Kraków - Wawel

Jeździec perski WAR 0045082
Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Arab na koniu WAR 006069
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Chłop rosyjski na koniu WAR 006070
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Kozacy eskortujący jeńców WAR 006071
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Krajobraz ze skałami i rycerzem
WAR 006072
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Obóz kozaków WAR 006073
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Rozbójnik w grocie WAR 006075
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk
Sceny z życia wiejskiego WAR 006077
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Śpiewający zakonnicy WAR 006078
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Stara chata w Nieborowie
WAR 006079
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Tańczący chłopci przed karczmą
WAR 006080
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Głowa konia WAR 006300
Poznań - Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Potyczka WAR 006480
Lossow - Józef Gyzyna

*Kochanowski - kamerdyner W.Ks.
Konstantego* WAR 007065
Muzeum Narodowe w Warszawie

Jeździec na koniu WAR 009203
Warszawa
- Bank Handlowy w Warszawie S.A.

Ślub Zygmunta w katedrze wileńskiej
WAR 009204
Warszawa
- Bank Handlowy w Warszawie S.A.

*Opoczynek Kozaków w lesie
pod dębem* WAR 009745
Raczyński Roger - Rogalin

Autoportret WAR 025674
Pawlikowscy Michał i Aniela
z Wolskich - Medyka

Rysunki (4 szt.) WAR 026103
Chłapowski Mieczysław
- Kopaczewo

Postać mężczyzny WAR 028151
Sagajłło Warszawa
- Skąpski Rafał

Jeździec WAR 042422
Sopot - Mieczysław Bobiński

Potyczka WAR 044991
Potocki Józef - Warszawa

Potyczka WAR 044993
Potocki Józef - Warszawa

Wieżień WAR 055853
Jurowska Wanda - Warszawa

Napoleon WAR 055909
Babiński Leon - Warszawa

Generał na koniu WAR 056273
Sierakowscy - Waplewo

ŁUCJA BRZEŻYCKA, ANNA FEDRIZZI-SZOSTOK, IRENA FRENCH

Globus nieba W.J. Blaeu

ze zbiorów Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie

Globus nieba, powstały w warsztacie Willema Janszooa Blaeu, w Muzeum Śląska Cieszyńskiego przypisany jest do kolekcji Leopolda Jana Szersznika. Przedstawia sferę niebieską wypełnioną postaciami zodiakalnymi, których zarys wyznaczają gwiazdy.

Wszystkie umieszczone wewnątrz postacie widziane są od tyłu w półobrocie, zgodnie ze sposobem, w jaki ówcześni kartografowie (twórcy) nanosili je przedstawiając sferę niebieską. Gwiazdozbiory komentowane są przez informacje towarzyszące osobom, stworzeniom i przedmiotom. Dwa kartusze umieszczone na półkuli nieba północnego mówią o okolicznościach powstania globusa i omawiają zawarte w nim wiadomości. Pierwotnie globus był bogato i wyraziście kolorowany, a naniezione punkciki gwiazd błyszczały na ich tle dzięki zastosowanemu złoceniu (jeden z trzech kartuszy zawiera nawet specjalną legendę odnoszącą się do wielkości gwiazd). Globus pokryty został siatką kartograficzną, z zaznaczeniem równika niebieskiego i ekliptyki. Czasza globusa, zawieszona w mosiężnej obręczy południkowej, osadzona została w drewnianej obręczy horyzontalnej. Na obręczy horyzontalnej umieszczono kalendarz gregoriański zawierający elementy podziałów czasowych i przestrzennych, imiona świętych w języku łacińskim, niderlandzkim (?) i greckim, nazwy gwiazdozbiorów oraz podziałkę. Całość umieszczono w drewnianym stojaku wspartym na 4 nóżkach.

Stan zachowania odbitki graficznej nie pozwalał na bezpośrednie datowanie globusa, ponieważ kartusz zawierający datę powstania uległ uszkodzeniu. Porównując z dwoma istniejącymi identycznymi globusami z Muzeum Archi-



Globus przed konserwacją. Widoczne ubytki w konstrukcji drewnianej, wadliwy montaż i uszkodzenia czaszy



Globus – stan po konserwacji. Całość oczyszczono, zdjęto pozostałości werniks, zniwelowano deformację czaszy, uzupełniono ubytki i scalono kolorystycznie. Przywrócono prawidłowy sposób montażu

diecezjalnego we Wrocławiu i Muzeum Globusów w Wiedniu oraz na podstawie szczątków zachowanego kartusza określono czas powstania na rok 1602. W celu sprawdzenia przyjętego wstępnie datowania poddano analizie informacje zawarte w kartuszach oraz wyobrażenia zodiakalne naniesione na część nieba południowego, które wiązały się z nowymi odkryciami geograficznymi.

Po analizie tekstu łacińskiego na jednym z kartuszy stwierdzono, że układ gwiazdozbiorów zgodny jest ze stanem wiedzy na rok 1600 i podany według badań Tycho Brahe, z którym to Willem Janszoon Blaeu spędził zimę roku 1595/96 w jego obserwatorium, zwanym Zamkiem Uranii (Uraniborg), gdzie kończył swój katalog gwiazd. Jednocześnie dane o 12 nowych gwiazdozbiorach nieba południowego nazywane są najnowszym uzupełnieniem dostarczonym przez Frederica de Houtmana po jego drugiej wyprawie do Indonezji, do których dostęp mógł mieć autor globusa nie wcześniej niż od roku 1600. Prawdopodobnie więc globus powstał przed rokiem 1603, ponieważ od tego momentu Houtman (w swoim katalogu) zmienił nazwę gwiazdozbioru Tukana na Wrona Indiańska, podczas gdy na globusie figuruje jeszcze pod nazwą Tukan¹.

Zarówno cechy fizyczne, jak i analiza zawartych w kartuszach informacji potwierdzałyby przyjęte datowanie. Ale datowanie to odnosi się jednak do czasu powstania kilkunastu płyt miedziorytniczych, które posłużyły do wykonania

Cieszyński globus nie pochodzi z pierwszej, a z drugiej edycji globusów o średnicy 23 cm. Przekonuje nas o tym – paradoksalnie – sygnatura jego twórcy. Pojawia się ona na globusie dwukrotnie, między innymi w kartuszu opatrzonym trzema herbami, w którym umieszczona została dedykacja trzem prowincjom: Holandii, Zelandii oraz Zachodniej Fryzji (*Nobilis Illustris DD Hollandiae, Zelandiae et Westfrisiae ordnibus ...*) oraz wspomniana sygnatura: *Guilielmus Jansonius Blaeu /1602*². Powtórnie spotykamy ją w kartuszu odnoszącym się do wykorzystanych przez autora źródeł i tam brzmi ona: *Auctore Guilielmo Janss.Blaeu*. W sumie znanych jest obecnie 40 zachowanych globusów tej średnicy (23 cm), pochodzących z trzech edycji tychże³. Różnią się one kilkoma szczegółami, a jednym z nich jest właśnie sygnatura autora. Do roku 1617 Willem Janszoon Blaeu wydał pięć edycji globusów różnej średnicy; najmniejszy mierzył 10 cm, największy 68 cm. Sygnatura na wszystkich brzmi *Guilielmus Jansoonius Alcmariensis* (miejscowość Alkmaar była miejscem jego urodzenia). Nazwisko Blaeu, a w zasadzie przezwisko jego dziadka, pojawia się po raz pierwszy w roku 1621, by zapobiec myleniu autora z innym współczesnym mu kartografem, Janem Janszoonem, który na domiar złego był zięciem najpoważniejszego konkurenta Blaeu, Jodocusa Hondiusa (Joost de Hondt)⁴. Powszechnie przyjmuje się, że wszystkie globusy opatrzone sygnaturą „Blaeu” powstały w reedycjach po roku 1621.

A circular celestial globe from the Voynich manuscript. It consists of a wooden frame with concentric rings of text in Voynich script. The central part is a parchment map of the sky, showing various figures, including a large central figure, and other celestial symbols. A metal ring is attached to the frame, possibly for a gnomon or a similar astronomical instrument.

[illegible]

This image shows a section of a circular diagram from the Voynich manuscript. The diagram is divided into several segments, each containing a different figure or symbol. The figures include a large bull-like creature, a figure with a long tail, a figure with a large head, and a figure with a large body. The symbols include a large 'X' shape, a large 'Y' shape, and a large 'Z' shape. The text is written in Voynich script.

15



Obwód horyzontalny i czasza przed konserwacją. Zabrudzenia i zniszczenia grafik w 90 proc. ograniczyły ich czytelność



Świadek czyszczenia obręczy



Fragment czaszy globusa przed konserwacją. Mocne pęknięcia czaszy wtórnie sklejono i wzmocniono metalowymi zszywkami

Globusy nieba znane były już w starożytności. Dzięki arabskim astronomom pojawiły się w średniowiecznej Europie pod koniec wieku X. Służyły pomocą przy dokonywaniu obserwacji nieba, obliczeniach i rejestrowaniu jej wyników. Z globusami ziemi, również o genezie starożytnej, powiązane zostały „w parę” jako podstawowe narzędzie kosmografii dopiero na początku wieku XVI. Rozwój technik drukarskich oraz epoka wielkich odkryć geograficznych zaowocowały gwałtownym rozwojem kartografii, w tym także wyrobu globusów. Działalność Willema Janszooona Blaeu zaliczana jest do drugiej fazy rozwoju kartografii niderlandzkiej, określonej mianem „złotego wieku”, której kołem napędowym stała się rywalizacja kilku amsterdamskich oficyn wydawniczych I. poł. XVII w. Willem Janszoon Blaeu (1571–1638) był jednym z czołowych amsterdamskich kartografów, uczniem między innymi astronoma Tycho Brahe, wydawcą globusów, map, podręczników również z dziedziny nawigacji. Jego pasję, w ramach założonej Oficyny Bławiana, kontynuowali dwaj synowie, Johannes (1596–1673) i Cornelis (1610–1648). W publikacjach wykorzystywał najnowsze informacje płynące z odkryć geograficznych i naukowych, głównie z astronomii. W roku 1633 objął stanowisko kartografa Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej⁶.

Globusy z pracowni Blaeu'ów powszechnie uważane są za jedne z najcenniejszych pereł owego „złotego wieku”, pod względem artystycznym stanowczo dystansując współczesnych im konkurentów⁷.

ZNISZCZENIA I PRACE KONSERWATORSKIE

Powierzchnię czaszy globusa i obręczy horyzontalnej pokrywała tak gruba warstwa zabrudzeń, że z trudnością można było doszukać się większości gwiazdozbiorów. Deformacje wywołane urazami mechanicznymi nie pozwalały na swobodne obracanie kulą, gdyż obręcz południkowa tarła o powierzch-

nię czaszy. Konieczne było zatem przywrócenie zabytkowi jego wartości estetycznych, wystawienniczych oraz użytkowych.

Prace konserwatorskie przy globusie były niezwykle żmudne i czasochłonne, a to z powodu nawarstwień zniszczeń i nieprawidłowo wykonanych wtórnych napraw. W celu przeprowadzenia pełnej konserwacji konieczne było w początkowej fazie prac rozebranie globusa na czaszę, obręcz horyzontalną, obręcz południkową oraz stojak i poddanie każdego elementu odrębnym zabiegom.

W wyniku urazu mechanicznego (najprawdopodobniej liczne upadki) powstało pęknięcie czaszy globusa, jej zdeformowanie oraz liczne ubytki w warstwach gruntu i papieru, zwłaszcza wokół sfer biegunowych. Największe uszkodzenie wzmocnione zostało wtórnie pięcioma metalowymi klamrami i grubą warstwą kleju. Zalanie pęknięcia klejem skórny uszkodziło powierzchnię rycin, a dodatkowo postępująca korozja metalowych zszywek i gwoździ wywołała przebarwienia i degradację papierowego podłoża. Werniks pokrywający powierzchnię globusa położył, w grubszych warstwach uległ spękaniu, złuszczeniu i wytarciu.

Przeprowadzono liczne próby czyszczenia grafik z grubej warstwy brudu, miejscami mocno wtartego w strukturę papieru. Najbardziej zniszczone obszary, na których papier kruszył się i pękał, wymagały wstępnego zabezpieczenia i podklejenia. Dopiero później można było przystąpić do zasadniczego czyszczenia, które wykonywano niezmiernie ostrożnie, delikatnie i wielokrotnie. Dopiero po wstępnym oczyszczeniu na powierzchni czaszy ujawniły się piękne kolorowania gwiazdozbiorów, jak i liczne szare przebarwienia, plamy, zacieki i przetarcia rysunku graficznego.

Chemicznie i mechanicznie usuwano powoli warstwy kurzu, kleju skórno, werniku oraz szpecące rdzawe i brązowe plamy. Pomiędzy kolejnymi etapami czyszczenia wzmocniano strukturalnie papier, kontrolując równocześnie jego kwasowość. W trakcie prac wprowadzono w strukturę papieru odpowiednią

ilość środka odkwaszającego. Zabiegi czyszczące szczególnie ostrożnie wykonywano na partiach kolorowanych, gdyż pigmenty bardzo łatwo ulegały przetarciu.

Kolejnym, trudnym etapem prac było zniwelowanie deformacji czaszy i wzmocnienie pęknięcia. Wykonano zdjęcie rentgenowskie czaszy w celu poznania jej konstrukcji wewnętrznej. Analiza ta pozwoliła na określenie kolejnych warstw napraw czaszy. Postanowiono usunąć ostatnie warstwy, czyli kity i rdzewiejące klamry. W celu wzmocnienia podłoża, w miejscu ubytku, pod warstwę gruntu wklejono pasek płótna, na nim zaś zrekonstruowano kolejno warstwę gruntu i papieru. Większe deformacje powierzchni kuli zniwelowano, unosząc delikatnie odbitkę graficzną, a po wyrównaniu powierzchni ponownie ją naklejano. Uzupelniono również ubytki wokół biegunów.

Tarcie zdeformowanej kuli o obręcz horyzontalną i południkową doprowadziło do miejscowego zniszczenia ryciny (czasza globusa po naprawach została wciśnięta w obręcz w złym ułożeniu). Sporo ubytków warstwy druku było również wokół bolców mocujących czaszę z mosiężną obręczą oraz w obrębie kartuszy. Rekonstrukcje brakujących fragmentów ryciny na czaszy wykonano w oparciu o fotokopie analogicznego globusa z Muzeum Archiwum Archidiecezji Wrocławskiej.

Na rycinie, umieszczonej na obręczy horyzontalnej, brud był tak mocno wtarty w strukturę papieru, że całkowicie przysłonił rysunek graficzny. Bardzo zły stan zachowania odbitki na obręczy uniemożliwił jej oczyszczanie tradycyjnymi metodami, gdyż papier nawet pod najmniejszym naciskiem kruszył się i pękał. Usunięcie zabrudzeń możliwe było jedynie przy zastosowaniu odpowiednio dopracowanych żeli myjących. Całość precyzyjnie doczyszczono pod lupą, używając igieł i skalpela.

Po oczyszczeniu grafika okazała się mocno przetarta, z bardzo licznymi ubytkami, prawdopodobnie z powodu traktowania obręczy jako uchwytu. Braki warstwy papieru uzupełniono masą

papierową. Przy częściowym, graficznym scalaniu obręczy horyzontalnej posilkowano się kopia obręczy z Globe Museum w Wiedniu. Po zakończeniu prac globus i obręcz horyzontalną zabezpieczono cienką warstwą werniku.

Rekonstrukcji wymagał jeden z trzpieni oraz podkładki tworzące dystans pomiędzy czaszą a obręczą horyzontalną, które wykonano z mosiądzu. Renowacji poddano również drewniany, oryginalny stojak globusa.

Z uwagi na znaczny stopień uszkodzenia globusa ograniczono działania konserwatorskie do przywrócenia walorów estetycznych i częściowo tylko użytkowych obiektu. Nie udało się zachować pełnego wyważenia kuli, ponieważ wiązałoby się to z koniecznością otwarcia czaszy, co byłoby w tym wypadku zbyt daleko idącą ingerencją w materiał zabytkowy oraz działaniem do końca nieprzewidywalnym. W efekcie przeprowadzonych prac odtworzono pierwotny, bezpieczny dla obiektu sposób montażu.

Prace konserwatorskie przeprowadzono w 2003 r.

Za pomoc i życzliwość w czasie naszej pracy chciałbyśmy serdecznie podziękować dyrektorowi Józefowi Paterowi z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu, panu Jarosławowi Włodarczykowi z PAN w Warszawie, panu Janowi Mokre z Globe Museum z Wiednia oraz pani Katarzynie Zbylut-Jadczak za tłumaczenie tekstów łacińskich w kartuszach.

Fot. Anna Fedrizzi-Szostok

PRZYPISY:

¹ J. Dobrzycki, J. Włodarczyk: *Historia naturalna gwiazdozbiorów*, Warszawa, 2002, s. 35, 254.

² Data podana w kartuszu przed konserwacją była w dużej mierze nieczytelna i została zrekonstruowana na podstawie analizy porównawczej, wyraźnie jednak zachowała się jej ostatnia cyfra – 2.

³ P. van der Krogt: *Globi Neerlandici. The production of globes in the Low Countries*, Utrecht 1993 (cieszyński globus prezentowany jest pod nr kat. 27).

⁴ J. Keuning: *Hulpmiddelen bij de datering van verschillende uitgaven van W.J. Blaeu*, Koninklijk Nederlands Aardrijkskundig Genootschap, t. 57, Amsterdam 1940.

⁵ Na dostępnej nam kserokopii pochodzącej z Muzeum Globusów w Wiedniu widnieje kartusz identyczny z Cieszyńskim, datowany na 1602 a podpisany: *Gulielmus Janssonius Blaeu*.

⁶ M. Sirko, *Zarys historii kartografii*, Lublin 1999, s. 126, 127.

⁷ Globusy z pracowni Blaeu'ów osiągają na aukcjach zawrotne ceny. Rekord aukcyjny pobiła para globusów „królewskich”, tj. o średnicy 68 cm, pochodząca z kolekcji książąt Liechtensteinów, która sprzedana została w domu aukcyjnym Christie's w Amsterdamie w kwietniu 2008 za cenę 793 850 euro (1,25 mln dolarów). Była to najwyższa wyceniona kwota za dzieło sztuki nie będące dziełem malarzkim.

POLSKIE DZIEDZICTWO KULTUROWE W KRAJACH EUROPY ZACHODNIEJ (11)

Zbiory muzealne polskich instytucji emigracyjnych we Francji i Włoszech

XIX-wieczna Wielka Emigracja odegrała znaczącą rolę w powstaniu polskich instytucji emigracyjnych we Francji, które oddziaływały również na kraj. We Włoszech działalność Polaków skupiła się na podtrzymaniu pamięci o Wielkich Polakach.



