

Nr4 (69) październik-grudzień 2011

ISSN 1428-6467

cenne, bezcenne/ utracone

*Valuable, Priceless/
Lost*



NARODOWY INSTYTUT MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW

Na okładce: Fragment akwareli Juliana Fałata, *Maganka na polowaniu w Mieszwie*, 1891 r.
Obok: Fragment obrazu Juliana Fałata, *Przed polowaniem w Rytwianach*, przed 1904 r.
Fot. Zbigniew Dolniński



cenne, bezcenne/utraczone

Redakcja:

Narodowy Instytut

Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

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@nimoz.pl

www.nimoz.pl

Redaktor naczelna: Barbara Kobielska

Oprac. graficzne: Marek Pękalski

Oprac. stylistyczne: Krystyna Juriewicz

Korekta: Krystyna Juriewicz

Tłumaczenie: Marzenna Rączkowska

Wydawca: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Realizacja: Stelko Sp. z o.o.

Na zlecenie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Zamówienia na egzemplarze prosimy kierować na adres redakcji.

W NUMERZE:

str. 3
KARINA CHABOWSKA
SKRADZONE, WYWIEZIONE... ODZYSKANE

str. 6
MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
APLIKA Z GŁOWĄ MEDUZY
ZNÓW W ŁAZIENKACH KRÓLEWSKICH
W WARSZAWIE

str. 9
WOJCIECH KOWALSKI
RESTITUCJA DÓBR KULTURY
UTRACONYCH PRZEZ POLSKĘ
W OKRESIE II WOJNY ŚWIATOWEJ
JAKO ELEMENT POLSKIEJ POLITYKI
ZAGRANICZNEJ REALIZOWANEJ
PRZEZ MSZ RP
W LATACH 1999-2009

str. 15
MONIKA KUHNKE
POLSCY DYPLOMACI
I POLSKIE ZABYTKI

str. 20
KAMIL ZEIDLER
FILOZOFIA RESTYTUCJI
W POSZUKIWANIU
NOWEGO PARADYGMATU

str. 22
PIOTR OGRODZKI
CZY ODZYSKAMY
MONSTRANCJĘ Z SADŁOWA?

str. 27
TOMASZ SZKARADNIK,
OLGIERD JAKUBOWSKI
SPÓR O WŁASNOŚĆ WACHLARZY
KOSSAKÓW

str. 31
ANNA ŻAKIEWICZ
ZĘBY PANI ANNY, CZYLI ODNALEZIONY
PORTRET IWASZKIEWICZÓW

str. 33
PIOTR MAJEWSKI
PARYSKIE DZIEŁA
TYTUSA DZIEDUSZYCKIEGO-SASA
– ZAGINIONE I ODNALEZIONE

str. 38
TADEUSZ ZADROŻNY
KAJETAN I INNI (4)
ADOLFA DAREM UHONOROWANIE

str. 46
SKRADZONE WE FRANCJI
ODNALEZIONE W POLSCE

str. 47
OPRAC. MONIKA BARWIK
POSZUKIWANE

KARINA CHABOWSKA

SKRADZONE, WYWIEZIONE ...ODZYSKANE

Dwa dzieła artysty, pochodzące z jednej przedwojennej kolekcji, skradzione, wywiezione, zaginione ... powróciły. 4 października br. Bogdan Zdrojewski, minister kultury i dziedzictwa narodowego, przekazał do Muzeum Narodowego w Warszawie dwa obrazy Juliana Fałata pochodzące ze zbiorów przedwojennego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Ich losy, rozdzielone na kilkadziesiąt lat, splotły się na powrót w październiku 2006 r.



Bogdan Zdrojewski, minister kultury i dziedzictwa narodowego wraz z odzyskanymi obrazami Juliana Fałata w trakcie uroczystości przekazania ich Muzeum Narodowemu w Warszawie, 4 października 2011 r. Fot. Danuta Matloch

...wtedy to właśnie do ówczesnego Departamentu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą (obecnie Departament Dziedzictwa Kulturowego) w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotarła informacja o wystawieniu na sprzedaż dwóch zaginionych obrazów Juliana Fałata (1853-1929).

WARSZAWA – NOWY JORK –
– WARSZAWA

25 października 2006 r. w domu aukcyjnym Christie's w Nowym Jorku miał zostać zlicytowany obraz (olej na płótnie 50 x 151 cm) pod tytułem *Przed polowaniem w Rytwianach (Off to the Hunt)*. Z kolei *Naganka na polowaniu w Nieświeżu (The Hunt)*, praca o niebagatelnych jak na akwarelę wymiarach

65 x 176 cm, wstawiona została na aukcję, która miała się odbyć 8 listopada 2006 r. w domu aukcyjnym Doyle w Nowym Jorku.

W obu przypadkach zarówno wcześniejsza informacja dotycząca zbliżającego się terminu aukcji, jak i dostępność oraz kompletność materiału dokumentującego dostarczonego przez Muzeum Narodowe w Warszawie, zaważyły na możliwości wycofania obiektów z aukcji. Stało się to za pośrednictwem Konsulatu Generalnego w Nowym Jorku. Od razu resort kultury podjął działania mające na celu umożliwienie polskiemu specjalistom potwierdzenie autentyczności obu obrazów. Dokonali tego: Anna Lewandowska, konserwator w Pracowni Malarstwa Sztalugowego Muzeum Narodowego



J. Fałat, *Naganka na polowaniu w Nieświeżu*, 1891 r., akwarela, 65 x 176 cm.
Fot. Zbigniew Doliński, ze zbiorów MNW

w Warszawie oraz prof. dr hab. Jerzy Malinowski z UMK w Toruniu. Sporządzone opinie, oprócz pełnej informacji dotyczącej proveniencji obiektów, zawierały również próbę odtworzenia losów obrazów, rys historyczny dotyczący życia i twórczości Juliana Fałata oraz analizę stanu zachowania obiektów.

Obie opinie potwierdziły pochodzenie obrazów z kolekcji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (TZSP), co stało się podstawą do podjęcia dalszych działań mających na celu sprowadzenie obrazów do kraju.

Prowadzone przez kolejne lata negocjacje, w przypadku akwareli *Naganka na polowaniu w Nieświeżu* z reprezentującą posiadacza kancelarią prawną, a w przypadku obrazu *Przed polowaniem w Rytwianach* z ówczesnym posiadaczem za pośrednictwem domu aukcyjnego Christie's, nie przynosiły pożądanego efek-

tów. W 2008 r. podjęto więc decyzję o zaangażowaniu w sprawę amerykańskiej kancelarii prawnej posiadającej doświadczenie w zakresie restytucji dóbr kultury. Pomimo początkowych postępów, również kancelarii nie udało się nadać sprawie dynamiki.

Przełom nastąpił w 2010 r., gdy zgodnie z sugestią zastępcy konsula generalnego RP w Nowym Jorku Marka Skulimowskiego, sprawę przekazano do Immigration & Customs Enforcement (ICE)¹, federalnej agencji dochodzeniowej zajmującej się m.in. kwestiami imigracyjnymi czy nielegalnym wwozem i wywozem dzieł sztuki na i z terenu Stanów Zjednoczonych. To ona 14 grudnia 2010 r. zajęła oba obrazy i zdeponowała je w nowojorskim magazynie Fortress, gdzie w specjalnie przystosowanym, klimatyzowanym pomieszczeniu czekały na decyzję sądu w Nowym Jorku. Osta-

teczne rozstrzygnięcie tej kwestii musiało poczekać na ewentualne zgłoszenie i udokumentowanie przez dotychczasowych posiadaczy ich prawa własności do dzieł polskiego artysty. Ze względu na brak przedstawienia takich dokumentów, 16 sierpnia 2011 r. nowojorski sąd wydał ostateczną decyzję, na mocy której ICE mogło przekazać stronie polskiej obraz *Przed polowaniem w Rytwianach* oraz akwarelę *Naganka na polowaniu w Nieświeżu*. Stało się to 22 września 2011 r. w Konsulacie Generalnym w Nowym Jorku, gdzie prace Juliana Fałata zostały przekazane na ręce Prezydenta RP i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Za szczególne zasługi na rzecz zwrotu obrazów do Polski agenci ICE, Bonnie Goldblatt i Lennisa Barroisa Jr., zostali odznaczeni przez ministra Bogdana Zdrojewskiego honorowymi odznakami „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Powrót obrazów nastąpił tydzień później, gdy zapakowane w specjalistyczne skrzynie zostały przetransportowane drogą lotniczą do kraju. Do Muzeum Narodowego w Warszawie obie prace Juliana Fałata trafiły na początku października br., kiedy to minister Bogdan Zdrojewski przekazał je dyrektorce Muzeum Narodowego, Agnieszce Morawińskiej.

CZAS WOJNY

Oba obrazy Juliana Fałata prezentowane były w gmachu TZSP przy placu Małachowskiego prawie do momentu



Uroczystość przekazania obrazów stronie polskiej w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku 22 września 2011 r.
Od lewej: Bogdan Zdrojewski, minister kultury i dziedzictwa narodowego, Bronisław Komorowski, prezydent RP, James Dinkins, przedstawiciel ICE. Fot. Wojciech Kubik



J. Fałat, *Przed polowaniem w Rytwianach*, przed 1901r., olej na płótnie, 50 x 150 cm
Fot. Zbigniew Doliński, ze zbiorów MNW

wybuchu II wojny światowej. Na przełomie sierpnia i września 1939 r. rozpoczęto zabezpieczanie i pakowanie najcenniejszych zbiorów Towarzystwa. Ich część w listopadzie 1939 r. i marcu 1942 r. przewieziono do gmachu Muzeum Narodowego. Obecność obrazów Fałata w muzeum potwierdziły prowizoryczne spisy sporządzone w 1943 r. Z Muzeum Narodowego, jak większość zabytków przechowywanych w tej instytucji, zostały skradzione w czasie najtragiczniejszych dla Warszawy dni Powstania Warszawskiego.

NAGANKA NA POLOWANIU W NIEŚWIEŻU

Akwarela *Naganka na polowaniu w Nieświeżu*, znana również pod tytułem *Polowanie w Nieświeżu*, należy do większej grupy obrazów Fałata związanych z polowaniami w białoruskich lasach książąt Radziwiłłów. Obraz posiada wysoką galeryjną wartość artystyczną, a przez specjalistów określany jest jako przełomowy w twórczości artysty. Malarz połączył tu technikę akwareli z gwaszem, co stanowiło nowy środek wyrazu – przez zastosowanie odpowiedniego koloru gwaszu wydobywał światło lub intensyfikował kolor akwareli. Pojedyncze postacie są doskonale wystudiowane, prezentując różne typy etnograficzne, a całość przedstawienia stanowi realistyczną ilustrację sceny polowania.

Po raz pierwszy J. Fałat wystawił swoje dzieło jesienią 1891 r. w Warszawie. Pierwszym właścicielem akwareli był Ludwik Norblin, który w 1914 r. przeka-

zał ją wraz z 11 innymi obrazami Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Włączona formalnie do kolekcji Towarzystwa w 1926 r. praca Fałata uzyskała numer 496. W sprawozdaniach i katalogach Zachęty² obraz wspomniany w 1916, 1933, 1935 i 1938 r. Przed wojną akwarelę reprodukowano dwukrotnie. Zdjęcia wykonywano ze szklanego negatywu, który jednak później uległ zniszczeniu.

Oględziny obrazu dokonane przez polskich specjalistów wykazały bardzo dobry stan zachowania akwareli. Warstwa malarska zachowała czystość i świetlistość oraz żywość barw, co stanowi przesłankę do twierdzenia, że obraz przechowywany był w zaciemnionym miejscu lub za szybą, która ograniczała dostęp światła.

PRZED POLOWANIEM W RYTWIANACH

Obraz ten również dotyczy, tak popularnej u Fałata, tematyki myśliwskiej. Powstanie obrazu ma związek z pobytem artysty na zaproszenie Potockich w latach 90. XIX w. w majątku w Staszowie niedaleko Rytwian.

Swobodnie ugrupowane postacie zostały ukazane na tle panoramicznego pejzażu z odległym lasem i motywem architektury w dalszym planie. Przedstawiona wieża kościelna to wczesnobarokowy zespół klasztorny kamedułów w Rytwianach. Obraz po raz pierwszy został zaprezentowany w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1901 r., by w 1905 r. stać się już częścią tworzonego Muzeum Towarzystwa

(obraz otrzymał numer 345). Niejednokrotnie wspomniany w raportach i katalogach Zachęty, obraz wymieniono kolejno w 1901, 1902, 1904, 1908, 1924, 1925, 1933, 1938 r. Pożogę wojenną przetrwał zarówno szklany negatyw obrazu, jak i oryginalna rama, którą artysta zamówił przed warszawską wystawą w 1901 r. w krakowskim Zakładzie Ramiarskim Filipa Woźniaka. Do dziś na ramie znajdują się nalepki wystawowe i własnościowe.

Niestety, obraz znajduje się w bardzo złym stanie technicznym. Stwierdzone zostały m.in. liczne spękania i ubytki warstwy malarskiej. Obraz odpięto z oryginalnego krosna, a następnie najprawdopodobniej zrolowano go warstwą malarską na zewnątrz. Zabiegi konserwatorskie przeprowadzono przypuszczalnie dwukrotnie; dokonano wtedy miejscowych podklejeń, oczyszczeń i retuszy, miejscami stającymi się wręcz przemalowaniami.

Ze względu na trwające w Muzeum Narodowym w Warszawie remonty sal ekspozycyjnych, obrazy Juliana Fałata wyeksponowane zostaną najwcześniej w połowie przyszłego roku. Do tego czasu poddane zostaną konserwacji. ■

PRZYPISY:

¹ Urząd ds. Imigracji i Egzekwowania Cel jest główną agendą śledczą Departamentu Bezpieczeństwa Krajowego Stanów Zjednoczonych (odpowiednik MSWiA) i drugą największą agencją dochodzeniową w rządzie federalnym.