Muzeum Adama Mickiewicza w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Na pierwszym planie portret poety autorstwa Antoine Bourdelle. W głębi biurko poety, przy którym ukończył *Pana Tadeusza*. Fot. Jean-Marc Moser © Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska w Paryżu

BEZCENNA KOLEKCJA BIBLIOTEKI POLSKIEJ W PARYŻU

Geneza powstania Biblioteki sięga okresu Wielkiej Emigracji, której głównym ośrodkiem stał się Paryż. Utworzono ją w 1838 r., a w 1852 r. dzięki zakupionej przez generała Władysława Zamoyskiego nieruchomości przy 6 Quai d'Orléans na Wyspie św. Ludwika zyskała własną siedzibę. Opiekę nad Biblioteką Polską sprawowało, istniejące od 1832 r., Towarzystwo Literackie, zaś od 1854 r. powstałe z połączenia Towarzystw Historycznego i Literackiego, Towarzystwo Historyczno-Literackie.

Kolekcję Biblioteki gromadzono dzięki hojnym darom emigrantów. Na jej rzecz pierwsze donacje przekazał Aleksander Rypiński (już w 1839 r.) oraz Władysław Zamoyski i gen. Karol Kniaziewicz. Składały się na nie obrazy, sztuchy, litografie i ryciny. W 1850 r. do zbiorów Biblioteki Polskiej włączona została ogromna biblioteka oraz około 10 000 sztuchów i numizmatów z Muzeum Narodowego im. Wodziańskich, utworzonego dwa lata wcześniej w Dreźnie, na mocy testamentu wojewody Macieja Wodziańskiego.

Ze zbiorów Biblioteki wyodrębniło się Muzeum Adama Mickiewicza, Salon Chopina oraz Muzeum Bolesława Biegasa. Dodatkowo w zasobach tej instytucji przechowywana jest także kolekcja dzieł sztuki zgromadzonych przez Kamila Gronkowskiego, wieloletniego kustosa Muzeum Petit Palais w Paryżu.

Muzeum Adama Mickiewicza utworzono ze zbiorów przekazanych przez syna wieszczą, Władysława. W ramach tej kolekcji odnaleźć można bogaty zbiór materiałów rękopiśmiennych Adama Mickiewicza, w tym: rękopis *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* z lat 1832-1834, ostatni fragment *Dziadów*, wiersz *Do przyjaciół Moskali* napisany w Paryżu w 1832 roku, listy J.W. Goethego, Marie d'Agoult, A. Dumasnila, dokumenty Legionu Polskiego we Włoszech. Zgromadzono również liczne ryciny, litografie, rzeźby i medale przed-



Muzeum Bolesława Biegasa w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Pośrodku rzeźba *Harfa Chopina* z 1908 r. Fot. Jean-Marc Moser © Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska w Paryżu

stawiające wielkie osobowości polskiej emigracji, w tym prace przyjaciela Mickiewicza, Davida d'Angers. Do zbioru należą także osobiste przedmioty Adama Mickiewicza, jak: bibuła, ostatnie gęsie pióro przywiezione z Konstantynopola, kostur, obrączki Adama i Celiny, różaniec z liści i ziarenek podarowany poecie przez Marylę Wereszczakównę, pukle włosów poety oraz liczne przedstawienia wieszczą, a także portrety rodzinne Mickiewiczów autorstwa Zofii Szymanowskiej (później Lenartowiczowej), obrazy i rysunki Teofila Kwiatkowskiego i Walentego Wańkowicza. Inne zabytki przechowywane w Bibliotece to: biurko Adama Mickiewicza, przy którym w 1834 r. ukończył pisanie *Pana Tadeusza*, fotel i biurko Władysława Mickiewicza, przy którym wcześniej pracował pierwszy dyrektor Biblioteki, Karol Sienkiewicz. Szczególnie cennym eksponatem jest bogato zdobiony srebrny puchar, opatrzony tytułami dzieł Mickiewicza, ofiarowany mu w imieniu polskiej emigracji na pamiątkę pierwszego wykładu w Collège de France w 1840 r. oraz złoty pierścień wręczony przez Polaków z Besançon w podziękowaniu za *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

W Salonie Chopina eksponowane są pamiątki po Chopinie: pukiel włosów, maska pośmiertna, odlew lewej dłoni kompozytora i medalion z jego nagrobka na cmentarzu Père Lachaise, autorstwa Augusta Clésingera, a także fotel z ostatniego mieszkania Chopina przy placu Vendôme n° 12 w Paryżu. Do zbiorów należą również autografy muzyczne i pierwsze wydania jego utworów. Prezentowane są tu rzeźby, ryciny, miniatury i rysunki przedstawiające kompozytora, George Sand i przyjaciół Chopina. Jednym z ostatnich darów jest przepiękny fortepian marki „Pleyel” z 1845 r. W związku z obchodzoną obecnie Rokiem Chopina, Salon został odnowiony, a poszczególne eksponaty poddane konserwacji.

Dzięki zapisowi testamentowemu Bolesława Biegasa z 1950 r., do zbiorów Biblioteki trafiły jego rzeźby w gipsie,

terakocie i brązie, obrazy, rysunki, korespondencja artysty, fotografie oraz utwory dokumentujące jego działalność literacką. Kolekcja ta stała się zrębem muzeum jego imienia. Zbiory wzbogacają prace zaprzyjaźnionych z Bolesławem Biegasem artystów, m.in. Olgi Boznańskiej i Gustawa Gwozdeckiego oraz prace innych artystów z końca XIX i XX w. Część eksponatów Muzeum Bolesława Biegasa znajduje się jako depozyty w muzeach krajowych i zagranicznych.

ZAMEK W MONTRÉSOR – POLSKA SIEDZIBA W SERCU FRANCJI

Sięgająca XI w. historia zamku w Montrésor koło Tours, położonego w malowniczej dolinie rzeki Indrois, z Polską i Polakami związana jest od 1849 r. Wtedy to zniszczony po rewolucji francuskiej zamek nabyła Róża z Potockich Władysława Branicka dla swojego najstarszego syna, hrabiego Ksawerego Branickiego. Ksawery Branicki przebudował zamek i przekształcił go w siedzibę rodową, gromadząc tam pokaźną kolekcję dzieł sztuki. Hrabia był aktywnym działaczem polonijnym, politykiem i publicystą, przyjacielem rodziny Napoleona III, a także wybitnym finansistą, m.in. współzałożycielem Credit



Biblioteka Polska w Paryżu. Widok na wystawę *Chopin i jego współczesni - Chopin et ses contemporains*. Ekspozycja czasowa z okazji Roku Chopinowskiego. Pośrodku instrument historyczny: fortepian PLEYEL z 1845 r. Fot. Jean-Marc Moser © Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska w Paryżu



Salon zamku w Montrésor. Fot. Jacek Miler



Wnętrze zamku w Montrésor. Na ścianie obrazy autorstwa Franza Wintherhaltera: po prawej *Portret Elizy Kasińskiej z dziećmi*, po lewej *Portret Katarzyny Potockiej w stroju wschodnim*. Fot. Jacek Miler



Ekspozycja w Muzeum Ośrodka Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie. Fot. Ośrodek Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie



Ekspozycja w Muzeum Ośrodka Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie. Fot. Ośrodek Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie



Ekspozycja w Muzeum Ośrodka Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie. Fot. Ośrodek Dokumentacji i Studium Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie

Foncier. Angażował się w sprawę polską i pomoc finansową polskim emigrantom.

Jeszcze w 1845 r. Branicki nabył 23 obrazy (niektóre olbrzymich rozmiarów) ze wspaniałej galerii po kardynale Józefie Feschu, wuju Napoleona Bonaparte. Wśród nich znalazły się dzieła Dürera, Caravaggia, Montegni, Rafaela, Fra Angelico, Carracci, van Haarlema, o których Andrzej Ryszkiewicz pisał: *te atrybucje na ogół są fantastyczne*. Obrazy te stały się podstawą galerii zamku Montrésor, którą hrabia uzupełniał o kolejne zakupy, dokonywane zapewne bezpośrednio z paryskiego rynku antykwarecznego. Niektóre ze sprzętów zamku tworzone były zaś na zamówienie właściciela, o czym świadczy widniejący na nich herb: *Korczak*.

Zbiór Branickiego składał się głównie z pamiątek narodowych, dzieł sztuki, ksiąg oraz trofeów myśliwskich. Wśród nich największą część stanowią polonica, m.in. portrety rodzinne Branickich, Potockich, ale i Lubomirskich, Sanguszków, Sapiehów, Śwejkowskich, Zamoy-skich oraz zespół dzieł związanych z powstaniem styczniowym – malarstwo i rzeźby polskie i francuskie z lat 1850-1870. W zbiorach nie brak prac Marcellego Guyskiego, Teofila Kwiatkowskiego, Artura Grottgera (rysunek *Muzykantka*), Antoniego Oleszczyńskiego, Teofila Lenartowicza, Henryka Rodakowskiego czy Leona Kaplińskiego, przyjaciela i doradcy artystycznego hrabiego. Wśród rodzinnych pamiątek znaleźć można piękne wczesne dagerotypy, medaliony, plakiety, miniatury, szkło i porcelanę, zastawy srebrne, kobierce, książki i archiwalia, cenne autografy wybitnych polskich osobistości oraz meble. Szczególne miejsce w zbiorze zajmują pamiątki sarmackie, sztandary i militaria oraz osiem drewnianych płaskorzeźb Pierre Vaneau, których część przewidziana była do projektowanego w katedrze w Le Puy pomnika króla Jana III Sobieskiego. Wspomnieć należy także trybwaną tacę ze scenami bitew Sobieskiego, którą według tradycji przekazał mu w podzięce Wiedeń, a także puchar ofiarowany Mickiewiczowi w 1828 r. przez „przyjaciół Moskali”, który Bra-

nicki otrzymał od rodziny poety.

Również w galerii obrazów dawnych i obcych mistrzów znaleźć można piękne i interesujące obiekty, jak na przykład wygrany w karty od ks. Napoleona obraz *Jawnogrzeznica* Paolo Veronese (lub jego pracowni), który wcześniej znajdował się w Palais Royal, *bozzetto en grisaille* Giambatisty Pittoniego *Męczeństwo świętych Faustyny i Jowity* czy dzieła pochodzące z Galerii Stanisława Augusta, jak scena animalistyczna *Kury i gołębie* Melchiora de Hondecoetera.

Zbiory zgromadzone w Montrésor przez Ksawerego Branickiego zostały znacząco powiększone jeszcze w okresie międzywojennym. Po śmierci Mikołaja Potockiego, wnuka Szczęsnego Potockiego z Tulczyna, duży zespół portretów rodzinnych zakupił Ksawery Branicki junior, a wśród nich obraz *Pelagia z Potockich Sapieżyna siedząca w grocie* pędzla Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun. Zgromadzony w tym kształcie zbiór można podziwiać do dziś na zamku, który pozostaje w rękach spadkobierców hrabiego Ksawerego Branickiego, rodziny Reyów.

OŚRODEK DOKUMENTACJI I STUDIUM PONTYFIKATU JANA PAWŁA II W RZYMIE

Ośrodek powstał w 1981 r. przy watykańskiej Fundacji Jana Pawła II, a jego siedzibą jest Dom Polski Jana Pawła II w Rzymie, przy via Cassia. Celem jego działalności jest dokumentacja i studia nad pontyfikatem papieża Polaka. Obok zbiorów archiwalnych i bibliotecznych, Ośrodek posiada muzeum, w którym zgromadzono dary ofiarowane Janowi Pawłowi II przez pielgrzymów z całego świata. Wśród dotychczas zinwentaryzowanych 10 tysięcy muzealiów, znaleźć można obiekty malarstwa, grafiki, rysunku, rzeźby, kartografii, fotografii, numizmatyki, rzemiosła artystycznego, jak i odznaczenia, sztandary, tkaniny i wiele innych. Najlicniejszą grupę stanowią dary rodaków, zarówno tych z kraju, jak i z zagranicy, w tym również osobiste pamiątki po więźniach obozów

koncentracyjnych i łagrów oraz żołnierzy walczących o wolność Polski. Najcenniejszymi zbiorami w kolekcji są rękopisy i starodruki, takie jak: *Biblia hebrajska* z 1543 r., *Nowy Testament* w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1594 r. oraz nieznana dotąd karta z brulionu *Pana Tadeusza* z 1832 r., która za sprawą Ignacego Domeyki znalazła się w Chile, czy jedyny zachowany oryginał wiersza Cypriana Kamila Norwida *Na smętne wieści z Watykanu* z 1872 r. Są tu także listy Zygmunta Augusta i Jana Sobieskiego oraz autograf Tadeusza Kościuszki, przekazany Janowi Pawłowi II podczas jego pielgrzymki do Argentyny przez pracowników Biblioteki Ignacego Domeyki z Buenos Aires. W zasobach muzeum zabraknąć nie mogło licznych autografów samego papieża Polaka.

Warto również zwrócić uwagę na zbiór 6 rzeźb Tomasza Oskara Sosnowskiego, polskiego rzeźbiarza tworzącego i mieszkającego w Rzymie. Pochodzące z kolekcji ks. prof. Jerzego Langmana, która po jego śmierci w 1982 r. trafiła właśnie do Domu Polskiego Jana Pawła II w Rzymie.

SZLACHETNE TRADYCJE MUZEUM KOPERNIKA W RZYMIE

W 1873 r., w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika, pojawiła się inicjatywa założenia jego muzeum w Rzymie. Wtedy to pracujący nad Tybrem polski rzeźbiarz, Wiktor Brodzki, podarował Uniwersytetowi Rzymskiemu popiersie astronoma. Uniwersytet udostępnił salę, a o zgromadzenie zbiorów poproszono Polaków. Apel spotkał się z przychylnym przyjęciem, m.in. Józefa Ignacego Kraszewskiego, który podarował książki, broszury, album pamiątkowy oraz kopię portretu ojca Kopernika i kilka pamiątkowych medali. Od 1876 r. organizację muzeum przejął Artur Wołyński, historyk, filozof i astronom, który skutecznie kontynuował akcję pozyskiwania eksponatów. Zgromadził wiele cennych obiektów, rękopisów i książek, które kupował sam lub otrzymał od Polaków w kraju i na emigracji, a także z obserwatoriów astronomicz-

nych na świecie. Do zbiorów muzeum trafiły wtedy, m.in. dary Władysława Platera, ks. Ignacego Polkowskiego i Henryka Siemiradzkiego.

Jak odnotowano w 1887 r., zbiory muzealne liczyły już 1030 dzieł w 1180 tomach, 129 rękopisów, 962 autografy astronomów, 104 instrumenty naukowe, 64 obrazy, 117 medali złotych i brązowych wybitych ku czci Kopernika oraz inne obiekty – łącznie 2506 przedmiotów o znacznej wartości zabytkowej. Do śmierci Wołyńskiego w 1893 r. kolekcja nadal się powiększała. W późniejszym okresie muzeum przechodziło różne koleje losu, by w 1938 r. ostatecznie połączyć się z Obserwatorium Astronomicznym na Monte Mario w Rzymie. Muzeum Astronomiczne i Kopernikańskie razem z biblioteką zajmowało całe piętro budynku, czyli dwanaście obszer-nych sal. Późniejsi władarze muzeum wykazywali coraz mniejsze zainteresowanie jego losami, brakowało bibliotekarza i konserwatora zbiorów, a w pewnych okresach zbiorów wręcz nie udostępniano. Wydarzeniem kulturalnym stała się Wystawa Kopernikańska z 1966 r., którą odwiedził, m.in. papież Paweł VI. Kolejne dziesięciolecia stanowiły okres rozkwitu placówki; znacznie powiększono kolekcję instrumentów astronomicznych i rozbudowano bibliotekę. Dzięki swojej aktywności naukowej i edukacyjnej placówka otrzymała grant w ramach projektu Roku Jubileuszowego 2000 na rozszerzenie i uatrakcyjnienie działalności. Zakończenie prac renowacyjnych na przełomie lat 2000/2001 zbiegło się z utworzeniem Narodowego Instytutu Astrofizyki (INAF) w dotychczasowej siedzibie muzeum w Villi Mellini. W konsekwencji ekspozycję muzeum niestety zredukowano, a część pomieszczeń udostępniono INAF. Obecnie dostęp do zbiorów jest ograniczony, a ich los stał się niepewny. ■

Informacje dotyczące polskich instytucji emigracyjnych we Francji publikowane były na łamach *Cenne, Bezczenne/Utracone* nr 1 (46) styczeń-marzec 2006, nr 3 (48) lipiec-wrzesień 2006, nr 4 (57) październik-grudzień 2008 i nr 2 (59) kwiecień-czerwiec 2009

Wędrująca „Balladyna”

*Burzliwe dzieje rękopisu Juliusza Słowackiego*¹

Na wystawie poświęconej Juliuszowi Słowackiemu w dwóchsetlecie jego urodzin (4.09.1809 r.), zorganizowanej przez Bibliotekę Narodową (BN) w 2009 r., pokazano autograf *Balladyny* – dramat powstały w Szwajcarii w 1834 r., a wydany drukiem w Paryżu w 1839 r. Rękopis sprzedał Bibliotece Narodowej Zdzisław Tarnowski w 1937 r. W Bibliotece nadano mu sygnaturę rps BN 6001 II. Podczas II wojny światowej spotkały go – tak jak wiele innych cennych manuskryptów BN – niebezpieczne przygody i niewiele brakowało, by stał się jednym z obiektów opisywanych w „Cenne, Bezcenne/Utracone” jako utracony.

Zniszczona została bowiem większość z przedwojennych rękopisów narodowej ksiąźnicy. W 1941 r. zostały one, w łącznej liczbie 23 751 wol., przywiezione do gmachu Biblioteki Ordynacji Krasieńskich przy ul. Okólnik 9, gdzie w październiku 1944 r. zostały spalone przez oddział Brandkommando. W wyniku szczęśliwego zbiegu okoliczności pewna liczba rękopisów BN ocalała, a perypetie towarzyszące uratowaniu każdego z nich zasługują na osobne omówienie. W artykule odpowiemy na pytanie, w jaki sposób *Balladyna* uniknęła hekatombi, która zniszczyła inne rękopisy narodowej ksiąźnicy.

Cofnijmy się do czasów przedwojennych. W 1939 r. przygotowywano uroczyste obchody stutrzydziestolecia urodzin poety. Centralne imprezy miały się odbyć 4 września 1939 r. w Krzemieńcu, miejscu przyjścia na świat Słowackiego. Powołano tam „Ogólnopolski Komitet Uczczenia Juliusza Słowackiego” i w Liceum Krzemienieckim przygotowano wystawę poświęconą poecie. Organizacji jej podjęła się Maria Danilewicz Zielińska, rzutka i energiczna bibliotekarka Biblioteki Narodowej. Jej zainteresowania naukowe Wołyniem i Krzemieńcem zaowocowały pracą doktorską (Londyn 1961 r.) na podstawie rozprawy *Życie naukowe dawnego Liceum Krzemie-*

nieckiego („Nauka Polska” 1937 r.). Współpracowała również z redagowanym przez Jakuba Hoffmana „Rocznikiem Wołyńskim”.