² W publikacjach TZSP odnotowywano pozyskane dzieła sztuki, co stanowi istotne źródło informacji na temat kolekcji przedwojennej Zachęty.

Aplika z głową Meduzy znów w Łazienkach Królewskich w Warszawie

Bez medialnego szumu, błysków fleszy i świateł jupiterów, 10 czerwca 2011 r. została przekazana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego do zbiorów Łazienek Królewskich w Warszawie odzyskana w Londynie osiemnastowieczna aplika, która pochodziła z królewskich zbiorów Stanisława Augusta Poniatowskiego. Oznakowana w okresie Królestwa Kongresowego inicjałem cara Mikołaja I, utracona w wyniku II wojny światowej, powróciła do kraju po 66 latach.

Aplika, o której mowa, jest brązowym, cyzelowanym i złożonym trójramiennym świecznikiem ściennym o wymiarach 105 x 47,5 cm, która uchodziła za dzieło wykonane w manierze Pierre-François Feuchère (1737-1823), artysty-rzemieślnika, który w końcu XVIII w. i początku XIX w. wraz synem prowadził jedną z większych pracowni wytwarzających luksusowe złoczone brązy, takie jak zegary, kinkiety czy kandelabry, często przeznaczone do wnętrz królewskich pałaców Marii-Antoininy i Ludwika XVI. Przypisywano ją również, jak to czynił Stanisław Iskierski, Pierre'owi Gouthière (1732-1814), jednemu z najbardziej znanych i wpływowych rzemieślników XVIII w., którego wyroby zdobiły siedziby wspomnianej królewskiej pary i francuskiej arystokracji.

Świecznik z Łazienek, równie elegancki i bogato zdobiony jak brązy z Wersalu, czy *Petit Trianon*, przeznaczony do wnętrz królewskiego pałacu, miał ramiona w kształcie liści akantu zakończone profitkami, które w górze spina szeroka szarfa zawiązana w pokazną, mięsistą kokardę. Ozdobą świecznika jest duży owalny medalion z głową Meduzy, wykonaną w reliefie wypukłym. Medalion oplatają dwa węże, stylizowane bukiety kwiatów i liście laurowe. Od dołu kompozycję dopełniają: wiązka liści akantu i kiść winogron. Wraz z siedmioma podobnymi kinkietami dodawał blasku Sali Salomona w pałacu Na

Wodzie, który należał do kompleksu Łazienek Królewskich.

Z wielką satysfakcją przyjęliśmy z powrotem do zbiorów Muzeum Łazienki Królewskie osiemnastowieczną aplikę z motywem głowy Meduzy, którą otrzymaliśmy dzięki Pana decyzji po wycofaniu tego obiektu z aukcji Sotheby's w Londynie w maju 2009 r. – pisał do Jacka Milera,



Głowa Meduzy z apliki. Fot. Karol Dudyński

dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Tadeusz Zieleniewicz, dyrektor muzeum.

Aplika miała zostać wystawiona na sprzedaż (pozycja nr 45, nr aukcji L09763) 28 maja 2009 r. w domu aukcyj-

nym Sotheby's w Londynie. W sporządzonej nocie katalogowej opisano oznakowania: numer 69 naniesiony czerwoną farbą oraz punktowo wybity napis „No 2”, jednak wyjątkowo zagadkowe dla domu aukcyjnego były występujące na przedmiocie znaki własnościowe: litera M pod koroną i literą Ł wraz z numerem 196. Uznano, że M z koroną może oznaczać Maksymiliana, księcia Lichtenberga (1817-1852), który w 1839 r. ożenił się z księżniczką Marią, córką cara Mikołaja I i w ten sposób zyskał tytuł do używania rosyjskiej carskiej korony nad inicjałem swojego imienia, literę Ł z cyframi pominięto milczeniem. Takie błędne odszyfrowanie znaków własnościowych nie pozwoliło ekspertom Sotheby's ustalić prawidłowej proveniencji obiektu i rozpoznać w aplice polskiej straty wojennej.

Informacja o znakach własnościowych zelektryzowała polskie środowisko muzealne, które wiedziało, że takie oznakowanie jednoznacznie wskazuje na obiekty pochodzące z Łazienek Królewskich w Warszawie. Dzięki szybkiej akcji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Komendy Głównej Policji i Interpolu obiekt został zatrzymany na aukcji. Zebrana przez Departament Dziedzictwa Kulturowego dokumentacja jasno wskazywała, że świecznik ten należał do wyposażenia królewskiego pałacu Na Wodzie w Warszawie. Łazienki Królewskie w XIX w. stały się jedną z siedzib cara rosyjskiego, który po Kongresie Wiedeńskim, w ramach unii personalnej Królestwa Polskiego

zw. Kongresowym z Imperium Rosyjskim, został królem polskim na mocy wiążącej go konstytucji. Gdy po 1832 r. Królestwo Kongresowe stało się integralną częścią cesarstwa rosyjskiego tytuł ten był już tylko formalny. Car Mikołaj I od 1835 r. odwiedzał Łazienki Królewskie rokrocznie. Wykonane we Francji świeczniki z głową Apollina i głową Meduzy, należące niegdyś do kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, zdobyły wówczas Salę Balową oraz Salę Salomona. Z tego okresu pochodzi wybita litera M pod koroną – inicjał polskiej wersji imienia Mikołaja I i zastanawiająca ekspertów Sotheby's litera £, przypominająca symbol brytyjskiej waluty, która wskazywała jednoznacznie na Łazienki Królewskie.

W inwentarzu Łazienek Królewskich z lat 1815-1839 wymieniane są *kandelabry brązowe w ogniu wyzłacane, każdy do trzech świec*, jednak najpełniejszy opis świeczników pochodził z 1929 r. z katalogu brązów Zamku Królewskiego i pałacu Łazienkowskiego w Warszawie autorstwa Stanisława Iskierskiego.

W okresie I wojny światowej wyposażenie pałacu zostało wywiezione do Rosji, ale powróciło na mocy traktatu ryskiego i weszło w zasoby Państwowych Zbiorów Sztuki. Od wybuchu II wojny światowej Łazienki Królewskie były pozbawiane wszelkich zabytków ruchomych. Jesienią 1944 r. okupanci wrywali nawet taffe fajansowe ze ścian i mozaiki kominków. Po wojnie część sprzętów została odnaleziona i odzyskana, choć wracała przeważnie w złym stanie. Jednak dzięki temu, że część wyposażenia powróciła, można było porównać zachowane świeczniki z tym wystawianym w domu aukcyjnym i z całą pewnością stwierdzić, że nie tylko są one identyczne, ale też znakowane w ten sam sposób i w tym samym miejscu.