Koncepcja wystawy była bardzo szeroka. Zgromadzone eksponaty miały przypomnieć atmosferę Krzemienia i Wołynia w początkach XIX w. Z okolicznych domów wypożyczono meble z epoki, na ścianach powieszono odpowiednie pejzaże, kilka portretów samego Juliusza, a także duchowych przewodników epoki: Adama Jerzego Czartoryskiego czy Tadeusza Czackiego. Na wystawie znalazły się też osobiste przedmioty poety, jak na przykład sekretarzyk podróży. Uprzywilejowaną pozycję zajmowały pamiątki literackie i teatralne, tutaj prym wiodły eksponaty ze zbiorów Jana Michalskiego, przywiezione przez Danilewicz Zielińską z Warszawy, a także sprowadzone ze Lwowa. Biblioteka Narodowa wypożyczyła *Balladynę* i 59 druków. Organizatorce udało się zgromadzić wszystkie pierwodruki dzieł poety i większość zagranicznych wydań jego utworów. Biblioteka Ordynacji Krasieńskich udostępniła dwa rękopisy Juliusza: *Dziennik podróży na Wschód* i trzy karty z *Odpowiedzi na Psalmy przyszłości Spirydionowi Prawdziżkiemu* oraz rękopis jego matki *Sztambuch Salomei Bécu*. Hojne okazały się również instytucje lwowskie. Zakład Narodowy im. Ossolińskich wysłał 5 rękopisów, m.in. *Genezis*

z *ducha*, Muzeum im. Lubomirskich wypożyczyło m.in. jeden portret i sekretarzyk podróży, a Biblioteka Pawlikowskiego (część zbiorów Ossolineum) dodała do eksponatów lwowskich akwarelę i portret.

Dużą rolę miały odegrać na wystawie dokumenty dotyczące inscenizacji teatralnych poszczególnych utworów dramatycznych wieszcz. Danilewicz Zielińska wydobyła m.in. od Juliusza Osterwy szkice scenografii spektakli, które reżyserował w Wilnie i w Warszawie. Dużo miejsca zajęły projekty scenograficzne Wincentego Drabika. Teatralia, które zaprezentowano w Krzemieńcu, liczyły ogółem ponad 1000 sztuk.

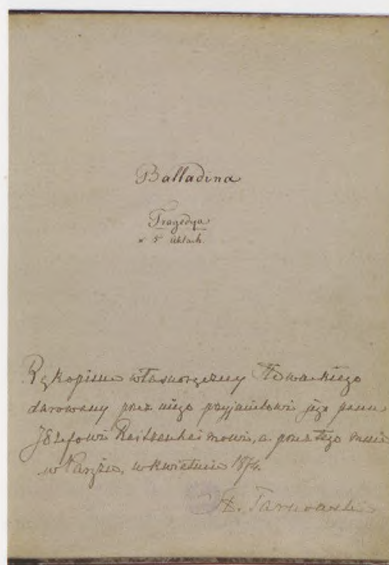
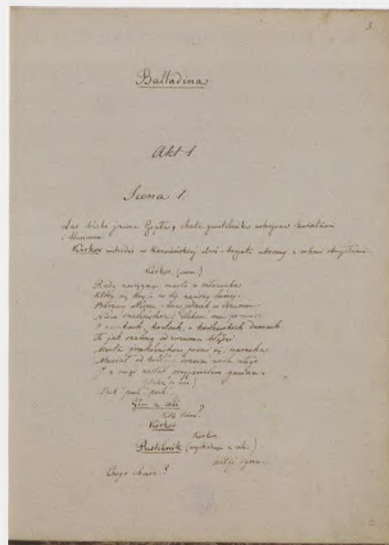
Wystawę otworzono nieoficjalnie w maju i zwiedzili ją krzemieńczanie oraz liczne wycieczki szkolne z Wołynia. Wybuchła jednak wojna, uroczyste otwarcie wystawy 4.09.1939 r. było niemożliwe, a zasadniczą troską jej organizatorów stało się zabezpieczenie eksponowanych na wystawie zbiorów. Wydarzenia toczyły się jednak zbyt szybko, by można było przewieźć je do Warszawy czy Lwowa. M. Danilewicz Zielińska opuszczając we wrześniu Polskę, przejeżdżała przez Wołyń i w połowie miesiąca znalazła się w Krzemieńcu. Udało jej się podczas dwóch dni spakować część eksponatów w dwie skrzynie, które ulokowała w ogniotrwałych kasach Liceum Krzemienieckiego. Warszawska bibliote-

karka omal nie straciła wtedy życia, bo gdy zmierzała w kierunku budynku Liceum, niemiecki lotnik zrzucił bombę, która ją kontuzjowała. Według niej – bomba była przeznaczona dla budynku Liceum, tylko lotnik się pomylił o kilka ulic. A więc być może, gdyby nie ten błąd pilota, wystawa Słowackiego mogła być zniszczona już w połowie września, a wraz z nią, strach pomyśleć – rękopisy *Balladyny*.

Losy zarówno tych dwóch skrzyń, spakowanych przez M. Danilewicz Zieślińską, jak i reszty eksponatów, pozostawały przez długi czas nieznane. Biblioteka Ordynacji Kasińskich (BOK) zdecydowała się w 1942 r. na wysłanie monetów do wszystkich instytucji, którym wypożyczono przed wojną książki, upomnienie takie wysłano również do Krzemieńca, w sprawie przekazanych na wystawę rękopisów. Listy zaadresowano do organizatora wystawy: „Ogólnopolskiego Komitetu...”. Komitet ten, oczywiście, dawno już nie istniał – tak jak i wystawa Słowackiego – toteż odpowiedzi tą drogą nie uzyskano. Oficjalne zapytania Generalnego Zarządu Bibliotek z Krakowa też nie przyniosły rezultatu; nawet potężne Ministerstwo Rzeszy dla Zajętych Terenów Wschodnich, poproszone przez ten Zarząd, nie potrafiło uzyskać informacji co do losów eksponatów wystawy. Dopomógł jednak przypadek. W Warszawie zjawił się Stanisław Niedźwiecki, dziewiętnastoletni uczeń Liceum Krzemienieckiego. We wrześniu 1943 r. poinformował on bibliotekarzy warszawskich o losach instytucji krzemienieckich, a wśród nich Liceum Krzemienieckiego i eksponatów pechowej wystawy. Po wkroczeniu wojsk sowieckich na obszary polskie we wrześniu 1939 r. zgromadzone zbiory przeniesiono do „Domku Słowackiego”, który był filią muzeum miejskiego. W tym samym czasie część obiektów wystawy rozdano między obywateli Krzemieńca, licząc na to, że ich los w uczciwych polskich rękach będzie bezpieczniejszy niż we władaniu okupantów. Z „Domku Słowackiego” eksponaty wywieziono jednak na powrót do Liceum, gdy jego pomieszczenia zajęły rodziny ukraińskie. To jeszcze nie był

koniec przenosin. Po wejściu 2 lipca 1941 r. wojsk niemieckich do Krzemieńca, Wehrmacht urządził w szkole sanatorium i zbiory muzealne wraz z eksponatami wystawy umieszczono w niewielkim, zniszczonym, drewnianym budynku. Obiekty wystawy złożono w pakach i szafach u dyrektora muzeum, Aleksandra Cynkałowskiego.

Ukraińiec Cynkałowski, pracujący przed wojną w Warszawie, był przy-



chylny polskim staraniom dotyczącym zwrotu obiektów z wystawy. Bibliotekarze warszawscy, z poparciem niemieckiego komisarycznego kierownika stołecznych bibliotek naukowych, Wilhelma Wittego, powzięli zamiar – dysponując informacjami Niedźwieckiego – sprowa-

dzenia zbiorów do Warszawy. Nie udało się jednak załatwić tego drogą oficjalną. Kluczowym dokumentem powinno być zezwolenie na wjazd na teren obszaru zarządzanego przez generalnego komisarza dawnego województwa wołyńskiego. Ten jednakże takiego pozwolenia nie chciał wydać, mimo że skłaniała go do tego również... niemiecka policja w Warszawie.

Witte zdecydował się więc na krok ryzykowny: po odbiór części eksponatów z Krzemieńca wysłał – bez wymaganych zezwoleń – Niedźwieckiego. Niebezpieczna wyprawa (7-17 października 1943 r.) powiodła się. Niedźwiecki odebrał od Cynkałowskiego najcenniejsze zbiory, przede wszystkim rękopisy, przywiózł je do Warszawy i oddał do rąk Józefa Grycza. Był on polskim mężem zaufania w niemieckiej Bibliotece Państwowej (BP), utworzonej w lipcu 1940 r. w Warszawie. Grycz schował je w szafie pancерnej w swoim gabinecie przy ul. Rakowieckiej. Wśród rękopisów znajdowała się *Balladyna* oraz rękopisy lwowskie.

Plon wyprawy Niedźwieckiego nie usatysfakcjonował w pełni ani Grycza, ani Wittego. Z początkiem grudnia odbyła się następna wyprawa, w której uczestniczył Niedźwiecki i zatrudniony wtedy w Bibliotece Uniwersyteckiej młody historyk Stanisław Herbst. Obaj nie mieli dokumentów pozwalających na wjazd na tereny Wołynia. Dotarli jednak szczęśliwie do Krzemieńca. Odebrali kolejną część eksponatów, w tym sekretarzyk podróży J. Słowackiego i zbiór szkiców scenograficznych Władysława Drabika. W drodze powrotnej spotkało ich jednak niepowodzenie. Zostali złapani na próbie przekroczenia granicy bez przepustek i biletu, a następnie osadzeni w więzieniu w Dubnie. Energiczne interwencje władz bibliotecznych Generalnego Gubernatorstwa spowodowały ich uwolnienie. Strudzeni wysłannicy powrócili do Warszawy 24 grudnia 1943 r. i oddali przywiezione zbiory J. Gryczowi. Z obu tych wypraw udało się przywieźć rzeczy najcenniejsze, niemniej pozostało w Krzemieńcu jeszcze ok. 600 eksponatów. Część z nich odzyskano już po wojnie niespodziewaną zupełnie drogą.

Teatralia i portrety, łącznie 119 jednostek, zwróciło Polsce w drugiej połowie 1959 r. Ministerstwo Kultury niezawodnego Związku Radzieckiego. Przekazując te obiekty władze radzieckie oświadczyły: *To co wam okupant hitlerowski zrabował, uratowała armia radziecka*². W tymże 1959 r. w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Warszawie otwarto wystawę pamiątek po Juliuszu Słowackim, eksponując w znacznym stopniu zbiory odzyskane ze Związku Radzieckiego.

Powrót do Warszawy *Balladyny* w końcu 1943 r. nie oznaczał końca jej wojennych przygód. Rękopis ukryty został przez Grycza w szafie pancernej nie przez przypadek. Wspomniano już, że wszystkie zbiory specjalne Biblioteki Narodowej, w tym i rękopisy, zwieziono w połowie 1941 r. do magazynów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich. I tam powinien trafić również, po powrocie z Krzemieńca, nasz rękopis. Grycz oceniał jednak negatywnie sam pomysł ulokowania wszystkich zbiorów specjalnych, a przede wszystkim rękopisów, na Okólniku i robił wszystko, żeby do tego przemieszczenia nie doszło, a potem, by przynajmniej niektóre obiekty, szczególnie cenne, mogły być stamtąd wydobyte i przechowane przy ul. Rakowieckiej. Sądził bowiem, że zawilgocone magazyny mogą spowodować zniszczenie papieru, a ponadto położenie Biblioteki w strategicznym punkcie (bliskość linii średnicowej) może narazić gmach na niebezpieczeństwa w czasie przyszłych walk frontowych. Dzięki takiej strategii Grycza uratowano na przykład *Pamiętniki* Paska, czy *Liber chamorum* Waleriana Nekandy-Trepki, a *Balladyna* i odzyskane rękopisy Ossolineum dotrwały w ten sposób do czasów powstania 1944 r.

Powstanie warszawskie otworzyło następny etap perypetii rękopisu Słowackiego. Gdy dobiegało ono kresu, pojawiły się informacje, że Warszawa ma zostać zrównana z ziemią. Niespodziewanie zjawił się w Warszawie porucznik SS Moritz Arnhardt, który – na podstawie rozkazu samego Hitlera – miał zabezpieczyć najcenniejsze kulturalne zbiory Warszawy, poprzez wywóz ich na

tereny Rzeszy. Hitler rzeczywiście wydał takie polecenie. Zostało ono przekazane Erichowi von dem Bachowi, dowódcy wojsk niemieckich walczących z powstańcami w Warszawie, przez generała SS Hermanna Fegeleina. Bibliotekarze warszawscy, którzy mieli wpływ na wybór wysyłanych księgozbiorów, stanęli przed trudnym dylematem: czy wydawać wysłannikowi Hitlera najcenniejsze obiekty, które ten miał wywozić w niewiadomym kierunku, czy przeciwnie – ukrywać je i chronić przed przemieszczeniem. Bibliotekarze wybierali różne rozwiązania. Józef Grycz pamiętał o rozkazie Hitlera spalenia Warszawy i uważał, że trzeba wydać Arnhardtowi *możliwie jak najwięcej przedmiotów, gdyż lepiej je później rewindykować, niż narazić na spalenie, którym ustawicznie nam grożono*³. Wychodząc z takiego założenia, spakował wraz z robotnikami 4 ciężarówki najcenniejszych zbiorów, w tym także egzemplarz *Balladyny* i rękopisy Ossolineum przywiezione z wystawy krzemienieckiej.

Polacy nie wiedzieli, gdzie ulokowano zbiory zarekwirowane przez Arnhardta. Łącznie wywiózł on 50 skrzyń książek i duże partie grafiki z BN, przeszło tysiąc niemieckich rękopisów z BOK i 200 skrzyń druków z Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Grycz dowiedział się jedynie, że zbiory w zaplombowanych wagonach wyjechały do Wrocławia. Przewieziono je jednak dalej – do zamku Fischhorn w Tyrolu austriackim. Zamek został w czasie wojny własnością generała Fegeleina i tam właśnie skierował Moritz Arnhardt transporty warszawskich dóbr kultury. Po zakończeniu działań wojennych informację o złożeniu tam polskich zbiorów uzyskał przypadkiem w lipcu 1945 r. Bohdan Tadeusz Urbanowicz, prawnik i artysta malarz, wówczas porucznik zwolniony z oflagi w Murnau. Urbanowicz okazał się człowiekiem opatrnościowym. Zorganizował akcję transportu zbiorów do Polski, przezwyciężając wszystkie przeszkody administracyjne, które piętrzyły się ze strony władz alianckich, jak i administracji polskiej. 23 kwietnia 1946 r. transport

złożony z 12 wagonów przyjechał do Warszawy.

Pakując zbiory, Urbanowicz natknął się na rękopisy z Biblioteki Narodowej. Przeglądając je zauważył: *Wśród rękopisów na uwagę zasługują: fragmenty „Grażyny” Mickiewicza oraz Słowackiego – „Genezis z Ducha”, „Balladyna”, „Beatrix Cenci”, „Złota Czaszka”, wiersze, rysunki i listy, prywatne notatki – ze zbiorów Ossolineum*⁴. Porucznik wymienił tylko kilka, wcześniej znanych mu najpewniej ze słyszenia, manuskryptów. *Genezis z Ducha* był jednym z pięciu rękopisów wypożyczonych na wystawę Słowackiego przez Ossolineum, natomiast *Balladyna* była własnością BN. Choć Urbanowicz nie wymienił innych autografów poety, nie można przecież wykluczyć, że na zamku Fischhorn znajdowały się również pozostałe zbiory rękopiśmienne Ossolineum (*Szanfary, Konrad Wallenrod, Raptularz, Album podróży na Wschód*). Wszystkie one, jeżeli przyjmujemy taką hipotezę, wraz z *Balladyną* sprowadzono 23.04.1946 r. do Warszawy. *Balladyna* wróciła do Działu Rękopisów Biblioteki Narodowej, a rękopisy Ossolineum do Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu⁵.

Rękopis *Balladyny* znalazł swoje miejsce, jak i inne zbiory specjalne BN – w Pałacu Krasieńskich. To oczywiście zupełny przypadek, że w 1829 r. w gmachu tym pracował młody Juliusz jako aplikant w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu (8.03.1931 r. opuścił Warszawę).

PRZYPISY:

¹ Materiały do tego artykułu autor zebrał pracując nad monografią *Biblioteki Warszawy w latach 1939-1945*. Warszawa 2010 [w druku]. W książce tej czytelnik znajdzie obszerną podstawę źródłową, która posłużyła do opisu perypetii rękopisu *Balladyny* (są to przede wszystkim dokumenty archiwalne, wydobyte i zinterpretowane po raz pierwszy w wymienionej monografii). Obecnie rękopis *Balladyny* można obejrzeć na stronach zasobów cyfrowych BN „Biblioteka Polona”.

² „Teatr” 1959, nr 24, s. 11.

³ J. Grycz: *Dzienniczek z okresu powstania warszawskiego 1944 r.* w: *Walka o dobrą kulturę*. Warszawa 1939-1945. T. 1. Warszawa 1970, s. 252.

⁴ Bohdan T. Urbanowicz: *Dziennik Fischhornu*. w: *Walka o dobrą kulturę...*, t. 2, s. 379.

⁵ Monografista Ossolineum M. Matwijów nie jest pewien, w jaki sposób eksponaty krzemienieckie z tej Biblioteki zostały zwrócone jej po wojnie (*Zakład Narodowy imienia Ossolińskich w latach 1939-1946*. Wrocław 2003, s. 162). W czasie tych peregrinacji zaginął rękopis *Szanfarego*.

Dawne zapomniane polskie rezydencje na Białorusi (II)

Kontynuujemy naszą podróż po zapomnianych polskich rezydencjach na Białorusi, nie uwzględnionych w dziele Romana Aftanazego. Tym razem wybraliśmy się na tereny wschodniej i północnej Wileńszczyzny, dawnego województwa nowogródzkiego i Polesia.

W położonym w pobliżu granicy Kamieńcu Litewskim, u stóp słynnej Białej Wieży z XIII w., stoi dobrze zachowany pałacyk (z XVIII w.?) nie wiadomo przez kogo wzniesiony. Jest on dwukondygnacyjny, z trzykondygnacyjnym ryzalitem na osi zwieńczonym trójkątnym szczytem. W 1996 r. mieścił się w nim zespół szkół zawodowych.

W centrum miasta Kobrynia na Polesiu stoi dworek miejski, wzniesiony w 1794 r. dla feldmarszałka Suworowa. W okresie międzywojennym nazywany był Dworkiem Traugutta, ponieważ w 1860 r. mieszkał w nim przyszły dyktator powstania styczniowego. Zniszczony w czasie II wojny światowej, później odrestaurowany. Obecnie mieści się tu Muzeum Historii Wojskowości im. Suworowa. Klasycystyczny, parterowy, na planie prostokąta, nakryty wysokim czterospadowym dachem. W elewacji głównej czterokolumnowy ganek z trójkątnym frontonem. Po jego bokach ustawiono dwie armaty z 1812 r. Przed wejściem brązowe popiersie feldmarszałka, usunięte w 1919 r. i przywrócone po 1945 r.

Okolo 10 kilometrów na południowy zachód od Berezki Kartuskiej, po prawej stronie szosy z Brześcia do Mińska, położona jest wieś Siehniewicze, ze zrujnowanym dworem Łozińskich z 2. poł. XIX w. W 2. poł. XVIII w. właścicielami dóbr byli Prozorowie, przed 1939 r. należały do Łozińskich. Jeszcze w latach 90. XX w. w dworze mieścił się szpital. Obecnie opuszczony budynek jest ruiną ukrytą w gęstych zaroślach i trudną do fotografowania. By sfotografować tylko



Wiszniew. Zrujnowany pałac Chreptowiczów-Buteniewych

kolumny portyku, musiałem – korzystając z pomocy jednego z mieszkańców –, usunąć część chaszczy. Dwór jest parterowy, kiedyś z czterokolumnowym portykiem. Nie ma śladu po oficynie zwanej „baronówką”. W otoczeniu nieźle zachowany park.