Szybko zebrany, przekonywujący materiał – w tym zawierający błyskawicznie wykonaną w Archiwum Głównym Akt Dawnych fotokopię strony z dziewiętnastowiecznego inwentarza, kserokopie dokumentów z Instytutu Pamięci Narodowej, dotyczących niemieckich grabieży w Łazienkach Królewskich oraz prób ustalenia przez Wilhelma Ernsta Palézieux, architekta



Apliki w Sali Salomona w pałacu Na Wodzie. Fot. A Saratowicz-Dudyńska



Sala Salomona. Fot. w: *Warschau*. Hrsg. K. Grundmann, A. Schelleberg, Krakau 1944



Oznakowanie M pod koroną Ł 196. Fot. Karol Dudyński



Oznakowanie własnościowe porównawcze. Fot. Anna Saratowicz-Dudyńska



Oznakowanie czerwoną farbą i punca No 2. Fot. Karol Dudyński

w służbie Hasa Franka, co stało się z przeszło 200 obiektami z Łazienek, które powinny być na stanie, a ich nie ma, uzupełniona wspomnieniami polskich historyków sztuki i muzealników z okresu okupacji oraz informacjami z monograficznych opracowań – świadczyły niezbicie o proveniencji świecznika i o tym, że jest on stratą wojenną. Materiał ten przesłany wraz z wnioskiem przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zarządowi domu aukcyjnego, a przez Komendę Główną Policji władzom brytyjskiego Interpolu pozwolił na wycofanie aplikacji z aukcji.

Po ustaleniu terminu z domem aukcyjnym Sotheby's, 22 października 2009 r. w imieniu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego do Londynu pojechała Anna Saratowicz-Dudyńska, specjalistka od brązów i sreber z Zamku Królewskiego w Warszawie, w celu dokonania oględzin zajętego obiektu. W obecności przedstawiciela Ambasady Polskiej w Londynie Tadeusza Jagodzińskiego i pracowników domu aukcyjnego przebadła przedmiot sporu, potwierdzając autentyczność aplikacji. Zauważyła przy tym, że profitki na końcach ramion świecznika zostały wymienione na inne, jednak i te musiały pochodzić ze świecznika z Łazienek, dokładnie z aplik z głową Apolina.

Swoje spostrzeżenia, Anna Saratowicz-Dudyńska zawarła w szczegółowej ekspertyzie, uzupełnionej o dalsze dokumenty z Archiwum Akt Dawnych poświadczające przynależność świecznika do Łazienek Królewskich oraz o materiały wskazane przez Roberta Olkowskiego, zastępcę inwentaryzatora w Muzeum Narodowym w Warszawie, z Archiwum Akt Nowych, potwierdzające obecność świecznika w pałacu w okresie międzywojennym (*Spis Inwentarza Łazienek Północnych* z 23 stycznia 1935 r. i 1 września 1937 r.) oraz z Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (*Transport rewindykacyjny z Salzburga z dnia 24 kwietnia 1946 r.* będący spisem zawartości skrzyni opisanej jako „La Poland. Bronzes” poświadczający, że z ośmiu utraconych aplik powróciły po wojnie tylko trzy). Dzięki fotografii z Narodowego Instytutu Cyfrowego oraz wydanej przez Niemców podczas okupacji książce o Warszawie, udało się ustalić,

że grabieży dokonano w 1944 r.

Uzupełniająca dokumentacja wykazała, że wybite litery: M pod koroną i Ł 196 odpowiadają numerom „kandelabrow ścienne” w łazienkowskich inwentarzach przechowywanych w Archiwum Głównym Akt Dawnych: *Inwentarz Carskiego pałacu Łazienki z roku 1839, Spis kosztowności, mebli i innych nieruchomości znajdujących się w Pałacu Łazienki z dniem objęcia Administracji Cesarskich Pałacy przez Pułkownika Abramowicza to jest z dniem 1 Sierpnia 1939 roku, Inwentarz Pałacy Carskich. T.I Pałac Łazienki z 1854 roku. Oznakowanie czerwoną farbą* – czytamy w ekspertyzie – *analogiczne do malowanego farbą numeru 69 z odwrotnej strony aplikacji z Sotheby's widnieją także na innych, zachowanych do dziś w pałacu meblach i brązach. Oznaczenia te odnoszą się do inwentarzy wyposażenia pałacu spisanych w języku rosyjskim w 2 połowie XIX w. Znajdujemy je w Inwentarzu ruchomości Pałacu w Łazienkach z 1871 r. oraz z 1892 r., w którym to spisie numer ten określany jest już jako dawny.*

Kilkustronicowa ekspertyza z 31 załącznikami wysłana została do domu aukcyjnego Sotheby's 18 maja 2010 r. Dowodzona w niej, że świecznik ten od 2. poł. XVIII w. do wybuchu I wojny światowej, a później od powrotu do kraju po traktacie ryskim do 1944 r. należał nieprzerwanie do zbiorów pałacu Na Wodzie i przepadł po wywiezieniu go przez okupantów do Zamku Fischhorn w Austrii, który był w gestii Hermanna Fegeleina, szwagra Ewy Braun. Autorka ekspertyzy przypominała też o trudnych warunkach działań rewindykacyjnych obiektów rozproszonych i rozpraszanych już po zajęciu zamku przez armię amerykańską, co opisywał w swoim *Dzienniku* Bohdan Urbanowicz.

Wiadomość o tym, że osoba wstawiająca aplikę uznała roszczenia rządu polskiego i zdecydowała się oddać stratę wojenną prawowitemu właścicielowi dotarła do Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w listopadzie 2010 r., po półtora roku od wycofania obiektu z aukcji. Doszło do tego na mocy argumentów, bez kosztownych procesów sądowych i zmuszonych zawyłych negocjacji.

Restytucja dóbr kultury utraconych przez Polskę w okresie II wojny światowej

*jako element polskiej polityki zagranicznej realizowanej przez
Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP w latach 1999-2009**

OPIS STRAT I ICH REJESTRACJI

Punktem wyjścia wszelkich starań o odzyskanie dóbr kultury utraconych w czasie wojny, a także ogólnej likwidacji jej skutków w dziedzinie kultury, jest precyzyjne ustalenie poniesionych strat, które z kolei opiera się na znajomości przedwojennego stanu posiadania w tej dziedzinie. W przypadku Polski trudności przysparza już określenie stanu zasobu zbiorów w 1939 r., które w przeważającej części nie były inwentaryzowane, a często nie posiadały jakiegokolwiek dokumentacji. Ich miarą jest niemożliwość ustalenia nawet liczby muzeów, które istniały przed wojną na ziemiach polskich. Według różnych źródeł liczba ich waha się od 130 do prawie 300. Prace dodatkowo komplikuje konieczność odliczenia muzeów znajdujących się po 1945 r. poza granicami kraju oraz dodania do nich placówek muzealnych, które przed rozpoczęciem wojny znajdowały się na obszarze późniejszych tak zwanych Ziemi Zachodnich i Północnych. Według danych niemieckich w grę wchodzi tu około 153 muzea, których zbiory w efekcie bezpośrednich następstw wojny były w ogromnym stopniu rozgrabione i rozproszone. Okoliczności tych rabunków, zarówno na terenie okupowanej Polski, jak i objętych działaniami wojennymi ziemiach Śląska i Pomorza, nie pozwalały na ich dokumentowanie przez właścicieli. Same zaś władze wojskowe bądź okupacyjne nie pozostawiły zbyt wielu śladów swej działalności.