Kilka kilometrów na zachód od Oszmiany, w pobliżu granicy z Litwą, położona jest Oszmianka Murowana, z pozostałościami zespołu pałacowego

Korejwów. W XVI w. wojewoda połocki Mikołaj Dorohostajski założył w Oszmianie zbór kalwiński i drukarnię, której rozkwit przypadł na czasy Krzysztofa, syna Mikołaja. Wydrukowano tu m.in. podręcznik hodowli koni oraz dzieła religijne miejscowego kaznodziei kalwińskiego Salinariusa. Po 1850 r. nowy właściciel, Ksawery Korejwo przebudował XVI-wieczny budynek drukarni na obszerną rezydencję, dobudowując do



Telechany. Dworek z przełomu XIX i XX w.



Siehniewicze. Dwór Łozińskich z 2. poł. XIX w.



Siehniewicze k. Berez. Dwór Łozińskich z 2. poł. XIX w.



Kamieniec Litewski. Pałacyk z XVII w.(?)



Komarowszczyzna. Dawny dwór Starzeńskich z 2. poł. XIX w.



Druja. Dwór Miłoszów z XIX w.

masywnego parterowego budynku piętro w stylu klasycystycznym. Zachowały się ruiny tego budynku, ze sklepieniami piwnicami, parterem o sklepieniach krzyżowych i murami pierwszego piętra. Czarno-białe zdjęcie pochodzi z 1991 r. Być może od tego czasu ruiny uległy dalszemu uszczupleniu.

W sercu Polesia, około 40 kilometrów na północ od Pińska, nad Kanałem Ogińskiego, położone jest miasteczko Telechany, niegdyś z rezydencją książąt Ogińskich. Ich pałac już przed 1939 r. był w ruinie. Obecnie nie ma po nim śladu. Pozostało kilka zabudowań gospodarczych, m.in. drewniany parterowy dworek z przeł. XIX i XX w., nakryty czterospadowym dachem naczółkowym. Ganek wsparty jest na dwóch parach kolumn.

W odległości około 30 kilometrów na zachód od rejonowego miasta Miadzioł, na Wileńszczyźnie, w pobliżu szosy z Wilna do Połocka, położona jest wieś Komarowszczyzna (na mapach białoruskich oznaczona jako Komarowa), z dawnym zespołem dworskim, który w 2. poł. XIX w. należał do Starzeńskich. Modernistyczny parterowy dwór wzniesiony jest na planie podkowy, z zagiętymi do tyłu skrzydłami bocznymi. W elewacji głównej występuje ryzalit z wgłębny portykiem słupowo-kolumnowym i mansardą zwieńczoną półkolistym frontonem z kartuszem herbowym. Po bokach mansardy widoczna jest attyka balustradowa. Ściany dekorowane są boniowaniem. Przed dworem stoją dwie bliźniacze parterowe oficyny. W jednej mieściły

się mieszkania dla służby, w drugiej stajnie. Zachowała się brama wjazdowa z filarami w kształcie kolumn zwieńczonych kulami oraz część kamiennego ogrodzenia z wbudowanym weń spichlerzem o ścianach z kamienia polnego i małych okienkach. W otoczeniu dobrze zachowany park z licznymi alejami i dwoma stawami. W 2001 r. na terenie dworskim mieściło się technikum rolnicze.

Kilka kilometrów na południe od opisywanej poprzednio rezydencji, na północnym krańcu pięknego jeziora, położone jest miasteczko Świr. W jego północnej części, w otoczeniu dobrze zachowanego parku regularnego, rozłożonego na dwóch tarasach, stoi dawny pałac Byszewskich, wzniesiony na początku XX w. Modernistyczny, z czerwonej cegły, na planie nieregularnym, o asymetrycznej bryle. Główne wejście znajduje się w dwukondygnacyjnej wieży krytej dachem namiotowym z lukarnami. Portale dekorowane są boniowaniem i dekoracyjnymi zwieńczeniami. Boniowane narożniki i otynkowane obramienia okien kontrastują z czerwienią ceglanych ścian. Po 1945 r. w pałacu mieściło się sanatorium „Świr”, w 2001 r. był tam szpital dla umysłowo chorych.

Kilkanaście kilometrów na południowy wschód od rejonowego miasta Wołożyn, w pobliżu przedwojennej granicy polsko-radzieckiej, położone jest miasteczko Iwieniec, w okresie międzywojennym znane przede wszystkim z okazałego klasztoru franciszkanów (za czasów sowieckich bardzo zdewastowa-



Świr. Fragment pałacu



Świr. Pałac Byszewskich z XX w.



Snów Górny. Dawny pałac Harthingów z poł. XIX w.

nego, obecnie trwa restauracja). Dwa kilometry od centrum miasteczka jeszcze niedawno wznosił się zespół dworski, należący od XIX w. do rodziny Plewaków (ich grobowce znajdują się przy tzw. Czerwonym Kościele na wschodnich obrzeżach miasteczka). Po pożarze w połowie lat 90. XX w. z XIX-wiecznego eklektycznego dworu pozostały tylko wypalone mury obwodowe. Zachowały się zabudowania gospodarcze – stajnia i spichlerz, wzniesione z kamienia polnego oraz zrujnowana kaplica.

Kilkanaście kilometrów na północny zachód położone jest miasteczko Wiszniew (nie należy go mylić z Wiszniewem Świrskim, gdzie niegdyś istniała rezydencja Sulistrowskich, później Karłowiczów). Wiszniew Wołczyński znany jest przede wszystkim z pięknego wczesnobarokowego kościoła, z zachowanym wnętrzem. Mniej znany jest zespół dworski w dawnym majątku Odrowąż, położony około 2 kilometrów od kościoła, ukryty głęboko w lesie. Od 1892 r. do 1939 r. właścicielami dóbr byli krewni Chreptowiczów, Rosjanie Buteniewowie, którzy używali nazwiska Chreptowicz-Buteniew. Eklektyczny piętrowy dwór wznosił na przeł. XIX i XX w. Konstanty Buteniew. W 1999 r. dwór był opuszczony i zdewastowany. Jego ściany oblicowane są granitem i dekorowane pilastrami. W jednej z elewacji zachowały się szczątki tarasu. Zrujnowaną rezydencję otacza dziczający park.

Kilka kilometrów na zachód od Nieświeża położone jest miasteczko Snów, z monumentalnym i wielokrotnie opisy-

wanym klasycystycznym pałacem Rdułtowskich. Mniej znana jest położona na obrzeżach miasteczka inna rezydencja w Snowie Górnym. Dobra ta początkowo należała również do Rdułtowskich, ale od 1854 r. przeszła do barona Gustawa Harthinga. Wzniósł on tu późnoklasycystyczny dwór. Składał on się z dwóch części, starszej dwukondygnacyjnej i dobudowanego do niej na początku XX w. skrzydła parterowego z werandą. Rolę fasady spełnia szczyt korpusu dwukondygnacyjnego, zwieńczony trójkątnym frontonem, ozdobiony boniowaniem i pilastrami. W 1999 r. w dworze mieścił się szpital. W otoczeniu niewielki park krajobrazowy ze starodrzewiem.

I na koniec położona na północnej Wileńszczyźnie, przy ówczesnej granicy z Łotwą, na najdalszych Kresach II Rzeczypospolitej, Druja nad Dźwiną. Miasteczko to znane jest przede wszystkim z okazałego barokowego klasztoru bernardynów. Nieco na wschód od niego, również na wyniosłym brzegu Dźwiny, stoi dawny dwór Miłoszów, wzniesiony w XIX w., na miejscu zamku Massalskich i Sapiechów. Zamek ten, z I. poł. XVII w., został zniszczony w 1664 r. przez Rosjan (zachowała się część jego wałów). W 2001 r. dwór zajmowało sanatorium. W wyniku licznych przebudów zatracił wartość zabytkową. Wzniesiony na planie prostokąta, z dwoma ryzalitami w elewacji ogrodowej. Jedy- nym elementem dekoracyjnym jest gzyms i prostokątne obramienia okien. Na skarpie nad Dźwiną - park krajobrazowy. ■

Fot. Autor



Kobryń. Dworek miejski z 1794 r.



Iwieniec. Ruiny zespołu dworskiego Plewaków z XIX w.



Oszmianka Murowana. Pozostałości zespołu pałacowego Korejwów. (XVI-XIX w.)

Zuchwałe kradzieże w południowej Francji

Kradzież cennych dzieł sztuki lub innych zabytków ruchomych jest na świecie zjawiskiem powszechnie znanym i, mimo coraz nowocześniejszych urządzeń zabezpieczających, nadal praktykowanym. Powodów tego rodzaju czynów przestępczych jest wiele, jednakże najważniejszym pozostaje wciąż rosnąca na rynku dzieł sztuki wartość artystycznych przedmiotów. Zgodnie z danymi INTERPOL-u (Międzynarodowej Organizacji Policji Kryminalnej), najwięcej tego typu przestępstw notuje się w Polsce, Rosji, Niemczech oraz Francji, gdzie w ostatnim czasie dokonano jednych z najbardziej zuchwałych kradzieży.

NA ROZGRZEWKĘ DEGAS

Wczesnym rankiem 31 grudnia 2009 r. pracownicy Muzeum Cantini w Marsylii zgłosili zaginięcie jednego z cennych obrazów pędzla francuskiego impresjonisty Edgara Degasa. *Chórzyści*, pastel o wymiarach 27 x 32 cm, namalowany w 1877 r., przedstawia śpiewających mężczyzn w trakcie występu. Pastel był jedną z dwudziestu prac artysty, wypożyczonych przez paryskie Muzeum d'Orsay na wystawę zatytułowaną *Od sceny do obrazu*, która miała potrwać jeszcze przez trzy kolejne dni, a następnie wyruszyć do Włoch i Kanady. Szacunkowa wartość obrazu to około 1 mln euro.

Przybyli na miejsce zdarzenia francuscy śledczy nie znaleźli śladów włamania do budynku. Zebrane poszlaki pozwoliły na przyjęcie trzech hipotez dotyczących sprawców przestępstwa. Pierwsza stanowiła, iż dzieło sztuki zostało skradzione przez jednego ze zwiedzających, który spędził noc w muzeum. Zgodnie z drugą hipotezą złodziejem mógł być profesjonalny włamywacz. Trzecia skierowana była w stronę pracowników instytucji, z którymi włamywacze mogli współpracować. Policja zabezpieczyła filmy z kamer przemysłowych rozmieszczonych na terenie placówki w celu zebrania dowodów.

W toku postępującego śledztwa francuskiej prokuratury na światło dzienne wyszły kolejne fakty. Jak często bywa przy tego typu kradzieżach z muzeów, zawiódł nie tylko źle funkcjonujący system alarmowy, ale także czynnik ludzki.

Dopatrzone się pewnych nieprawidłowości w organizacji pracy muzealnych strażników. Kilka dni później zatrzymano jednego z nich. Przesłuchanie nie przyniosło pożądanego efektu. Z braku dowodów podeznanemu nie postawiono żadnych zarzutów i zwolniono z aresztu. Wobec powyższych przesłanek nasuwa się wniosek, iż ów czyn prawdopodobnie był kradzieżą na zamówienie, a konkretnym celem pastel autorstwa E. Degasa.

Warto wskazać, iż *Chórzyści* nie byli chronieni przez żaden dodatkowy system alarmowy. Przykręcony do ściany obraz został z niej na siłę wyrwany. Zgodnie z późniejszymi doniesieniami francuskiej

prokuratury, na terenie muzeum odnaleziono jeszcze dwa dzieła sztuki, które miały paść łupem złodziei. Wnikliwa kontrola wykazała także oszustwa finansowe, jakich dopuszczali się pracownicy placówki. Malwersacje polegały na przywłaszczaniu należności pochodzących ze sprzedaży biletów wstępu oraz wypożyczaniu zwiedzającym audioprzewodników (tzw. audioguidów). Jak podaje francuska prasa, zdefraudowana w ten sposób kwota sięgała kilku tysięcy euro. Działania podjęte przez francuską policję oraz prokuraturę, a także Centralny Urząd ds. Przemytu Dóbr Kultury (OCBC - Office Central de Lutte Contre



Edgar Degas, *Chórzyści*, 1877. Fot. Interpol

le Trafic de Biens Culturels) nie przyniosły na razie żadnych rezultatów. Wobec wskazanych wyżej dowodów można przypuszczać, iż najbardziej prawdopodobna jest trzecia z przyjętych przez policję hipotez. Jak dotąd nie udało się odnaleźć obrazu oraz zidentyfikować sprawcy napadu.

Pastel *Chórzyści* początkowo znajdował się w prywatnej kolekcji, jednego z najbardziej niedocenianych francuskich przedstawicieli impresjonizmu, Gustawa Caillebotta. Tworzący w cieniu Moneta, Degasa czy Renoira malarz, pochodzący z zamożnej rodziny prawników, pod koniec swego życia stał się posiadaczem sześćdziesięciu siedmiu obrazów wielkich impresjonistów. W 1883 r. spisał swój testament, w którym przekazuje całą kolekcję na własność państwa francuskiego, pod warunkiem że będzie ona wystawiana w całości w Luwrze. Zbiór dzieł sztuki w 1894 r., zgodnie z ostatnią wolą Gustawa Caillebotta, trafił do paryskiego muzeum. Od 1986 r. stanowił część ekspozycji prezentowanej w zabytkowych salach Muzeum d'Orsay, w którym kiedyś mieścił się dworzec kolejowy. Dzieła pochodzące z kolekcji Caillebotta kilkakrotnie pokazywane były również za granicą. Pastel *Chórzyści* był między innymi trzykrotnie wypożyczany na wystawy do Nowego Yorku, San Francisco oraz Pittsburgha.

Warto wskazać, iż w ostatnim czasie wartość dzieł autorstwa francuskiego impresjonisty Edgara Degasa na światowym rynku aukcyjnym znacznie wzrosła. Dowodem tego jest, przeprowadzona w lutym zeszłego roku, licytacja w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby's. Wówczas rzeźba pod tytułem *Mala Tancerka lat 14* (*Petite Danseuse de Quatorze Ans*), została zakupiona za kwotę 19,2 mln dolarów (ok. 13,2 mln funtów) przez prywatnego kolekcjonera z Azji. Obiekt na sprzedaż wystawiła osoba, która w 2004 r. zapłaciła za nią 5 mln funtów.

BRAWUROWA KRADZIEŻ NA RIWIERZE

Kradzież cennego obrazu Edgara Degasa to nie jedyne przestępstwo, jakiego dopuszczono się na początku roku we Francji. Kilka dni później, również w nocy z 2 na 3 stycznia, grupa złodziei dokonała napadu na jedną z prywatnych willi

na Lazurowym Wybrzeżu. Z rezydencji w La Cadière d'Azur skradziono trzydzieści dwa płótna znanych i cenionych mistrzów pędzla. Zrabowano m.in. kilka prac Pabla Picassa, w tym cenny rysunek zatytułowany *Koło taneczne*, pochodzący z 1961 r., o szacowanej wartości 180 tys. euro. Wśród łupów znalazły się także obrazy: japońskiego artysty Tsuguoharu Foujita, znanego również jako Leonarda, oraz Louisa Marcoussisa, z pochodzenia Polaka, który po wyemigrowaniu do Francji przestał używać nazwiska Ludwik Kazimierz Markus. Szacunkowa wartość obu dzieł wyceniana jest na 50 – 120 tys. euro, z kolei jednostkowa wartość pozostałych prac olejnych, rysunków oraz akwarel nie przekracza 10 tys. euro.

Znajdujący się w kolekcji obraz autorstwa Amadeo Modiglianiego szczęśliwie nie został skradziony; uszkodzony przez złodziei francuska policja odnalazła w jednym z pomieszczeń rezydencji. Wartość obrazów pochodzących z prywatnej kolekcji wyceniona została na 600 tys. euro. Rabunku dokonano podczas nieobecności właścicieli, którzy w tym czasie przebywali na wakacjach w Szwecji. Zawiadomienie o włamaniu zgłosił dozorca posiadłości. Po powrocie do Francji prywatny kolekcjoner wyznaczył nagrodę 100 tys. euro dla tego, kto odda skradzione dzieła sztuki.

NA ZAKOŃCZENIE

Historia Stéphane'a Breitwiesera, największego na świecie złodzieja dzieł sztuki XXI wieku, pokazuje, że wyniesienie z instytucji muzealnych cennych obiektów nie stanowi, jak się okazuje, nawet w obecnych czasach większych trudności. Tak było i w przypadku obu tu opisanych kradzieży w południowej Francji, gdzie w żadnym z obiektów nie zadziałał system alarmowy. Wśród wielu innych pojawiających się znaków zapytania należy zwrócić szczególną uwagę na dwie istotne kwestie. Pierwsza dotyczy sprawców kradzieży. O ile można przypuszczać, że w przypadku *Chórzyści* czynu mógł dokonać jeden człowiek, o tyle włamania do rezydencji zapewne dopuściła się grupa przestępcza. Czy działali oni razem, czy są to tzw. niesłychane zbiegi okoliczności? Druga dotyczy czasu oraz miejsca przestępstwa. Możliwy jest scenariusz, iż pewna zorga-



Edgar Degas, *Mala tancerka lat 14*



Pablo Picasso, *Koło taneczne*, 1961

nizowana grupa zamiast świętować Nowy Rok, postanowiła wzbogacić się o kilkadziesiąt drogocennych dzieł sztuki. Czy można zatem połączyć ze sobą te dwa zdarzenia? Z pewnością takiego scenariusza nie powinno się wykluczać. Dodatkowo należy zwrócić uwagę, iż Marsylia oddalona jest od La Cadière d'Azur o niecałe 38 km, czyli około 40-50 min. podróży samochodem. ■

Fot. Internet

TADEUSZ ZADROŻNY

KAJETAN I INNI (3)

Druga szansa Kajetana

W dniu, w którym feldmarszałek Hermann Göring, szef Gabinetu Obrony Rzeszy, powierzył dr. Kajetanowi Mühlmannowi misję wyszukania i zabezpieczenia skarbów sztuki na okupowanych polskich terenach, dla tego byłego sekretarza stanu znów zabłysło światelko nadziei. Po kilkumiesięcznym upokarzającym zawieszeniu, 9 października 1939 r., na trzy dni przed podpisaniem dekretu o utworzeniu Generalnego Gubernatorstwa, otrzymał oto specjalne pełnomocnictwo do realizacji nowych zadań, konieczne środki i tytuł *Sonderbeauftragte für die Erfassung und Sicherung der Kunst-und Kulturschätze*, do którego dodano *im Generalgouvernement für die besetzten polnische Gebiete*.