Mimo ogromnych zniszczeń i braku dokumentacji powojenne statystyki podawały liczbę około 500 000 utraconych dóbr kultury. Prowadzona od 1992 r. szczegółowa inwentaryzacja strat pozwoliła umieścić w komputerowej bazie danych ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki informacje o ponad 60 000 obiektach zaginionych na terenie obecnej Polski, z których dokumentację fotograficzną posiadało jednak tylko niewiele ponad 10 000 przedmiotów. Z punktu widzenia rodzaju dzieł sztuki można podać, że w liczbach tych kryje się, między innymi prawie 13 000 obrazów, około 8 700 rycin i rysunków, ponad 4 000 obiektów złotniczych, 3 500 rzeźb oraz 4 500 mebli i innych wyrobów drewnianych. Jeżeli natomiast chodzi o poszkodowane instytucje, to w ramach danych zbiorczych straty muzeów wyno-

szą nie mniej niż 26 300 obiektów, związków wyznaniowych 14 600, a osób prywatnych 11 500 obiektów. Tak zgromadzony zasób informacji pozwolił na opublikowanie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego szeregu katalogów ilustrujących odnotowane dotychczas straty w poszczególnych działach dzieł sztuki, na przykład w zakresie malarstwa, numizmatów itp.

Pewne bardziej całościowe dane udało się ustalić w odniesieniu do strat poniesionych przez biblioteki. Niewątpliwie w sensie statystycznym było to łatwiejsze, gdyż na ogół częściej niż w przypadku zbiorów sztuki odnotowywane były choćby przybliżone rozmiary księgozbiorów, aczkolwiek trzeba oczywiście pamiętać o nieporównywalnej wartości poszczególnych książek i innych materiałów bibliotecznych, które w tych statystykach występują jedynie jako ujednolicone „pozycje inwentarzowe”. Podobnie jednak jak przy zbiorach sztuki, także i tutaj nigdy już nie poznamy pełnej liczby utraconych bibliotek. Uwzględniając te zastrzeżenia można podać na podstawie badań zespołu prof. B. Bieńkowskiej, że zgromadzono dokumentację strat ponad 40 000 bibliotek z terenu Polski nieobejmującego byłych Kresów Wschodnich i Ziemi Zachodnich i Północnych. Między innymi zespół ustalił, że znajdowało się w nich około 70 mln tomów, z czego utracono w czasie wojny i okupacji około 70-75 proc., czyli ponad 50 mln tomów. W tej liczbie mieści się także około 1 200 000 zabytków piśmienniczych o szczególnej wartości, których nie można już w żaden sposób zastąpić ani odtworzyć. Według tych ustaleń największe straty poniosły biblioteki szkolne i oświatowe, które utraciły ponad 90 proc. książek, następnie zbiory fachowe i prywatne – około 70 proc. oraz biblioteki naukowe, których straty wyniosły około 50-55 proc. zasobu. Spośród wielkich zbiorów publicznych trzeba, m.in. wskazać na Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu, która utraciła 92 proc. swoich zbiorów oraz Bibliotekę Narodową w Warszawie, w przypadku której wielkość ta wynosi 78 proc.

Jak wynika natomiast z badań prof. W. Stępnia, jeszcze wyższe od podanych są statystyki strat wojennych polskich archiwów. Tutaj także brak podstaw do podania precyzyjnych i pełnych danych w skali ogólnokrajowej, ale dla pokazania skali zniszczeń wystarczy powiedzieć, że całkowitej zagładzie uległy dwa ważne archiwa centralne,

Archiwum Oświecenia Publicznego i Archiwum Skarbowe, a także Archiwum Miasta Warszawy. Straty Archiwum Akt Nowych wyniosły 97 proc., a Archiwum Głównego Akt Dawnych około 80 proc. zasobu. Podobnie jak to było w przypadku bibliotecznych zbiorów specjalnych, także i straty archiwów należy opatrzyć uwagą, że są one całkowicie nieodwracalne.

Równie trudny, jak obliczenia ilościowe i jakościowe, jest ogólny szacunek wartościowy strat. Wiadomo na pewno, że w zakresie wartości historycznej i artystycznej są to straty niedające się odrobić, gdyż przepadły przede wszystkim źródła historyczne i dzieła sztuki polskiej, których nie można już nigdzie kupić, czy skopiować. Fakt ten był powodem domagania się w 1945 r. reparacji w naturze, w postaci dzieł sztuki europejskiej i antycznej ze zbiorów niemieckich, które zastąpiłyby utracone zbiory narodowe. Może mniej trudne jest oszacowanie strat w pieniądzu, aczkolwiek i tutaj piętrzą się trudności nie do pokonania. Trudności te nasunęły nawet projekty obliczenia strat w dziełach sztuki metodami niekonwencjonalnymi. Znając na przykład kwoty wydane przez królów polskich w XVIII w. na wyposażenie Zamku Królewskiego w Warszawie, który przez okupanta niemieckiego został zburzony, oraz ówczesne ceny dzieł sztuki, proponowano ustalić, jakie dzieła mógłby kupić król za równowartość wydatków na Zamek i żądać wydania takich dzieł jako rekompensatę za jego zburzenie. Dzisiaj można jedynie wykonać pewne obliczenia wycinkowe, na przykład jeśli chodzi o dzieła sztuki próbować wycenić obecną wartość utraconych konkretnych obiektów, opierając się na aktualnych notowaniach aukcyjnych obiektów porównywalnych. Takie przykładowe wycenienia wykonane zostały w 2002 r. w Zespole ds. Rewindykacji Dóbr Kultury działającym w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Uzyskane wyniki dla stanowiących straty wojenne 55 dobrze udokumentowanych obrazów malarzy polskich oscylują wokół 47 200 000 zł według cen, jakie podobne obrazy osiągnęły na polskim rynku antykwarycznym w czasie dokonywania obliczeń. Analogicznie przeprowadzone obliczenia wartości 69 obrazów malarzy obcych, uwzględniające odpowiednie ceny osiągnięte na aukcjach zagranicznych, dały łączną kwotę około 144 155 000 dolarów USA, jaką trzeba by prawdopodobnie zapłacić, gdyby można było te stracone obrazy zakupić w połowie 2002 r.

Odnosząc się do kwestii ogólnego szacunku strat dziedzictwa kulturowego Polski, trzeba stwierdzić, że zadanie to podejmowały różne instytucje, działające głównie w okresie bezpośrednio powojennym. Jeden z pierwszych szacunków pochodzi z materiałów Ministerstwa Kultury i Sztuki, które w listopadzie 1945 r. straty architektury zabytkowej określało na kwotę 12 mld zł przedwojennych. Natomiast Biuro Odszkodowań Wojennych przy Radzie Ministrów wyceniło straty w dziedzinie dóbr kultury na około 721 mln zł z 1939 r., a bibliotek na około 310 mln zł z 1939 r. Po przeliczeniu na dolary USA kwota ta łącznie osiąga wysokość około 197 mln dolarów z 1939 r. Dane te podano w 1947 r., a więc w czasie, kiedy niewątpliwie nie dysponowano jeszcze kompletną dokumentacją szkód. Aktualnie straty Polski w dziedzinie dóbr kultury wyceniane są na około 20 mld dolarów. Biorąc jednak pod uwagę okoliczności uniemożliwiające precyzyjne i obiektywne określenie strat, również dokonanie pełnych i wiarygodnych szacunków wartościowych w tym zakresie nie jest możliwe. Będą one bowiem zawsze znacznie niższe od wartości strat rzeczywiście poniesionych, gdyż obliczenie ich

oparte zostało na wyliczeniu strat udokumentowanych, które z powodów oczywistych nie uwzględniało niedającej się określić „czarnej liczby” strat nieudokumentowanych.

Przedstawienie powyższych ustaleń i statystyk pokazuje nieodwracalność strat dziedzictwa kulturowego Polski. Informacja ta powinna stać się częścią ogólnej wiedzy o wojennych losach Europy, gdyż wspólna niezakłamaną pamięć jest podstawą zgodnej koegzystencji państw i narodów w przyszłości.

PODSTAWY PRAWNE RESTYTUCJI

Roszczenia Polski o zwrot zabytków utraconych w czasie II wojny światowej opierają się przede wszystkim na ogólnych podstawach roszczeń tego rodzaju, wynikających z norm prawa międzynarodowego i znajdujących powszechne zastosowanie w każdym przypadku starań o odzyskanie dóbr kultury zagrabionych w czasie wojny lub okupacji wojennej. Ze względu jednak na dokonane po ostatniej wojnie zmiany granic naszego kraju problematyka prawna tych roszczeń jest bardziej skomplikowana, gdyż obok wspomnianej wyżej „klasycznej” restytucji w grę wchodzi jeszcze odzyskanie dóbr kultury wywiezionych bezprawnie z terenów, które znalazły się w granicach Polski w wyniku ustaleń konferencji w Poczdamie w 1945 r. Innymi słowy, obok roszczeń o zwrot dóbr kultury zrabowanych w Polsce w czasie wojny oraz okupacji w latach 1939-1945, Polska domagała się jeszcze restytucji zabytków, jakie w myśl postanowień prawa międzynarodowego winny były znajdować się na terenach Ziemi Zachodnich i Północnych, kiedy ziemie te znalazły się w granicach Rzeczypospolitej Polskiej. Dla zachowania większej jasności wywodów podstawy prawne roszczeń restytucyjnych odnoszących się do każdej z tych sytuacji omówione zostaną oddzielnie. Zacząć należy od restytucji określonej wyżej jako „klasyczna”.

Jest powszechnie przyjęte w prawie międzynarodowym publicznym, że wszelka grabież dóbr kultury w czasie wojny jest zabroniona, a w przypadku dopuszczenia się jej zagrabione obiekty podlegają bezwzględnemu zwrotowi. Zakaz ten uważany jest za obowiązującą normę tego prawa co najmniej od 1815 r., kiedy to ustaliły się trzy podstawowe zasady restytucji. Po pierwsze, zwrotowi podlegają wyłącznie obiekty zidentyfikowane, to znaczy tylko te, które zostały bezprawnie wywiezione. Po drugie, restytucji nie ogranicza upływ czasu od momentu grabieży. Po trzecie, zagrabione obiekty mają wrócić na to miejsce skąd zostały zabrane, niezależnie od tego, czy na tym miejscu dokonały się jakiegokolwiek zmiany polityczne lub inne. Ta ostatnia zasada nazwana została później zasadą więzi terytorialnej dzieł sztuki, którą wcześniej stosowano wyłącznie odnośnie do archiwaliów.

Instytucja prawna restytucji uważana była we wspomnianym okresie za normę prawa zwyczajowego, ukształtowaną w wyniku przyjętej praktyki międzynarodowej, a z czasem przyjęła postać normy prawnej prawa stanowionego, zarówno prawa wewnętrznego, jak i międzynarodowego. Podstawowe znaczenie w kontekście tematu niniejszej publikacji ma nadal obowiązująca IV Konwencja haska o prawach i zwyczajach wojny lądowej z 1907 r. oraz dołączony do niej tak zwany regulamin haski. Akty te regulują problematykę ochrony własności nieprzyjacielskiej w czasie prowadzenia działań wojennych i w okresie okupacji obcego terytorium. Generalną zasadą

dla obydwu wspomnianych sytuacji jest obowiązek poszanowania tej własności, a dobra kultury są w jego ramach uprzywilejowane i korzystają ze specjalnej ochrony. Podczas działań wojennych należy zatem podjąć wszelkie niezbędne środki, aby w miarę możliwości oszczędzone zostały świątynie, gmachy służące nauce, sztuce i dobroczynności, a także pomniki historyczne (art. 27 regulaminu). Takiej samej ochronie podlegają zabytki w czasie okupacji wojennej (art. 56 regulaminu). Złamanie tak określonego obowiązku poszanowania dziedzictwa kulturowego łączy się z odpowiedzialnością prawną ustanowioną w art. 3 samej konwencji, który wprowadził jednoznacznie odpowiedzialność strony wojującej za naruszenie postanowień cytowanego regulaminu. Obejmuje ona przy tym wszystkie czyny osób wchodzących w skład jej sił zbrojnych, a w przypadku żołnierzy sięga także czynów popełnionych przez nich poza służbą. Odpowiedzialność ta przybrać może różne formy, w tym ustanowiony w powołanym artykule konwencji obowiązek odszkodowania, ale w przypadku złamania zakazu grabieży na pierwszym miejscu wchodzić będzie w grę ustalony już zwyczajem międzynarodowym obowiązek restytucji.

Przedstawione normy prawne znalazły pełne potwierdzenie w traktatach zawartych po I wojnie światowej, która dała liczne przykłady naruszania dopiero co przyjętej kodyfikacji prawa wojennego. Wynikiem tych naruszeń był art. 238 traktatu wersalskiego, na podstawie którego restytucja objąć miała zrabowane przedmioty wciąż istniejące i dające się zidentyfikować. Należy nadto dodać, że sformułowanie tego artykułu było wzorem dla analogicznych artykułów zamieszczonych w traktatach zawartych po I wojnie światowej z Austrią i Węgrami, to jest art. 184 i art. 168 traktatów z St. Germain i Trianon. W traktacie wersalskim znalazł się nadto jeszcze dodatkowy art. 245, który rozszerzył restytucję przed zakres czasowy I wojny światowej i objął restytucją dzieła sztuki zrabowane przez Niemców w ramach wojny francusko-pruskiej z 1870 r. Omawiając traktaty pokoju zawarte po I wojnie światowej nie można oczywiście pominąć traktatu polsko-rosyjsko-ukraińskiego podpisanego w Rydze w 1921 r., który zakończył wojnę polsko-rosyjską. Również ten traktat oparty był na wszystkich, przyjętych już w czasie jego zawierania, zasadach restytucji dóbr kultury, określając ją jako „reewakuacja” dóbr „ewakuowanych” przymusowo lub dobrowolnie do Rosji lub na Ukrainę od początku I wojny światowej. Warunkiem zwrotu było rzeczywiste istnienie tych przedmiotów, przy czym ciężar udowodnienia, że przedmiot uległ zniszczeniu lub zaginął ciążył na państwie zwracającym. Jeżeli natomiast znajdowałby się on w posiadaniu osób trzecich, czy to fizycznych czy prawnych, miał być *odebrany w celu reewakuacji* (art. XI pkt 12).