Okilka miesięcy wcześniej, w czerwcu 1939 r. ów Kajetan Mühlmann mocą decyzji gauleitera Josefa Bürckla, komisarza Rzeszy do spraw „Powrotu [Marchii Wschodniej, czyli Austrii] do Jedności”, „zaimplementowanego” w Wiedniu 30 stycznia 1939 r. wprost z okręgu Saary, został pozbawiony urzędu szefa wydziału do spraw kulturalnych i strącony w stan spoczynku, rodzaj politycznego niebytu. Był to człowiek wykształcony, inteligentny i bywały, uderzająco układny i w grach politycznych niezwykle obrotny, zaufany Wielkiego Feldmarszałka i jego rodziny, wierny stronnik i przyjaciel dr. Arthura Seyss-Inquarta, nazistowskiego kanclerza (12-14 marca 1938 r.), a później namiestnika Rzeszy w Austrii (do 1 maja 1939 r.). Przyczyny musiały być ważne: sprawowana przez Mühlmanna kontrola nad zagrabionymi kolekcjami żydowskim dziełami sztuki i konflikt między Seyss-Inquartem, ówczesnie już ministrem Rzeszy z siedzibą we Wiedniu, człowiekiem przywykłym – mimo całej swej fascynacji Führerem i ideą wielkoniemieckiej jedności – do myślenia o Austrii w kategoriach odrębności, i gauleiterem Bürcklerem, realizującym z belferską stanowczością berlińskie plany wcielenia Austrii i całkowitego podporządkowania



Hans Frank i Kajetan Mühlmann na Wawelu, za: L. H. Nicholas, *Grabież Europy*. Kraków, 1997

jej ustawodawstwu, administracji i interesom Rzeszy. Za pretekst do usunięcia Mühlmanna posłużyły z lekka zabarwione politycznie, wykpiwające panoszących się Niemców letnie występy Wiedeńskiej Katarynki – kabaretu Wiener Werkel – z urzędu wspierane przez mühlmannowy Wydział III. Przy okazji wyciągnięto na światło dzienne stare artystyczne, nie do końca prawomyślne sprawy Kajetana i teksty zgola niewinne, chwalcące jakąś ekspresjonistyczną realizację plastyczną dla siedziby festiwalu w Salzburgu. W literaturze zwykle przy tej okazji cytowany bywa długi, sążnisty

list Seyss-Inquarta do Göringa z 14 lipca 1939 r., w którym ówczesny minister Rzeszy, a były namiestnik tejże Rzeszy w Austrii, lojalnie wyjaśniał Wielkiemu Feldmarszałkowi, jak nikczemnie postąpili ludzie ze sztabu gauleitera i w jakich okolicznościach nieszczęsny Mühlmann padł ofiarą ich niecznych knowań.

Myliłby się ten, kto by sądził, że Kajetan Mühlmann był nazistą ideowym. U początku tej drogi, która 12 lutego 1938 r. zawiodła go na historyczne spotkanie z Hitlerem w Berschtesgaden – tam, gdzie na Kurcie Schuschnigg, urzędującym kanclerzu Austrii, wymuszono przyjęcie nazistów w skład rządu i co więcej, ogłoszenie amnestii dla narodowosocjalistycznych terrorystów, tych samych, którzy podczas puczu z 25 lipca 1934 r. bez skrupułów uśmiercili kanclerza Engelberta Dollfussa, „przywódcę i wodza” Frontu Ojczyźnianego (Vaterländische Front), założonego w maju 1933 r. – stały mühlmannowe wybory towarzyskie z dawnych lat i przywiązanie do swej austriackiej niemieckości. Znajomości, które mogły się okazać pożyteczne, potrafił on kultywować i rozwijać. Znał dobrze obie siostry Göringa, i Olę Riegele, i Paulę Hueber, i w połowie lat trzydziestych u feldmarszałka samego bywał częstym gościem w Obersalzbergu, gdzie z lubością dyskutowano

i o przeszłej wojnie, i o sztuce, i o polityce. W tym środowisku w sprawach sztuki Mühlmann niewątpliwie był ekspertem. Specjalizował się bowiem w historii sztuki, studiował ją od 1922 r. na uniwersytetach w Wiedniu i Innsbrucku, gdzie cztery lata później, gdy miał już lat 28, uzyskał stopień doktora, broniąc dysertacji o barokowych studniach i fontannach Salzburga. Nieobce były mu też doświadczenia artystyczne, ponoć sam zmagał się z pędzlem i farbą, ale czy to prawda z tym malarstwem, trudno dziś orzec. Nie brak bowiem i mistyfikacji w jego biografii. Wiadomo, że przyszedł na świat 26 lipca 1898 r. w Uttendorf w pobliżu salzburskiego miasteczka Zell am See, że przywiązany musiał być do swej małej ojczyzny, bo nie przypadkiem z tego miasta i jego okolic leżących na granicy z Niemcami pochodzili niektórzy jego późniejsi współpracownicy, choćby zastępca Pełnomocnika Specjalnego, sprawny urzędnik Josef Ernst, były burmistrz Zell am See. Jednak Mühlmann, który większą część swego dzieciństwa i młodości spędził w szkołach Salzburga, chętnie powoływał się na swe jakoby chłopskie pochodzenie, i czynił tak, jak mniemać można dlatego, że wówczas takie proste, zdrowe wyrażanie z ziemi i krwi narodu widziano dobrze w kręgach ceniących idealistyczne wyobrażenia o sile i mocy niemieckiego Volku.

Do służby wojskowej w 59. Salzburskim Pułku Piechoty stanął Mühlmann jako siedemnastoletni ochotnik i zamknął okres wojennego patriotycznego zrywu, podobnie jak wielu innych Austriaków i Niemców, z poczuciem rozgoryczenia po upadku cesarstwa i utracie ziem w wyniku traktatu wersalskiego. Źródła do chwały szukał zatem w Salzburgu wśród tradycji tego miasta i zabytków, pisał o nich w lokalnej prasie, a w roku uzyskania tytułu doktora stanął na czele działu propagandy sławnego festiwalu, co przez długie lata było źródłem jego dochodów i głównym zajęciem. Niektórzy autorzy wspominają wprawdzie o obszernej

książce, wydanej w 1932 r., poświęconej zagadnieniom konserwacji i renowacji zabytków w Salzburgu na przykładzie działalności Franza Wagnera, ale ta dziewięćdziesięciostronnicowa publikacja chyba przeszła bez echa, skoro po latach Gustav Barthel, dyrektor zbiorów miejskich we Wrocławiu, bliski współpracownik Mühlmanna w Generalnym Gubernatorstwie, w zeznaniach z czynności wojennych w Polsce pisał o Pełnomocniku Specjalnym, że wprawdzie był historykiem sztuki, że ukończył studia, ale zajmował się głównie promocją festiwalu w Salzburgu i przed 1939 r. w kręgach specjalistów zupełnie był nieznan, nic o nim nie słyszano. Książki, którą Mühlmann miał napisać, Barthel nie znał, na oczy jej nie widział i, co więcej, uważał Mühlmanna za naukowego



Korona cesarska, wraz z innymi insygniami wywieziona została z Wiednia do Norymbergii, za: H. Fillitz, *Die Schatzkammer in Wien*. Wien. 1964

i politycznego pokerzystę. Faktycznie, upodobania i smykalki do hazardu wymagało uprawianie polityki w Austrii okresu międzywojennego, w kraju przeżywającym trudności gospodarcze i szarpanym wstrząsami, zwłaszcza w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, wówczas gdy ostro ścierały się rozbieżne interesy socjalistów, chrześcijańskich demokratów, liberalów i faszystów, grup dążących do zachowania odrębności

i niezależności Austrii oraz tych mniej licznych, ale wpływowych i agresywnych, którzy różnymi drogami zmierzali do włączenia kraju w jeden wielkoniemiecki organizm państwowy. Nawet naziści byli podzieleni na wzajemnie zwalczające się frakcje. Mühlmann dzięki umiejętnościom negocjacyjnym zyskanym w służbie festiwalu w Salzburgu w drugiej połowie lat trzydziestych, w okresie po delegalizacji nazistów, stał się dla frakcji Seyss-Inquarta cennym atutem, umiejętnym pośrednikiem między nimi i urzędem kanclerskim. Działal wśród i na rzecz tych, którzy pragnęli włączenia Austrii do Niemiec na zasadach podporządkowanej Führerowi wspólnoty w *służbie narodu, pokoju, postępu i kultury*, czyli paradoksalnie, przy zachowaniu i poszanowaniu pewnej odrębności. Był to program nierealny, o czym i Seyss-Inquart, i Mühlmann, jak już na wstępie wspomniano, mieli się wkrótce przekonać. Póki co, tuż po Anschlussie, w marcu 1938 r. obaj byli zasłużeni i zaszli wysoko, pierwszy do krzesła kanclerskiego, a potem funkcji namiestnika Rzeszy, drugi do godności sekretarza stanu i foteli ministerialnych.

Jak we wspomnieniach stwierdził Schuschnigg: *Nawet narodowy socjalizm, jako ideologia polityczna, tudzież narodowi socjaliści (...) wszystko to było dlań [tj. Hitlera] tylko środkiem do celu, niczym więcej. Można więc zrozumieć, dlaczego ideowcy (...) nie docierali zwykle, zwłaszcza w Austrii, tak wysoko jak karierowicze, którym kolor brunatny nie przysłał politycznego horyzontu ani na początku, ani na końcu (...) w Austrii narodowy socjalizm równoznaczny był z bezwzględną subordynacją w stosunku do Hitlera*. W tych słowach byłego kanclerza tkwi tajemnica wiedeńskiego wzlotu i upadku Mühlmanna – kto bowiem życzeń Wodza w porę nie rozpoznał, odpowiednio ich nie uprzedzał, już do łask nie wracał. Wraz z wkroczeniem oddziałów niemieckich do Wiednia zaczął się dynamicznie podbój Austrii, gestapo swoimi metodami porządkowało austriacką gospodarkę i różne dziedziny życia społecznego. Wielką wagę przywią-

zywano do wprowadzenia w życie idei aryżacji czy szerzej, do pozbawienia dóbr i wpływów tych wszystkich, których uznano za jednostki lub instytucje „anty-państwowe”. Za priorytetowe zadanie uznano przejście kontroli nad wszelkimi znaczącymi kolekcjami dzieł sztuki. W przypadku licznych zbiorów o wielkiej wartości artystycznej i kulturowej proces sekwestrowania przez gestapo mienia „anty-państwowego” w ramach „dzikiej aryżacji” wymykał się spod kontroli, choć na ogół starano się aż do karykaturalnej przesady o zachowanie pozorów prawa i standardów proceduralnych.

Nowe wyzwania stanęły przed austriacką służbą konserwatorską i muzealną, szczególnie przed Zentralstelle für Denkmalschutz, działającą od 1934 r. Na mocy obowiązującego jeszcze w roku 1938 i 1939 prawa austriackiego, szczególnie w ramach ustawy wywozowej, ten właśnie urząd, podległy Ministerstwu Nauki, z własnej inicjatywy bądź na wniosek innych urzędów i osób, w tym głównie Kunsthistorisches Museum i Fritza Dworschaka, aktywnego nazisty, szefa Gabinetu Numizmatycznego w tym muzeum, a później dyrektora całej placówki, decydował o losie poszczególnych dzieł i całych kolekcji, co do których pojawiła się obawa przemieszczenia ich za granicę. Zaczęło się już 17 marca 1938 r. od wniosku i podjęcia decyzji o „zabezpieczeniu” kolekcji Oskara Bondy’ego, później sięgnięto po zbiory Rudolfa Gutmanna, Sereny Lederer, Viktora Ephrussi, Davida Goldmanna i wielu innych, przekazując zajęte

w ten sposób dzieła sztuki do depozytu Kunsthistorisches Museum. Choć od strony prawnej *Sicherstellung*, czyli owo „zabezpieczenie” nie było w Austrii jednoznaczne z utratą prawa własności, ale w praktyce nie różniło się niczym od wywłaszczenia. Apetyty na cenne zbiory rosły zarówno wśród arogancko zachowujących się Niemców, jak i u przedstawicieli austriackich służb muzealnych, pragnących powiększyć stan ich posiadania i kompetencji – łupem nazistów padły kolekcje Louis i Alphonse’a Roth-

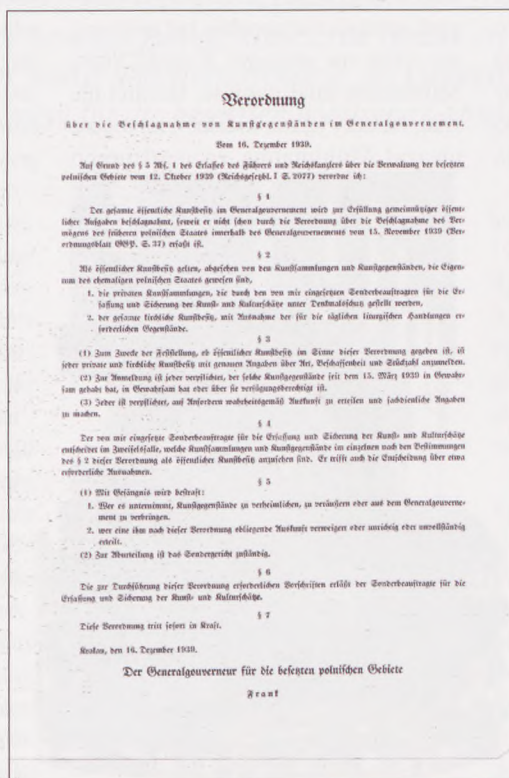
schildów.

W owym czasie sekretarz stanu Kajetan Mühlmann, stojąc na czele Wydziału III, miał w pieczy sprawy kultury i ogromny budżet do dyspozycji. Czuwał bowiem nad interesami twórców, archiwów, muzeów, szkół, teatrów, filmu i kościołów. Nadzorował też gromadzenie, sortowanie, przechowywanie i inwentaryzację tej ogromnej masy dóbr kulturalnych zagrabionej kolekcjonerom żydowskim w 1938 i 1939 r., dzieł o wielkiej wartości, złożonych w czeluściach magazynów Wiednia. Myśl o nich, o tych bogactwach zdobytych w urzędniczych potyczkach, oddanych nagle do dyspo-

trzeby, by zdobyczą i władzą dzielić się z kimkolwiek. Jak sam o tym wspominał później, gdy Karl Haberstock z początkiem 1939 r. pojawił się w jego gabinecie z nominacją na pełnomocnika ds. wiedeńskich zbiorów żydowskich podpisaną w imieniu Hitlera przez Hansa Lammersa, Mühlmann ufny we wsparcie Göringa, moc swych zasług i znaczenie misji, odmówił dopuszczenia Haberstocka do zbiorów i wyprosił za drzwi, dodając w późniejszych relacjach, że jego gość miał w planie sprzedaż kolekcji Rothschildów holenderskim antykwariuszom i o tym on już wówczas wiedział. Bogactwo zgromadzonych dzieł i ich fama nęciły niejednego, sam Führer, który w czerwcu 1939 r. przywrócił do łask Hansa Possego, dyrektora Galerii Drezdeńskiej, i udzielił mu nieograniczonych pełnomocnictw do gromadzenia i selekcji skarbów sztuki do przyszłego Muzeum Wodza w Linzu, przeglądając „swój łup wiedeński”, stanowczo odrzucił sporządzone przez Mühlmanna projekty rozdyponowania zbiorów, zakładające pozostawienie ich w Austrii. Kajetan dostał lekcję i w podbitej Polsce, już z końcem września 1939 r. w Małopolsce zarządzanie w sferze cywilnej przez Syess-Inquarta, błędu żadnego uczynić nie mógł, jego zdobycz powinna być wielka, na miarę oddania Führerowi i Wielkiemu Feldmarszałkowi, w ogóle nie budzić żadnych wątpliwości.

Adolf Szyszko-Bohusz ten „wjazd na Wawel” wspominał: *dnia 16. X. [1939 r.] zjawiała się na Wawelu nowa osobistość, jak się po tym okazało, mająca w przyszłości dość duży*

wpływ na ukształtowanie się stosunków na Wawelu: Kajetan Mühlmann, oficer w mundurze SS-ów [właściwie SS-Sturm-bannführera], typ zwalistego chłopca w rodzaju znanego gwiazdora Wallece’a Beery [Oscar za najlepszą rolę męską w „The Champ” w 1931 r.]. Przekonaliśmy się później, że każdy z hitlerowców pozował na kogoś w typie odrębnym (...) Mühlmann robił wojaka na dobroduszno (...) pełnić miał dalsze funkcje p. Freya, a mianowicie zabezpieczając wybrane przez niego dzieła sztuki. Zjechał on na



Rozporządzenie o konfiskacie dzieł sztuki w Generalnym Gubernatorstwie z dnia 16 grudnia 1939 r.

zycji wiedeńskich muzeów nie tylko jego napawała dumą i radością. Nie zmąciła nawet tych wzniosłych myśli i uczuć ani konieczność rezerwowania z tej obfitości wielu dzieł najwyższej próby do wyłącznej dyspozycji Führera, ani nawet wymuszony zwrot do Norymbergii klejnotów i insygniów Świętego Cesarstwa Rzymskiego z dawna, z czasów napoleońskich skrytych w Schatzkammer we Wiedniu. Stał Mühlmann nieugięty na stanowisku, że wszystkie przejęte dzieła sztuki powinny zostać w Austrii, nie widział

Wawel w towarzystwie jakiegoś architekta niemieckiego nazwiskiem podobno Albrecht dla zorientowania się w budynkach i meblach (...) oraz możliwościach przygotowania Zamku na rezydencję stałą Generala Gubernatora. Sam Mühlmann i za nim Posse z upodobaniem do wszelakiej gorliwości podają wspólnie wcześniejszą datę przybycia Pełnomocnika Specjalnego na tereny podbitej Polski i objęcia przez niego obowiązków, a mianowicie 6 października, czyli aż na trzy dni przed nominacją otrzymaną od Göringa. Już na wstępie czekało Mühlmanna wielkie rozczarowanie. Polacy wywieźli arras wawelskie. Gdzieś zniknęły najważniejsze, najcenniejsze obiekty z Muzeum Czartoryskich w Krakowie. „Umknął” też ołtarz mariacki; wywiózł go zabezpieczający dzieła sztuki w imieniu Heinricha Himmlera SS-Untersturmführer Peter Paulsen. Wkrótce na horyzoncie pojawił się inny z pozoru groźny konkurent do pozostałych w dawnej Polsce dzieł sztuki, wrocławski profesor Dagobert Frey, działający tu z upoważnienia berlińskiego Ministerstwa Nauki. Ten był nieznośny, stale pokreślał swą wyższość i brak kompetencji Mühlmanna, przynajmniej taki obraz zarysował w swych zeznaniach wspomniany już wyżej Barthel.