Podsumowując wymienione zapisy traktatowe warto jeszcze podkreślić, że obok mocno zaakcentowanego, terytorialnego i publicznoprawnego charakteru restytucji, realizowanej przez rządy zainteresowanych państw niezależnie od rodzaju własności zwracanych przedmiotów, znalazły się jeszcze w tych traktatach postanowienia rozszerzające w sposób istotny zakres omawianej instytucji prawnej. Otóż bowiem ustanowiono w nich, obok stosowanej wcześniej „klasycznej” restytucji, tzw. restytucję zastępczą, a nadto wprowadzono unikalny w dotychczasowej i późniejszej praktyce traktatowej przypadek reparacji za straty kulturalne. Stosowne zapisy na ten temat znalazły się w specjalnym, poświęconym Belgii, art. 247 trak-

tatu wersalskiego. Nakładał on na Niemcy obowiązek dostarczenia biblioteczki w Louvain inkunabułów, książek oraz manuskryptów w celu zastąpienia dokładnie takich samych dzieł, jakie zostały spalone przez wojska niemieckie po zajęciu tego miasta. Sformułowana w ten sposób restytucja zastępcza polegała w praktyce na obowiązku pozyskania i przekazania indywidualnie określonych dzieł według katalogu poszkodowanej biblioteki, odpowiadających dziełom straconym, co było możliwe nie tylko w przypadku książek drukowanych z zasady w wielu egzemplarzach, ale nawet w wielu przypadkach dzieł pisanych ręcznie, które bardzo często były przecież kopiami tekstów wcześniejszych. Celem końcowym takiej operacji było przywrócenie biblioteki do stanu, w jakim była ona przed zniszczeniem, chociaż oczywiście nie składała się z tych samych, ale z takich samych książek co dawniej. Realizując w omawianym przypadku belgijskim zasadę „książka za książkę, manuskrypt za manuskrypt” odpowiadające „liczbą i wartością podobnym przedmiotom zniszczonym” analizowany artykuł realizuje więc zasadę *restitution in integrum*, tyle że nie drogą restytucji bezpośredniej, ale drogą restytucji zastępczej. We wspomnianym art. 247 znalazło się nadto zobowiązanie do wydania Belgii skrzydeł ołtarzy sprzedanych wiele lat wcześniej do Niemiec, których podstawowe części znajdowały się nadal w kościołach w Gandawie i Louvain. Ponieważ obowiązek nie był powiązany z bliżej określoną szkodą wojenną, należy interpretować go w kategoriach prawnych jak symboliczne w rozmiarze świadczenie o charakterze reparacyjnym za całość strat poniesionych przez Belgię w zakresie dziedzictwa kulturalnego.

Omawiając powstanie nowej formy restytucji w postaci restytucji zastępczej, należy jeszcze dodać, że przewidziano ją także w traktacie ryskim. Dotyczyła ona sytuacji, kiedy dzieło podlegające zwrotowi istniało i wiadomo było, gdzie się znajduje, ale nie objęto go obowiązkiem zwrotu, gdyż stanowiło już część kolekcji o światowym znaczeniu. Strony traktatu uznały zatem, że *usystematyzowane, opracowane naukowo i zamknięte kolekcje, stanowiące podstawę zbioru o światowym znaczeniu nie powinny ulegać zburzeniu*, a podlegające restytucji obiekty z takich zbiorów zostaną zastąpione *ekwiwalentem równej wartości naukowej lub artystycznej* (art. XI pkt 7). Zasada ta nie miała wszak charakteru absolutnego, gdyż wyłączono spod jej działania *przedmioty ściśle związane z historią lub kulturą Polski*, które mimo przynależności do chronionej kolekcji podlegały jednak zwrotowi.

Rozwinięte w opisany wyżej sposób zasady restytucji zostały zastosowane w traktatach oraz innych aktach prawnych mających na celu likwidację skutków II wojny światowej. Dopiero z dzisiejszej perspektywy widać, jak wielkim i skomplikowanym zadaniem był, a w jakiejś części pozostaje nadal, zwrot dóbr kultury zagrabionych zarówno w trakcie prowadzonych w jej toku działań wojennych, jak i kilkuletniej okupacji wielu krajów. Skalę problemu określa przede wszystkim ogromna liczba wywiezionych z różnych krajów europejskich dzieł sztuki, książek, czy archiwaliów, liczona w milionach obiektów. Do kwestii czysto technicznych, jak znalezienie, zabezpieczenie i zwrócenie tych przedmiotów, dodać trzeba zadanie zidentyfikowania ich pochodzenia, a przynajmniej miejsc skąd dokonano wywozu. Było to zadanie niezmiernie trudne wobec faktu, że w bardzo wielu przypadkach, przede wszystkim w Europie Wschodniej, wywozu dokonywano bez jakiegokolwiek dokumentacji, natomiast

w innych, np. jeśli chodzi o dobra kultury wywiezione do b. ZSRR, dokumentacja ta jest nadal w archiwach rosyjskich w większości niedostępna.

Wobec jednoznacznych zasad restytucji, wynikających z omówionych wyżej artykułów IV konwencji haskiej i regulaminu, które potwierdzono i rozwinięto we wspomnianych traktatach zawartych po I wojnie światowej, nie podejmowano ustaleń w tym zakresie na konferencji jałtańskiej, czy w układzie poczdamskim. Skala grabieży, a szczególnie wywóz do krajów neutralnych, spowodowały jednak, że restytucja została już w 1943 r. zapowiedziana w specjalnej deklaracji Narodów Zjednoczonych przeciwko ograbianiu terytoriów okupowanych przez nieprzyjaciela, co powtórzono następnie w dalszych dokumentach, na przykład w akcie końcowym konferencji w Bretton Woods z 1944 r., a szczególnie w rezolucji paryskiej konferencji reparacyjnej z 1946 r. Rozpoczęto nadto prace przygotowujące szczegółowe ramy prawne zapowiadanej restytucji, które objęte zostały programem prac utworzonej w końcu 1942 r. w Londynie Konferencji Alianckich Ministrów Oświaty. Także w niektórych państwach opracowano odpowiednie instrukcje dla wojska: w Wielkiej Brytanii tak zwany MacMillan Committee, a w USA – Robert's Commission.