Atutami Mühlmanna był Göring i Syess-Inquart, minister Rzeszy, jako szef administracji cywilnej dla Polski Południowej obecny wówczas na miejscu, w Krakowie, od 26 października 1939 zastępca Hansa Franka, także ministra Rzeszy, generalnego gubernatora dla okupowanych polskich terytoriów. Czas było zdobyć zaufanie Franka, utwierdzić się w swych pełnomocnictwach i pozbyć rywali. Z powodu wspólnego zagrożenia ze strony Himmlera, skłonnego w dowolny sposób ograniczyć prerogatywy generalnego gubernatora, stosunkowo łatwo udało się rozprawić z grupą Paulsena. Wydano zarządzenie umożliwiające im wywiezienie z Generalnego Gubernatorstwa czegokolwiek z dzieł sztuki i Paulsen wkrótce narzekał: *po powrocie do Krakowa* [po 14 października, z Berlina, po wywiezieniu ołtarza mariackiego] *otrzymano informację (...) że do Krakowa przybył tymczasem z Wiednia SS-Sturmabführer Mühlmann wraz*

z całym sztabem współpracowników, w celu spełnienia identycznej misji (...) z rozmów wynikało (...) że *SS Sturmabführer Mühlmann dąży do przejęcia kontroli [nie tylko nad sztukami plastycznymi (...)] oraz, przy pomocy SS-Gruppenführera Seyss-Inquarta, do otrzymania odpowiednich pełnomocnictw od Ministra Rzeszy Franka. Gdy (...) Reichsführer SS wizytował Kraków [prawdopodobnie 28 października], oświadczył SS-Untersturmführerowi Paulsenowi, że musi on współpracować ze Sturmabführerem Mühlmannem, ponieważ ten ostatni należy do nas. Mühlmann, poskramiając Paulsena i jednocześnie wykorzystując owoce jego pracy śledczej, przestał afiszować się ze swymi pełnomocnictwami od Göringa i pokornie przyjął od Franka funkcję kierownika*



Rysunkowy portret Kajetana Mühlmanna z 1938, ówczesnego sekretarza stanu i szefa Wydziału III, czyli Wydziału Sztuki, Promocji i Reklamy [za:] H. Haupt, *Jahre der Gefährdung*. Wien, 1995

wydziału spraw ogólnokulturalnych, czyli ministra od kultury i edukacji w tymczasowym rządzie Generalnego Gubernatorstwa, ale wcześniej pozbył się także nadętego, ambitnego Freya, wykazującego się kompetencjami i gorliwością w wykonywaniu zadań w zakresie wyszukiwania, spisu i zabezpieczenia dzieł sztuki, lecz nie grzeszącego rozsądkiem. Frank, widząc skuteczność działań Mühlmanna i licząc zapewne na jego lojalność, wydał 16 grudnia 1939 r. słynne rozporządzenie, które dla wypełnienia zadań użyteczności społecznej praktycznie wszystkie dzieła sztuki poddało decyzji Pełnomocnika Specjalnego do spraw Spisu i Zabezpieczenia Dzieł

Sztuki i Zabytków Kultury, obejmując przede wszystkim te, które należały do kolekcji prywatnych i zbiorów kościelnych, i nie podlegały wcześniejszemu rozporządzeniu o nieruchomościach i dobrach ruchomych byłego Państwa Polskiego. Ten akt prawny nakładał na właścicieli obowiązek zgłoszenia faktu posiadania dzieł sztuki, określenia ich rodzaju, stanu oraz liczby obiektów. Dla opornych, ukrywających zbiory artystyczne lub odmawiających podania informacji o nich, przewidziano Sądy Specjalne i kary więzienia. Rozporządzenie udzielało Pełnomocnikowi Specjalnemu, tu ustanowionemu przez generalnego gubernatora, delegacji do wydawania szczegółowych przepisów. Frey wyjechał do Wrocławia niemal natychmiast, mając się z pyszna. Mühlmann po latach zeznawał przez oficerami amerykańskimi, nie kryjąc satysfakcji z faktu, że wspomniane wyżej SS-Kommando, kommando Wehrmachtu i przedstawiciele Ministerstwa Nauki, trudzący się wyszukiwaniem dzieł sztuki, zostali wyeliminowani przez gubernatora Franka, który misję powierzył jemu właśnie, Kajetanowi Mühlmannowi. Pozostaje jeszcze ten materialny dowód oddania Führerowi – okazały katalog *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* z pięknie oprawionymi czterema albumami zdjęć dzieł sztuki przez Mühlmanna wyszukanych, spisanych i zabezpieczonych do dyspozycji Wodza.

O tym katalogu i o współpracownikach Kajetana napiszemy w kolejnych artykułach, a dla zainteresowanych polecam lekturę wspomnień Kurta Schuschnigga *W zmaganiu z Hitlerem. Przewyciężaniu idei Anschlusu* w tł. Matyldy Osterwiny. Kraków: Wydaw. Literackie, 1978, książki Jonathana Petropoulousa *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*. New York: Oxford University Press, 2000 i artykuł Theodora Brücklera *Kunstwerke zwischen Kunstraub und Kunstbergung: 1938-1945* z książki przez niego redagowanej *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*. Wien: Böhlau Verlag, 1999. ■

CZY DROIT DE SUITE OGRANICZY HANDEL FALSYFIKATAMI?

Droit de suite to prawo twórcy do czerpania zysków z profesjonalnych odsprzedaży dzieł plastycznych i fotograficznych. Uzyskuje on kilka procent ceny dzieła przy każdej jego odsprzedaży przez profesjonalnego pośrednika. Prawo to, obecnie w Polsce prawie nie egzekwowane, jeśli będzie konsekwentnie realizowane, może przyczynić się do znacznego ograniczenia „rynku” falsyfikatów. Nie chodzi o wszelkie dzieła sztuki, ale przynajmniej o te, które objęte są *droit de suite*.

Dzieła plastyczne należy, zgodnie z dyrektywą wspólnotową (2001/84/WE*), rozumieć szeroko. Są to: obrazy, kolaże, malowidła, rysunki, wytwory rytownicze, druki, litografie, rzeźby, tkaniny dekoracyjne, wyroby ceramiczne i szklane oraz fotografie, pod warunkiem że zostały własnoręcznie wykonane przez artystę lub są kopiami uznanymi za oryginalne egzemplarze dzieł sztuki. Nie są one zdefiniowane w polskiej ustawie. Jedyna wskazówka interpretacyjna: interpretować szeroko.

Profesjonalne odsprzedaże, to odsprzedaże z udziałem osób, które zawodowo zajmują się handlem sztuką. Przez całe życie artyści i 70 lat po jego śmierci, kwota od 0,25 do 5 proc. ceny odsprzedaży powinna wędrować do jego kieszeni lub kieszeni spadkobierców. Należne kwoty są tym niższe, im wyższa kwota transakcji, a konkretne stawki procentowe określa ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, w ślad za wspomnianą dyrektywą. Dyrektywa nakazuje wprowadzić *droit de suite* jednolicie w całej Unii Europejskiej i zastrzega, że realizacja prawa w państwach członkowskich będzie sprawdzana na forum wspólnotowym. Celem *droit de suite* jest zapewnienie twórcom

udziału w sukcesie gospodarczym ich dzieł plastycznych lub fotograficznych. Jednak samo *droit de suite* nie jest tym razem głównym bohaterem, lecz wpływ jego nieuniknionej realizacji w przyszłości (kontrola na poziomie wspólnotowym!) na proceder fałszowania dzieł sztuki i handlu falsyfikatami.

W jaki sposób? Należność pobierają albo organizacje zbiorowego zarządzania, albo galerie, albo sami artyści, albo... nikt, jak np. „chwilowo” w Polsce. System poboru może być scentralizowany w ramach jednej agencji (będzie wrzawa o nową agencję, choć można sobie wyobrazić, że skoro istnieje GIIF, czyli Generalny Inspektor Informacji Finansowej czy GIODO tj. Generalny Inspektor Ochrony Danych Osobowych, to równie dobrze może istnieć Generalny Inspektor Informacji o Dziełach Sztuki, czyli GIIDS). System poboru może być też zdecentralizowany, gdzie egzekwowanie i dystrybucja pobranych kwot będzie realizowana przez kilka organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (trzeba zdecydować czy realizacja *droit de suite* za ich pomocą jest obligatoryjna, czy fakultatywna) lub nawet super zdecentralizowany, gdzie to galerie zbierają i przekazują kwoty artystom (ale to dodatkowe koszty administracji i dodatkowa odpowiedzialność).

Ewentualnie, ale rzadko, rozważa się pozostawienie tej kwestii samym artystom. System może też być mieszany: opłaty pobierają galerie, a organizacje zbiorowego zarządzania czy agencja zajmują się jedynie zbieraniem informacji i zapewnieniem systemu dystrybucji pieniędzy. Do państw członkowskich należy wybór systemu, byleby wykazały, że jest skuteczny. Da się to zorganizować.

Obecnie powstają zarówno bazy prywatne, jak i komercyjne, co świadczy o tym, że rynek zorientował się, iż są potrzebne. Polski Rejestr Dzieł Sztuki (prds) np. tworzy internetową bazę danych, gromadzącą informacje o dziełach sztuki znajdujących się w kolekcjach państwowych i prywatnych, w celu ich udostępniania wszystkim zainteresowanym, przy jednoczesnym zachowaniu anonimowości właściciela. Każdy obiekt jest opisany przez zdjęcie i podstawowe dane: autor dzieła, tytuł, treść i położenie sygnatury, technika wykonania, numer grafiki czy fotografii, wymiary, stan zachowania, udokumentowanie pochodzenia, wymiary oraz stan prawny (kolekcja państwowa, z możliwością jej wskazania, lub kolekcja prywatna, bez podania nazwiska właściciela), informacje o nalepkach, np. z wystaw, miejscach publikacji reprodukcji, ekspertyzach, ich autorstwie i dacie powstania. W założe-

niu historyk sztuki weryfikuje dane i właściciel, po dokonaniu opłaty, otrzymuje umowę i uzyskuje numer w rejestrze. Twórcy bazy przewidują, że korzystać z niej będą właściciele galerii i domów aukcyjnych, pracownicy muzeów, firmy ubezpieczające dzieła sztuki i policja, a przecież także i kolekcjonerzy.

Niezależnie od tego, jaki system poboru pieniędzy za profesjonalne odsprzedaże zostanie wdrożony oraz czy dodatkowo inne, komercyjne lub prywatne podmioty będą zaangażowane w tworzenie baz danych, pojawi się sieć informacyjna. Transakcja będzie zarejestrowana przez profesjonalnego handlarza sztuką, ponieważ tu u niego zaczyna bić źródło *droit de suite*. To on odprowadzać będzie określoną kwotę (albo sam poniesie jej koszt, albo pobierze ją od kolekcjonera – to rozwiązanie zależy od systemu) do agencji czy organizacji zbiorowego zarządzania, które mają obowiązek uiścić należną kwotę artyście lub jego spadkobiercom. Kolejnym podmiotem, który prowadzi rejestr, tym razem już zbiorczy, jest wyspecjalizowana agencja poboru należności z tytułu *droit de suite* lub organizacja (ewentualnie kilka) zbiorowego zarządzania. Dane towarzyszące temu przepływowi pieniędzy utworzą bazę informacji o transakcjach na terenie kraju. Skorzystać z niej będą mogli uprawnieni, i to w różnym zakresie. Dostęp do danych osobowych kolekcjonerów będą miały już tylko najwęższe kręgi, jak policja czy inne organy zajmujące się ściganiem procederu fałszowania i kradzieży dzieł sztuki lub sądy w postępowaniach karnych i cywilnych. Najważniejsze, że na podstawie danych uzyskanych przy okazji realizacji *droit de suite*, możliwe staje się prześledzenie drogi dzieła od twórcy do aktualnego właściciela. Właściwe organy, znając przebieg transakcji, będą w stanie ustalić, gdzie powinno się znajdować oryginalne dzieło i czy miejsce to pokrywa się z miejscem wykrycia potencjalnego fałszyfikatu.

Mimo starań organów ścigania, naj-

słabszym ogniwem są bazy danych artystów i kolekcjonerów. Obecnie mało który z żyjących artystów jest w stanie wskazać, gdzie znajduje się jego dzieło. Ba, niekiedy trudno mu nawet ustalić, czy jest to jego dzieło, czy fałszerstwo. Skoro artysta sprzedaje dzieło raz i z tego się utrzymuje, zazwyczaj nie odnotowuje dalszych jego losów. Czasem nie wie nawet, do kogo trafiło z pierwszej galerii, która zajmowała się sprzedażą. Jeśli zadziała system *droit de suite*, to oprócz takich korzyści, jak nowy ruch na rynku, dzieła żyjących artystów mogą „stanieć”, ułatwiając sprzedaż, a sami artyści będą zainteresowani losem dzieł, skoro mogą z nich czerpać dalsze zyski. Z punktu widzenia fałszerstw i kradzieży to przełom. *Droit de suite* spowoduje – o ile będzie funkcjonować w sprawnym systemie – że artysta, a następnie jego spadkobiercy, będą znać trasy swoich dzieł. Wystarczy zajrzeć do pliku w komputerze i już wiadomo, która galeria ostatnio dzieło sztuki sprzedawała. Dzieła z nieznaną historią mogą stracić na wartości, a standardem staną się te z „tłem historycznym”, wykreowanym w rejestrach sporządzonych na potrzeby realizacji *droit de suite* przez galerie, organizacje zbiorowego zarządzania oraz samych artystów. Skoro tak, to kolekcjonerzy będą nie tylko żądać takich informacji, ale także będą chcieli, aby dzieło było dobrą inwestycją, stworzą swoje bazy danych. Standardem może się okazać karta dzieła sztuki, popularyzowana przez Interpol, który zresztą niedawno otworzył swoje bazy dzieł skradzionych dla wszystkich zainteresowanych, w ramach wspólnego poszukiwania zaginionych dzieł. Taka karta, uzupełniona o dane dotyczące przebiegu sprzedaży, ucywilizuje rynek handlu sztuką.

Kolejną korzyścią z baz tworzonych na potrzeby *droit de suite*, na potrzeby walki z rynkiem fałszyfikatów, jest eliminacja (w znacznej mierze) ryzyka ekspertyz. Sporo się mówi o niezgodnościach opinii ekspertów lub o głównej „skazie”

opinii ekspertów, czyli o jej niewiążącym charakterze. W sytuacji, gdy da się prześledzić drogę dzieła sztuki od artysty, poprzez nabywców, do obecnego właściciela, istniejące duże prawdopodobieństwo fałszerstwa lub autentyczności można będzie zmienić w pewność.

Taki rejestr można powiązać z proponowanym już niejednokrotnie rejestrem fałszerstw, w którym odnotowuje się kolejne oferty sprzedaży dzieła nieautentycznego. Obecnie, jeśli trafi się dzieło podejrzanе, to czujny marszand odeśle potencjalnego zbywcę, ale ten zaliczy rundkę po galeriach, aż gdzieś mu się uda trefne dzieło zbyć. Jeśli natomiast powstanie baza, z której wynikać będzie, że oferowane do sprzedaży dzieło nie miało prawa znaleźć się w rękach danego oferenta, a więc jest to fałszykat albo nastąpiła kradzież, marszand ma motywację, by bez ryzyka oskarżenia o pomówienie poinformować odpowiednie organy.

Możliwość sprawdzenia historii transakcji ułatwi życie galeriom także pod innym kątem. Mianowicie, umożliwi uwiarygodnienie transakcji i wykazanie się należyta starannością przy transakcjach. Zbadanie historii dzieł sprzedawanych – przy wysokim ryzyku odpowiedzialności z tytułu rękojmi czy odpowiedzialności za niezachowanie należytej staranności podczas wykonywania czynności komisowych lub sprzedaży – jest niezwykle cenne dla profesjonalisty.

Historia dzieła udokumentowana informacjami z bazy transakcji, powstałej dla realizacji *droit de suite*, mogłaby rozstrzygać w sytuacjach, w których zdania ekspertów są odmienne. Przykład: jeśli sprzedawca twierdzi, że dzieło jest autentyczne i okazuje ekspertyzę fachowca, a niezadowolony kupiec twierdzi, iż dzieło jest nieautentyczne i prezentuje opinię innego eksperta, to sprawa utkwie w martwym punkcie. Kupiec musi albo uruchomić żmudny proces sądowy, by ustalić autentyczność lub nieautentyczność dzieła i odpowiedzialność zbywcy instytucjonalnego lub prywat-

nego, albo trwać w niepewności. Nawet jeśli skorzysta z przedłożonej mu opinii autentyczności, to nie może zachować w tajemnicy istnienia opinii odmiennej, kiedy sprzedaje feralne dzieło komuś innemu. Jeśli to zatai, jego odpowiedzialność wobec nowego nabywcy kwalifikuje się jako wprowadzenie w błąd albo podstęp, nie wspominając o ryzyku odpowiedzialności karnej.

Stąd, w sytuacji istnienia dwóch odmiennych ekspertyz, zamiast powoływać trzeciego eksperta, można by było skorzystać w celu weryfikacji z innego źródła – z bazy prowadzonej przez agencję, Generalnego Inspektora Informacji o Dziełach Sztuki lub z bazy samego artysty lub jego spadkobierców. Dane te przechowywałby instytucjonalny (galeria, dom aukcyjny) teoretycznie przechowuje krótko, bo przez okresy 3, 5 czy 10 lat (zależnie od tego, do jakich celów jest potrzebny, np. księgowych, przedawnienia *droit de suite* itd.). Jednak artyści mają powód gromadzić dane przez całe życie, a ich spadkobiercy kontynuować ich gromadzenie do 70 lat po śmierci artysty. Po takim okresie nie należy się spodziewać, że rejestry zostaną „zamknięte”. Nawyk wyrabiany przez ponad sto lat nie zostanie nagle zmieniony tylko dlatego, że zainteresowanym nie należą się już żadne dodatkowe kwoty pochodzące z kolejnych odsprzedaży. Podobnie, według mnie, zadziała mechanizm gromadzenia informacji w obrocie prywatnym. Nawet jeśli *droit de suite* dotyczy odsprzedaży profesjonalnej, to rejestracja transakcji obejmie także rynek prywatny, kiedy tylko zainteresowani przekonają się o walorach istnienia baz. Artysta będzie zainteresowany wprowadzeniem do bazy nawet informacji o podarowaniu obrazu komuś w prezencie ślubnym, bo obdarowany kiedyś może obraz sprzedać.

Rejestry chronią jednocześnie interesy wielu osób, stanowią bowiem sieć baz informacji prowadzonych przez

różne podmioty, przez co mają dodatkowy walor, w porównaniu z ekspertyzami. Ekspertyzę wydaje jeden człowiek, z ograniczoną odpowiedzialnością za jej treść. Przygotowuje ją niekiedy bez odniesienia do wcześniejszych zdarzeń dotyczących dzieła, badając tylko konkretny egzemplarz. Natomiast rejestry prowadzone przez artystę, jego spadkobierców, galerie i instytucje realizujące *droit de suite* na poziomie poboru czy dystrybucji należności tworzą sieć. Trudniej jest wprowadzić obraz w taką „sieć”, niż znaleźć, nawet po dłuższych poszukiwaniach, „korzystną ekspertyzę” i spróbować sprzedać falsyfikat. Ekspertyza jest zdarzeniem jednostkowym. Budowanie sieci jednocześnie w wielu miejscach angażuje różne podmioty i w ten sposób informacja staje się wiarygodna. Zamiast „przerzucania się” ekspertyzami, które uważane są za najsłabsze ogniwo w obrocie sztuką, a czasem także za instrument żonglowania prawdą, można odtworzyć trasę dzieła od samego progu pracowni artysty.

Podsumowując, skuteczna realizacja *droit de suite* umożliwi takie gromadzenie danych, które ograniczy handel falsyfikatami i utrudni kradzieże, albo przynajmniej ułatwi ich wykrycie. Jeśli pewne podmioty będą zobowiązane zbierać informacje, a artysta będzie miał świadomość istnienia finansowej więzi z dziełem, którego się wyzbywa, prawdopodobnie stworzy wirtualną kolekcję i zbuduje jej historię od pierwszego obrazu. Jest to szansa na walkę z falszerstwami, niejako przy okazji dbania o „tantiemy”.

Istnieje ryzyko, że próby rejestrowania transakcji rozpoczną się ... awanturą. O prawa zbywców i nabywców dzieł sztuki do zachowania anonimowości.

Fakt, początkowo będzie trudno objaśnić kolekcjonerowi Kowalskiemu, że kseruje się jego dowód osobisty z powodu jakichś praw artysty, który

przecież właśnie inkasuje honorarium za obraz czy z powodu chęci upowszechnienia cywilizowanego kolekcjonerstwa. Kowalski gotów odwrócić się na pięcie i zniknąć, pozbawiając marszanda zarobku. Jednak początkowe oburzenie z czasem minie, przejdzie w przyzwyczajenie dzięki edukacji ... i braku innego wyjścia.

A dowód osobisty trzeba i tak kserować. Nie z powodu *droit de suite*, ale dlatego, że transakcje na świecie (no, nie całym) są coraz ciśnień opłatane obowiązkami informowania, rejestrowania, analizowania. Kto prowadzi dom aukcyjny czy antykwariat, ma dużo większe i bardziej kłopotliwe obowiązki, niż te związane z realizacją *droit de suite*. Ma obowiązek rejestrowania transakcji, których równowartość przekracza 15 000 euro oraz wszelkie inne, jeśli okoliczności wskazują, że mogą mieć związek z praniem brudnych pieniędzy lub finansowaniem terroryzmu. Aby tego dokonać, należy zastosować wiele zabiegów w ramach identyfikacji klienta. Ich zakres powoduje, że notatka dotycząca tego, kto kupił i za ile, na potrzeby realizacji *droit de suite*, jest drobiazgiem.

Nic nie stoi na przeszkodzie, by wprowadzić jeden rejestr, który zgromadzi szczegółowe dane o transakcjach i wygeneruje zestawy danych dla różnych instytucji i na potrzeby realizacji różnych obowiązków ustawowych.

Kolekcjonerzy z czasem się przyzwyczają.

Falsyfikaty dobrze radzą sobie na rynku. Kiedy system realizacji *droit de suite* zadziała, być może rynek falszerstw zadrży w posadach. ■

*Szerzej na temat dyrektywy w artykule Wojciecha Paczuskiego *Droit de suite. Między wymiarem ekonomicznym a kulturalnym Wspólnoty Europejskiej*, opublikowanym w „Cenne, Bezcenne/Utraczone” nr 4 (57) październik-grudzień 2008.

Oryginał *kontra* fals

Wiek XXI śmiało można nazwać wiekiem kolekcjonerów. Przedmiotem kolekcjonerskim może być wszystko. Wystarczy prześledzić zbiory polskich muzeów. W Krakowie kolekcjonowane są samoloty, w Otrębusach samochody, w Katowicach najmniejsze książki świata, w Ciechanowcu pisanki, w Gwizdałach gwizdki, w Warszawie i Łęczycy diabły, w Kudowie Zdroju żaby, w Tarnowie pamiątki cygańskie, a w Uniejowicach pamiątki po Armii Czerwonej. Zbiory prywatnych kolekcjonerów bywają jeszcze dziwniejsze.

Jedną z cech wyróżniających przedmiot w oczach kolekcjonera jest jego oryginalność. Cecha ta może być rozumiana z jednej strony jako niepowtarzalność i unikalność przedmiotu. Z drugiej strony oryginalność to autentyczność. To drugie znaczenie bywa często wyznacznikiem wartości pożądanego przedmiotu.

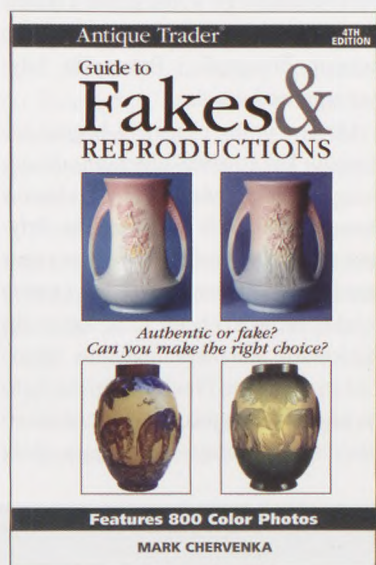
Zapotrzebowanie na oryginalne przedmioty kolekcjonerskie jest bardzo duże. A że życie nie znosi próżni, rynek odpowiada na to zapotrzebowanie. Powstają więc „oryginalne” barokowe obrazy, „oryginalne” Witkace czy Nowosiele, „oryginalna” porcelana miśnieńska, „oryginalne” szable i pamiątki powstańcze. Wręcz na skalę przemysłową produkowane są „oryginalne” pamiątki III Rzeszy. Zdziwiłaby się też Maja Berzowska, gdyby zobaczyła, ile erotycznych scenek narysowała, zdumienie ogarnęło by także Kossaków.

Jak uniknąć wpadki z kupnem „oryginału”? Na ekspertów i rzeczoznawców trudno liczyć – w ekspertyzach piszą co chcą i nie biorą żadnej odpowiedzialności za swoje wyroki. Można się poradzić kolegi kolekcjonera o tych samych zainteresowaniach, ale tu czasami zdarza się konflikt interesów. Miłośnicy sztuki, pięknych przedmiotów czy początkujący kolekcjonerzy wsparcia szukają w fachowej literaturze. Im węższe pole zainteresowań kolekcjonerskich, tym mniejsze prawdopodobieństwo, że ktoś nam weźmie podróbkę. Na rynku księgarskim dostępne bywają pomoce naukowe w postaci bardzo precyzyjnych opracowań zagadnienia, jak np. *Helmy niemieckie 1933-1945* – poradnik kolekcjonera T.V. Goodapple’a i R.J. Weinanda. Są też pozycje ciekawe, choć budzące wątpli-

wości co do przydatności na polskim rynku, jak np. *Zegary. Poradnik kolekcjonera* autorstwa Johna Mighella, gdzie autor starannie opisuje wygląd i konstrukcję różnych typów zegarów, wskazując na ich cechy charakterystyczne, unikalne, będące znakiem rozpoznawczym. Problem jednak w tym, że książka była przeznaczona na zupełnie inny

rów i miłośników sztuki. Istotą książki podzielonej na 46 rozdziałów i podrozdziałów jest zestawienie oryginalnych przedmiotów z ich falsyfikatami. Na 368 stronach i ponad 800 ilustracjach pokazano, na co należy zwracać uwagę, by nie nabrać się na podróbkę. Czytelnik na obrazku może przekonać się jak podobne bywają oryginał i falsyfikat, ale też wychwycić wskazane przez autora różnice. Czasami jest to kolorystyka, czasami wielkość przedmiotu, czasami materiał, z którego go wykonano. Chervenka opisuje najdrobniejsze detale mogące wychwycić podróbkę. Wskazuje np. na sposób doklejenia ucha do dzbanka, charakterystyczne cechy stempli czy sygnatur, które są zarówno na oryginale, jak i falsyfikacie, czy też na kształt zszywek zamykających torebkę ze szklanymi kulkami – kto by wpadł na to, że taki drobiazg może zdradzić fałszerza.

Choć opisywane przez Chervenkę przedmioty są nam w większości obce i z pewnością mało kto z nas będzie miał z nimi do czynienia, to książkę czyta się jak prawdziwy kryminał. Lektura pozwala inaczej spojrzeć na „wyjątkowe okazje” na pchlich targach, czy atrakcyjną secesję oferowaną w niektórych antykwariatach. Budzi się też wielka zazdrość, że u nas nie ma nikogo, kto przeanalizowałby nasz rynek antykwareczny tak jak Chervenka i zrobił takie zestawienie. Bez wątpienia pozycja taka pozwoliłaby uniknąć miłośnikom „oryginalnej” sztuki wielu wpadek, i być może częściowo ukróciła poczynania fałszerzy.



rynek niż polski i rzadko kiedy opisane w niej zegary pojawiają się u nas.

Na tle takich poradników wyróżnia się dzieło Marka Chervenki *Antique Trader Guide to Fakes & Reproductions*, którego czwarte wydanie ukazało się na rynku amerykańskim w 2007 r. Autor koncentruje się w niej na wyrobach rzemiosła dostępnych na rynku amerykańskim. Nie oznacza to jednak, że są to wyroby strictly amerykańskie, jak np. cała seria gadżetów coca-coli. Jest też zabytkowa porcelana i szkło europejskie, które dostępne są w USA i stanowią przedmiot zainteresowania tamtejszych kolekcjo-

Mark Chervenka, *Antique Trader Guide to Fakes & Reproductions* (4th edition), Krause Publications, 2007

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

Publikacje Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w 2009 r.

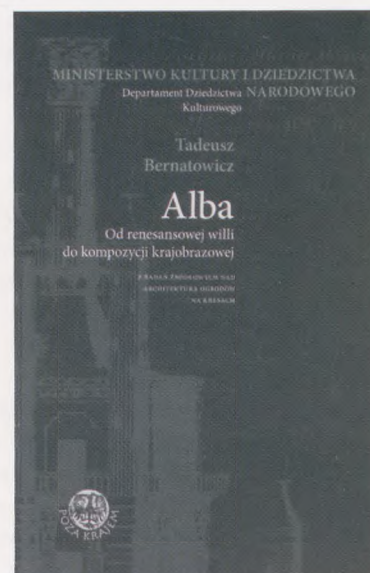
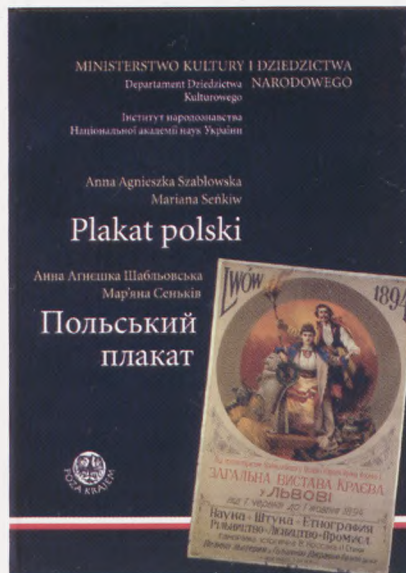
W trzecim kwartale 2009 r. Departament Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego wydał cztery nowe publikacje. Trzy z nich ukazały się w serii „Poza Krajem”, jedna została wydana poza seriami.

Książki te powstały w ramach prac i projektów prowadzonych przez Departament Dziedzictwa Kulturowego lub z jego poparcia. Jednym z takich projektów są opracowywane wspólnie przez polskich i ukraińskich badaczy zbiory stanowiące wspólne dziedzictwo obu narodów. W 2008 r. ukazało się *Europejskie szkło od XVI do początku XIX wieku w zbiorach Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk we Lwowie* autorstwa Aleksandry J. Kasprzak, kustosa Mu-

zeum Narodowego w Warszawie i Haliny Skoropadowej, pracownika naukowego Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

Obecny, gruby, elegancki, bogato ilustrowany kolorowymi zdjęciami, dwujęzyczny katalog **Plakat polski ze zbiorów Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk we Lwowie** został opracowany przez Annę Agnieszkę Szablowską, adiunkta Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Marianę Seńkiw, pracownika naukowego ukraińskiego muzeum. Prezentuje imponujący zbiór

polskich plakatów opisanych w 854 notach katalogowych. Bajecznie kolorowe, narysowane świetną kreską, przyciągają ciekawym liternictwem i ekspresyjną kompozycją. Informują nas o wystawach gospodarczych i imprezach kulturalnych, koncertach, spektaklach teatralnych, seansach filmowych, pożywnych produktach, wyczynach sportowych, historycznych rocznicach i regionach wartych zobaczenia, a nawet o ciągach kolonialnych II Rzeczypospolitej. Wśród ich twórców odnajdziemy znane nazwiska: Teodora Axentowicza, Józefa Mehoffera, Władysława Tetmajera,



Karola Frycza, Tytusa Czyżewskiego, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Władysława Skoczylasa, Jana Styki, Franciszka Żmurko, Stefana Norblina, czy Kazimierza Sichulskiego. Najstarszy z zachowanych eksponatów to pochodzący z 1894 r. dwujęzyczny polsko-ukraiński plakat, informujący o powstającej wystawie krajowej we Lwowie. Owe walory zdecydowały, że został wybrany na okładkę. Katalog poprzedzają wstępy Jacka Milera, dyrektora departamentu oraz Romana Czmelyka, dyrektora muzeum. Obaj dyrektorzy omawiają współpracę naukowo-badawczą oraz przedmiot badań, czyli „sztukę ulicy”, a także unikatowość zbioru. Jego wyjątkowość podkreślają artykuły Anny A. Szablowskiej i Mariany Seńkiw, stanowiące uzupełniający się dwugłos na temat kolekcji plakatu polskiego z końca XIX i początku XX w., przechowywanego w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie. Książka zaopatrzona została w biogramy autorów plakatów oraz indeks osób.

Praca Tadeusza Bernatowicza, adiunkta w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, którego badania nad sztuką ogrodową, urbanistyką, mecenatem i krajobrazem kulturowym epoki baroku po raz kolejny skupiły się na fundacjach nieświejskich Radziwiłłów, *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej. Z badań nad architekturą ogrodów na Kresach* opowiada dzieje założenia pałacowo-ogrodowego od jego pierwszych założeń w XVI w. poprzez rozkwit w XVII i XVIII stuleciu do schyłku w wieku XIX i destrukcji w XX wieku. Odnalezione w polskich, litewskich i białoruskich archiwach inwentarze, relacje i listy oraz źródła ikonograficzne i kartograficzne umożliwiły rekon-

strukcję założenia, które swoją świetność zawdzięczało szczególnie dwóm książętom: Michałowi Kazimierzowi „Rybeńko” (1720-1762), za czasów którego Alba stała się największym barokowym ogrodem na terenie Rzeczypospolitej, i Karolowi Stanisławowi „Panie Kochanku” (1762-1790), który rozbudowując ogród i przekształcając w założenie krajobrazowe z ośmioma kanałami rozchodzącymi się centrycznie od wyspy z „orientalnym” pawilonem, uczynił go jednym z największych w Europie. Fragment niezwykle bryły owej orientalizującej architektury możemy podziwiać na okładce. Dodatkowo książka została wzbogacona o wybór 31 materiałów źródłowych, z których dowiadujemy się m.in. jakie zwierzęta zostały wpuszczone do Zwierzyńca, lub jak wykwinne było wyposażenie krytej słomą „Chatki”. Z wybranych rękopisów aż 22 pochodzi z Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, 5 z Narodowego Gospodarskiego Istorycznego Archiwum Białorusi w Mińsku i 4 z Lietuvos Valstybės Istorijos Archivas w Wilnie. Książkę zamyka indeks osób i miejsc oraz streszczenia w języku angielskim i białoruskim.

Współczesne księgozbiory polskie za granicą. *Informator*, dzieło spółki

autorskiej: prof. Barbary Bieńkowskiej, Elżbiety Maruszak i dr. Jacka Puchalskiego, jest owocem kwerendy prowadzonej od 2006 r. w ramach programu *Rejestracja zbiorów polskich za granicą ze specjalnym uwzględnieniem dziedzictwa zagrożonego*. Głównym jej celem było zebranie materiału dokumentacyjnego i prowadzenie badań naukowych nad polskimi bibliotekami znajdującymi się poza krajem. *Przedsięwzięciu temu przyświecają przede wszystkim cele naukowe i dokumentacyjne – piszą we wstępie autorzy. – Polegają one na zebraniu, ogłoszeniu i utrwaleniu (...) wiadomości o naszym dziedzictwie piśmienniczym pozostającym na obczyźnie, rozproszonym, nierzadko nieznany i zapomniany, ulegającym częstym fluktuacjom, a w ostatnich latach szczególnie zagrożonym*. Dzięki opracowanej, rozesłanej i zebranej ankiecie opisano 746 bibliotek polonijnych z 64 krajów w układzie topograficznym, z których 620 (pochodzących z 56 krajów) ma pełne opisy, a 126 (z 37 krajów) – tylko dane adresowe. Należy zaznaczyć, że w tej drugiej grupie odnotowano księgozbiory z 7 państw, nie występujących we wcześniejszej części. Publikacja została opatrzona bibliografią w wyborze oraz indeksami właścicieli księgozbiorów w języku polskim i językach urzędowych krajów osiedlenia.

Ostatnia z omawianych publikacji, książka Mariusza Olbromskiego *Lato w Krzemieńcu Legendy znad Ikwy* – wydana poza seriami z okazji obchodów Roku Słowackiego 2009 – jest uroklowym, poetyckim albumem o pięknych zdjęciach krajobrazów i zabytków, nieco zamglonych, trochę odrealnionych, odgrzebanych z pyłu zapomnienia... ■





1



2



3



4



KRADZIEŻ W LUTYM
2010 R. Z MIESZKANIA
W KRASNYMSTAWIE
(WOJ. LUBELSKIE)

1. ŚWIECZNIK
Prusy, XVIII w.
Srebro
KAT. RH-601

2. ŚWIECZNIKI
(2 szt.)
Polska, XIX w.
KAT. RH-610

3. ŚWIECZNIK
Lwów, 1798 r.
Srebro
KAT. RH-599

4. ŚWIECZNIKI
(2 szt.)
Altenburg, koniec XVIII w.
Srebro
KAT. RH-600

5. PUCHAREK
Polska, XVIII w.
Srebro
KAT. RH-612

6. KUBECZEK
Wrocław, 1. poł. XIX w.
Srebro
KAT. RH-598

THEFT IN FEBRUARY
2010 FROM A FLAT IN
KRASNYSTAW (LUBEL-
SKIE VOIVODSHIP)

1. CANDLESTICK
Prussia, 18th cent.
Silver
CAT. RH-601

2. CANDLESTICKS
(2 items)
Poland, 19th cent.
CAT. RH-610

3. CANDLESTICK
Lviv, 1798.
Silver
CAT. RH-599

4. CANDLESTICKS
(2 items)
Altenburg, late 18th cent.
Silver
CAT. RH-600

5. CUP
Poland, 18th cent.
Silver
CAT. RH-612

6. KUBECZEK
Wrocław, 1st. half of the
19th cent. Silver
CAT. RH-598



5



6

CATALOGUE OF LOSSES *Craft*



7

7. PATERA

Niemcy, Berlin,
XIX w.
Srebro
KAT. RH-586

7. CAKE STAND

Germany, Berlin,
19th cent.
Silver
CAT. RH-586



8

8. PATERA

Berlin, początek XIX w.
Srebro
KAT. RH-611

8. CAKE STAND

Berlin, early 19th cent.
Silver
CAT. RH-611



9

9. PAPIEROŚNICA

Polska, XX w.
Srebro, złoty monogram.
KAT. RH-609

9. CIGARETTE CASE

Poland, 20th cent.
Silver, golden monogram
CAT. RH-609

10. PLAKIETA

Polska,
1. ćw. XX w.
Mosiądz
KAT. RL-342

10. PLAQUE

Poland, 1st quarter
of the 20th cent.
Brass
CAT. RL-342



10

11. PUSZKA

Niemcy, XIX w.
Srebro
KAT. RH-592

11. TIN

Germany, 19th cent.
Silver
CAT. RH-592

12. PUSZKA

Niemcy, XIX w.
Srebro
KAT. RH-593

12. TIN

Germany, 19th cent.
Silver
CAT. RH-593



11



12

13. PUSZKA

toaletowa
Francja, Paryż,
1. poł. XIX w.
Srebro
KAT. RH-613

13. Toilet TIN

France, Paris,
1st half of the
19th cent.
Silver
CAT. RH-613



13

14



15



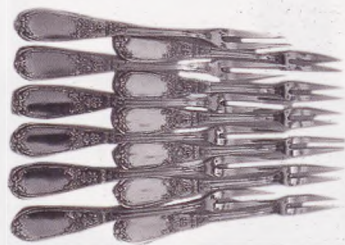
16



17



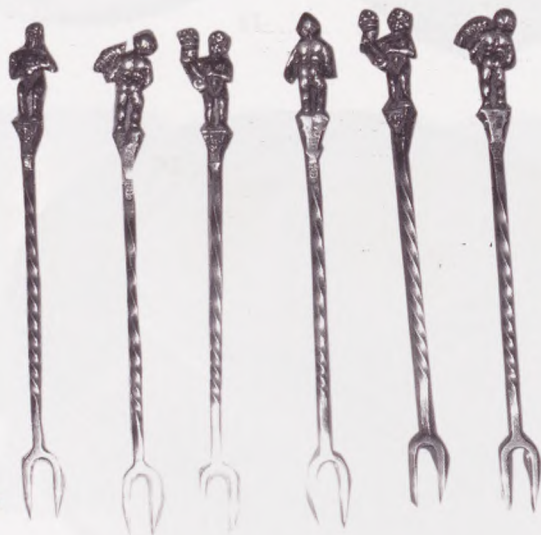
18



19



20



14. ŁYŻECZKI (2 szt.)

Polska, K. Klimaszewski,
XIX w.
Srebro
KAT. RH-582

15. SZCZYPCE do cukru

Polska, XVIII w.
Srebro
KAT. RH-615

16. SZCZYPCE do cukru

Niemcy, XIX w.
Srebro
KAT. RH-587

17. ŁYŻECZKI do kawy

Polska, XIX w.
Srebro
KAT. RH-602

18. WIDELCE do ciasta (12 szt.)

Niemcy, XIX w.
Srebro
KAT. RH-584

19. SZUFELKA do szparagów

Anglia, XIX w.
Srebro
KAT. RH-616

20. WIDELCZYKI do przekąsek

Polska, 1824 r.
Srebro
KAT. RH-617

14. SMALL SPOONS (2 items)

Poland, K. Klimaszewski,
19th cent.
Silver
CAT. RH-582

15. Sugar TONGS

Poland, 18th cent.
Silver
CAT. RH-615

16. Sugar TONGS

Germany, 19th cent.
Silver
CAT. RH-587

17. Coffee SPOONS

Poland, 19th cent.
Silver
CAT. RH-602

18. Cake FORKS (12 items)

Germany, 19th cent.
Silver
CAT. RH-584

19. Asparagus SCOOP

England, 19th cent.
Silver
CAT. RH-616

20. SMALL FORKS for snacks

Poland, 1824.
Silver
CAT. RH-617



21

**21. ZESTAW
do przypraw**
Anglia, 1896 r.
Srebro
KAT. RH-618

**21. Spice
SET**
England, 1896.
Silver
CAT. RH-618

22. SOLNICZKA
Polska, początek XIX w.
Srebro
KAT. RH-614

22. SALT CELLAR
Poland, early 19th cent.
Silver
CAT. RH-614

23. SOLNICZKA
Polska, XVIII w.
Srebro
KAT. RH-583

23. SALT CELLAR
Poland, 18th cent.
Silver
CAT. RH-583

24. PATERA
Polska, Malcz, XIX w.
Srebro
KAT. RH-589

24. CAKE STAND
Poland, Malcz, 19th cent.
Silver
CAT. RH-589

25. SOLNICZKA
Rosja, XIX w.
Srebro
KAT. RH-588

25. SALT CELLAR
Russia, 19th cent.
Silver
CAT. RH-588

**26 a,b. MISECZKI
(2 szt.)**
Niemcy, XIX w.
Srebro
KAT. RH-594

**26 a,b. SMALL
BOWLS
(2 items)**
Germany, 19th cent.
Silver
CAT. RH-594



22



23



24

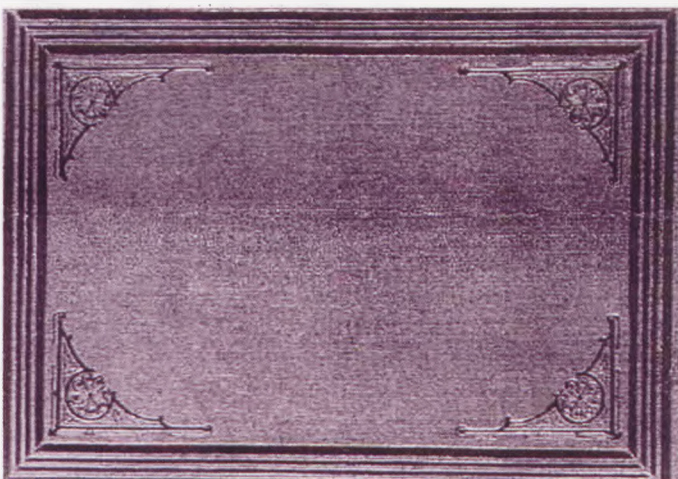


25



26 a,b





1



2

KRADZIEŻ SZKICOWNIKA Z ORYGINALNYMI RYSUNKAMI PABLA PICASSA, Z MUZEUM PICASSA W PARYŻU

Pomiędzy 8 a 9 czerwca 2009 roku, z Muzeum Picassa w Paryżu skradziono oryginalny notatnik z rysunkami Pabla Picassa. Szkicownik, pochodzący z lat 1917-1924, jest w kolorze czerwonym i ma napis „Album”, wykonany złotymi literami, o wymiarach 16x24 cm, zawiera 33 rysunki wykonane ołówkiem przez Picassa, z których 4 znajdują się na odwrocie. Każda osoba, która może pomóc proszona jest o kontakt z Krajowym Biurem Interpolu we Francji, numer referencyjny : **BCN/OCBC/FLN/T30224** lub z Sekretariatem Generalnym Interpolu nr.: **WOA 2009/17604**.

A SKETCHBOOK OF ORIGINAL DRAWINGS BY PABLO PICASSO WAS STOLEN FROM THE PICASSO MUSEUM IN PARIS

Between 8 and 9 June 2009. Dating from 1917-1924, the sketchbook has a red cover with the inscription 'Album' in gilt letters. At 16 x 24 cm, the sketchbook contains 33 pencil drawings by Picasso, of which four are on back pages. Anyone with information about the theft or the whereabouts of the sketchbook is asked to contact the INTERPOL National Central Bureau in France (**REF: BCN/OCBC/FLN/T30224**) and the INTERPOL General Secretariat (**REF: WOA 2009/17604**).

1. Rysunek PABLO PICASSO
SZKIC KOBIETY SIEDZĄCEJ
W FOTELU
Ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.16

1. Drawing PICASSO PABLO
SKETCH FOR A WOMAN SEATED
IN AN ARMCHAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.16

2. Rysunek PABLO PICASSO
SZKIC KOBIETY SIEDZĄCEJ
W FOTELU
Ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.17

2. Drawing PICASSO PABLO
SKETCH FOR A WOMAN SEATED
IN AN ARMCHAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.17



3



4



5



6



7



8

3. Rysunek PABLO PICASSO

PORTRET OLGI
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.22

3. Drawing PICASSO PABLO

PORTRAIT OF OLGA
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.22

6. Rysunek PABLO PICASSO

OLGA NA BALKONIE Z WIDOKIEM NA RAMPLAS
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.31

6. Drawing PICASSO PABLO

OLGA ON A BALCONY WITH A VIEW ONTO RAMBLAS
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.31

4. Rysunek PABLO PICASSO

SIEDZĄCA OLGA
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.32

4. Drawing PICASSO PABLO

OLGA SITTING
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.32

7. Rysunek PABLO PICASSO

OLGA SIEDZĄCA W FOTELU
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.26

7. Drawing PICASSO PABLO

OLGA SEATED IN AN ARMCHAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.26

5. Rysunek PABLO PICASSO

OLGA NA BALKONIE Z WIDOKIEM NA RAMPLAS
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.29

5. Drawing PICASSO PABLO

OLGA ON A BALCONY WITH A VIEW ONTO RAMBLAS
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.29

8. Rysunek PABLO PICASSO

OLGA Z MANTYLĄ NA GŁOWIE
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.28

8. Drawing PICASSO PABLO

OLGA WITH A MANTILLA ON HER HEAD
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.28



9



10

Dział
Sztuki



11



12



13

9. Rysunek PABLO PICASSO
OLGA LEŻĄCA NA KANAPIE
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.25

9. Drawing PICASSO PABLO
OLGA LEANING ON A COUCH
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.25

11. Rysunek PABLO PICASSO
SZKIC KOBIETY SIEDZĄCEJ
W FOTELU
Ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.19

11. Drawing PICASSO PABLO
SKETCH FOR A WOMAN SEATED
IN AN ARMCHAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.19

10. Rysunek PABLO PICASSO
SZKIC KOBIETY SIEDZĄCEJ
W FOTELU
Ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.18

10. Drawing
PICASSO PABLO
SKETCH FOR A WOMAN SEATED
IN AN ARMCHAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.18

12. Rysunek PABLO PICASSO
OLGA Z ROZPUSZCZONYMI WŁOSAMI
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.24

12. Drawing PICASSO PABLO
OLGA WITH UNTIED HAIR
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.24

13. Rysunek PABLO PICASSO
PORTRET OLGI
ołówek, papier/papier maché
Wysokość: 23 cm
Szerokość: 15,23 cm
Kraj kradzieży: Francja
Nr ref. Interpolu:
2009/17604-1.33

13. Drawing PICASSO PABLO
PORTRAIT OF OLGA
pencil, paper/papier maché
Height: 23 cm
Width: 15,23 cm
Country of theft: France
Interpol number:
2009/17604-1.33

KATALOG STRATWOJENNYCH 1939-1945

Opracowanie Maria Romanowska-Zadrozna



4

Malarstwo polskie Polish painting

1. Matejko Jan (1838-1893)

Sprowadzenie Cystersów do Polski przez Piotra Własta Dunina, przed 1888 r.

Olej na desce, 36,5 x 29,7 cm; niesygnowany.

Utracony z Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów w Łodzi.

Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr neg. 2610

WAR 003043

2. Lentz Stanisław (1861-1920)

W pracowni - autoportret z księdzem Mrozowskim, 1920 r.

Olej na płótnie. Sygn. Lentz.

Utracony przez córkę artysty Romanę Modrakowską w 1944 r. w Warszawie.

Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr neg. 12955

WAR 000371

3. Simmler Józef (1823-1868)

Portret Heleny Eydziatowiczowej, ok. 1860 r.

Olej na płótnie.

Utracony przez Stefana Spiss w 1944 r. w Warszawie.

Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr neg. 107689

WAR 001747

Wyspiański Stanisław (1869-1907)

Widok na Kopiec Kościuszki w Krakowie, 1905 r.

Pastel na papierze; 93x 61 cm;

sygn.: l.d.: SW [monogram wiązany] 1905

Zrabowany przez Niemców z Muzeum Narodowego w Warszawie (depozyt Rogera Raczyńskiego z Rogaliny).

Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr neg. 225641

WAR007041

1. Matejko Jan (1838-1893)

Bringing the Cistercian Monks to Poland by Piotr Włast Dunin, before 1888

Oil on board, 36,5 x 29,7 cm; not signed

Lost from the J. K. Bartoszewicz's Municipal Museum of History and Art in Łódź

Photo from the collection of the National Museum in Warsaw, neg. no. 2610

WAR 003043

2. Lentz Stanisław (1861-1920)

In the Workshop - Self-portrait with Priest Mrozowski, 1920;

Oil on canvas, Signed Lentz

Lost by Romana Modrakowska, the artist's daughter in 1944 in Warsaw.

Photo from the collection of the National Museum in Warsaw, neg. no. 12955

WAR 000371

3. Simmler Józef (1823-1868)

Portrait of Helena Eydziatowiczowa, c. 1860

Oil on canvas,

Lost by Stefan Spiss in 1944 in Warsaw

Photo from the collection of the National Museum in Warsaw, neg. no. 107689

WAR 001747

4. Wyspiański Stanisław (1869-1907)

View of Kościuszko Mound in Kraków, 1905.

Pastel on paper; 93x 61 cm; signed.: bottom left: SW [interlaced monogram] 1905

Stolen by Germans from the National Museum in Warsaw (Roger Raczyński's deposit from Rogalin).

Photo from the collection of the National Museum in Warsaw, neg. no. 225641

WAR007041

SUMMARY

page 3 PIOTR OGRODZKI
A SUBSEQUENT IRREVERSIBLE LOSS
A historic wooden church burnt down in May 2010 in the Opole region. It dated back to the 16th century. The interior housed many valuable historic objects, such as the 17th century pulpit, or the 18th century musical choir gallery. The loss of this object is most regrettable, especially that the number of wooden historic Catholic and Orthodox churches keeps diminishing due to frequent fires. As in previous cases, the lack of an anti-fire security system was to blame.

page 6 ELŻBIETA ROGOWSKA,
MAREK ROGOWSKI
THE LOST MUSEUM

The inauguration of the Lost Museum Project took place in The Great Courtyard of the Royal Castle in Warsaw on 15 May 2010. It was a multi-media show presenting 45 artifacts which were lost or destroyed in the years 1939-1945. The website www.muzeumutracone.pl was launched at the same time.

page 8 PIOTR OGRODZKI
PROTECTING MUSEUMS AND THEIR COLLECTIONS

A discussions of the situation of museum protection in the context of the inspection conducted by the Supreme Chamber of Audit, which investigated the situation in 28 institutions and came to the conclusion that only one museum was appropriately protected. In February 2010 a conference of representatives of relevant institutions was called, and a working group was set up. Its objective will be to prepare guidelines for the protection and securing of museums.

page 11 MARIA ROMANOWSKA
- ZADROŻNA
SEATED SOLDIER

In January 2009 a pastel painting by Aleksander Orłowski (1777 – 1832) titled Seated Soldier was going to be sold at auction. The pastel had been lost and was considered a wartime loss. It had, however, already once been sold at auction in Kraków, but had not been recognised there. It was only at the Warsaw auction that the author of the work was identified and the work was withdrawn.

page 14 ŁUCJA BRZEŹYCKA, ANNA FEDRIZZI – SZOSTOK, IRENA FRENCH
THE SKY GLOBE BY W.J.BLAEU
The Globe probably comes from 1602. It is an interesting historic object, which was executed in the

workshop of Willer Janszoon Blaeu. The globe, which is now in the Museum of the Cieszyn Silesia, underwent very tedious, meticulous restoration. The article describes the subsequent stages of the work of art conservators.

page 18 KARINA CHABOWSKA
POLISH CULTURAL HERITAGE – THE MUSEUM COLLECTIONS OF POLISH EMIGRATION INSTITUTES IN FRANCE AND ITALY

A description of the collection of the Polish Library in Paris, in the Montresor Castle, as well as Centre for the Documentation and Study of the Pontificate John Paul II, which was set up in 1981. The publication also describes the tradition of the Nicolas Copernicus Museum, which dates back to 1873.

page 22 ANDRZEJ MEŻYŃSKI
THE "WANDERING BALLADYNA"

In 2009 the National Library displayed Juliusz Słowacki's autograph of the play *Balladyna*, as part of an exhibition which was to commemorate the bicentenary of the poet's birth date. The drama was written during Słowacki's sojourn in Switzerland in 1834. The article describes the history of this valuable autograph during World War II. Fortunately, it was possible to save it.

page 25 ZBIGNIEW HAUSER
OLD FORGOTTEN POLISH RESIDENCES IN BELARUS, PART II

The second part of the description of palaces and manors which have been preserved in various conditions on the territory of the inter-war Polish Republic in the former Nowogródek and Polesie voivodships. Today these are the lands of the Eastern and Northern Vilnius region.

page 28 MAGDALENA MARCINKOWSKA
IMPUDENT THEFTS IN SOUTHERN FRANCE

The high demand for old art stimulates the rise of theft. The author describes the theft of the painting by Edgar Degas "Les Choristes," (or "The Chorus Singers"). This was not the only case of this kind. Soon afterwards 32 canvases by outstanding artists were stolen from a private collection on The Côte d'Azur

page 30 TADEUSZ ZADROŻNY
KAJETAN AND OTHERS

A subsequent publication, this time devoted to the career of Dr Kajetan Mühlmann, the main constructor of the Nazi machinery whose aim was to steal Polish art and historic objects according to the precise script prepared even before Hitler's invasion of Poland.

page 34 AGNIESZKA DAMASIEWICZ
WILL THE IMPLEMENTATION OF droit de suite CURB THE FORGERY MARKET?

According to the 2001 directive of the European Union, the concept of what a visual work of art is should be understood in a broad sense, meaning that the term comprises all kinds of authored works. In the commercial turnover of art it should be compulsory to acknowledge the financial participation of the authors of sold works. Those selling them and registering this fact should document the origin of the work and its authenticity. The author asks whether introducing this regulation would reduce the market for forgeries in Poland.

page 37 ROBERT PASIECZNY
ORIGINAL ART AND FAKES

The 21st century can be called the century of collectors. The strangest collections are being gathered. This leads to the problem of distinguishing between original art and forgeries. There are many handbooks on how to do it. One of these is "Guide to Fakes and Reproductions" by Mark Chervenka.

page 38 MARIA ROMANOWSKA
- ZADROŻNA
PUBLICATIONS OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE IN 2009

Four new publications were brought out in 2009. Three of them appeared abroad and one is not part of a series. These are positions from the collection of the Ethnography and Artistic Industry Museum in Lviv: *Plakat Polski* (The Polish Poster) Alba, a book about research on the art of gardening in the Baroque epoch, *Współczesne zbiory polskie za granicą. Informator* (Contemporary Polish Collections Abroad. An Information Manual) and the album *Lato w Krzemieniu. Legendy znad Ikwy* (Summer in Krzemieniec. Legends from the Banks of the River Ikwa), published as part of the celebrations of Słowacki's Year.

page 40 MONIKA BARWIK
CATALOGUE OF LOSSES

page 44 BARBARA KALETA
INTERPOL. THE MOST WANTED WORKS OF ART

page 43 MARIA ROMANOWSKA
-ZADROŻNA
CATALOGUE OF WAR LOSSES

SZUKAJ NAS W INTERNECIE: www.oozp.pl

KRAJOWY WYKAZ
ZABYTKÓW SKRADZIONYCH
LUB WYWIEZIONYCH ZA GRANICĘ
NIEZGODNIE Z PRAWEM



Ośrodek Ochrony
Zbiorów Publicznych
Narodowa Instytucja Kultury