Punktem wyjścia do opracowania wspólnego prawa restytucyjnego były specjalne instrukcje i przepisy wydane dla armii alianckich wkraczających do Niemiec, które wprowadziły całkowitą blokadę i kontrolę wszelkiego mienia w celu ułatwienia późniejszej restytucji. Przygotowanie jej zasad dla terenu całych okupowanych Niemiec należało natomiast do Sojuszniczej Rady Kontroli nad Niemcami. Działający w jej ramach Komitet Koordynacyjny zaakceptował 12 grudnia 1945 r. wstępną, jednolitą procedurę zwrotu dzieł sztuki, która w formie pełnych zasad przyjęta została przez Radę Kontroli niecały rok później w dokumencie zatytułowanym: *Definicja terminu restytucja*. Dokument ten zamknął proces formułowania podstaw prawnych restytucji na wspólnym forum alianckim, które odzwierciedlały obowiązujące już wtedy zasady restytucji, a także zebrane doświadczenia, nie wykluczając wniosków wynikających z obserwacji rabunków zakończonej właśnie wojny. Podstawowe znaczenie ma punkt 2 wspomnianego wyżej dokumentu na temat definicji restytucji. Zgodnie z nim należało w każdym przypadku ustalić indywidualnie tożsamość przedmiotu wywiezionego z danego kraju z przedmiotem znalezionym w Niemczech. Dla umożliwienia realizacji tego celu wprowadzono w okupowanych Niemczech całkowitą blokadę obrotu dobrami kultury, a ich posiadacze względnie inni dysponenti zobowiązani byli je chronić i na wezwanie odpowiednich władz udostępniać lub im przekazywać. Byli oni nadto zobowiązani do składania deklaracji o posiadanych przedmiotach, które pochodziły z terytoriów okupowanych przez Niemcy. Dopiero po ustaleniu, że dany zbiór stanowi niewątpliwą własność posiadaczy można było oddać go z powrotem do wyłącznej dyspozycji właściwych zarządców, a także udostępnić publiczności.

Dobra kultury pochodzące z grabieży gromadzono w tak zwanych Central Collecting Points and Depots, organizowanych w większych miastach. Tam były szczegółowo badane i dokumentowane, co umożliwiało dopiero pełną identyfikację ogromnej większości dzieł, które nie były powszechnie znane. Z badań tych zwolnione były jedynie dobra kultury odnalezione w zamkniętych skrzyniach,

których zewnętrzne oznakowanie pozwalało ustalić ich proveniencję, a zatem i miejsce bezspornej restytucji. Wspomniane badania dotyczyły także ustalenia, że konkretne zabytki zabrane zostały pod przymusem. Rabunek wojenny już prawie tradycyjnie bywa ukrywany pod różnymi postaciami aktów pozornie dobrowolnych i już wkrótce po rozpoczęciu II wojny światowej było jasne, że także ta wojna będzie przykładem takich zabiegów. Dobrą ilustracją tej praktyki może być katalog dzieł sztuki zrabowanych w Polsce wkrótce po wybuchu wojny, który opublikowano w 1940 r. we Wrocławiu pod charakterystycznym tytułem: *Dzieła sztuki zabezpieczone w Generalnej Guberni (Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement)*.

Istotnym elementem alianckiego prawa restytucyjnego był także obowiązek wydania przedmiotu ekwiwalentnego w przypadku niemożności zwrotu przedmiotu zagrabionego. Tak pojęta restytucja zastępcza została wyraźnie sprecyzowana w poświęconym jej punkcie dokumentu o definicji restytucji, ale mimo formalnego uruchomienia procedury, przepisy ustanawiające ją nie zostały jednak na terenie Niemiec wykonane. Administracja wojskowa strefy amerykańskiej, na terenie której znalazło się najwięcej wywiezionych dóbr kultury i do której kierowano główne wnioski, odmówiła jej wykonania. U podstaw takiego stanowiska leżała z pewnością dokonująca się w końcu lat 40. XX w. zmiana polityki USA wobec Niemiec, a przyczyniły się do tego zapewne także czysto praktyczne trudności w jej przeprowadzeniu. Ani przeszkody polityczne, ani też praktyczne nie stanęły natomiast na przeszkodzie włączeniu restytucji zastępczej do traktatów pokojowych zawartych w 1947 r. z Bułgarią, Węgrami i Włochami. Warto zwrócić uwagę na pewną modyfikację wprowadzoną do zawartej tam regulacji restytucji zastępczej, która polegała na tym, że obowiązek dostarczenia ekwiwalentu ograniczony został jedynie do przypadków utraconych dóbr kultury, stanowiących część narodowego dziedzictwa kulturowego poszkodowanego państwa, a nadto istniała bliżej niesprecyzowana możliwość dostarczenia takiego dobra.

Tworzenie i funkcjonowanie alianckiego prawa restytucyjnego kończyło się, ogólnie mówiąc, wraz z okupacją Niemiec. W miarę stopniowego przekazywania zadań administracji okupacyjnej władzom lokalnym następowało także powolne przekazywanie kompetencji w zakresie restytucji. Podpisana w 1952 r. Konwencja o załatwieniu spraw wynikających z wojny i okupacji (*Convention on the settlement of matters arising out of the war and occupation*) wprowadziła nowe zasady restytucji zewnętrznej. Polegały one m.in. na dopuszczeniu drogi sądowej dla dochodzenia restytucji zagrabionego mienia.

Na podobnych zasadach, jak w Niemczech, przeprowadzono także restytucję na terenie Austrii i również tutaj zadanie to przeszło wraz z zakończeniem okupacji w ręce władz miejscowych. Wynikało to z podpisanego w 1955 r. traktatu państwowego z Austrią, który w art. 25 stwierdzał, że wszystkie przeniesienia własności, dotyczące tego majątku, będące wynikiem stosowania przemocy przez państwa Osi lub ich organy, ulegały unieważnieniu. Wszyscy zainteresowani mogli składać wnioski restytucyjne w ciągu 6 miesięcy od wejścia w życie traktatu, z wyjątkiem przypadków, kiedy udowodnili niemożność złożenia wniosku w tym terminie.

Na opisanych wyżej zasadach Polska odzyskała zarówno

z Niemiec, jak i Austrii wiele dzieł sztuki w latach powojennych. Największy sukces osiągnął K. Estreicher w strefie amerykańskiej w Niemczech, gdzie znaleziono ołtarz Wita Stwosza i większość najcenniejszych dla kultury polskiej obiektów historycznych wywiezionych, m.in. z Krakowa i Warszawy. Relatywnie szybko odzyskano z tej strefy 34 362 obiektów oraz pewną ilość dalszych dzieł sztuki ze strefy radzieckiej i angielskiej, a także z innych państw, na przykład z b. Czechosłowacji. Na skutek jednak zimnej wojny i podziału politycznego Europy działania restytucyjne uległy z końcem lat 40. XX w. całkowitemu zatrzymaniu. Ówczesne władze polskie uznały problem powetowania strat kulturalnych za zagadnienie historyczne. Gromadzące informacje o stratach Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Ministerstwa Kultury i Sztuki istniało jeszcze w szczątkowej formie na początku 1951 r., lecz wkrótce zostało zlikwidowane. Nie kontynuowano już w sposób zorganizowany prac nad restytucją, a zwroty ujawnianych dóbr kultury pochodzących z grabieży w Polsce, po okresie pewnego ożywienia w czasie „odwilży” połowy lat pięćdziesiątych, prawie całkowicie ustały. Jedynie niektórzy uczeni, S.E. Nahlik i A. Klafkowski podkreślali, że zadanie to ciągle *należy do spraw czekających na uregulowanie*, a z czasem autor niniejszych uwag poddał problem restytucji zagrabionych dóbr kultury szczególnej analizie prawnomiędzynarodowej (W. Kowalski: *Restytucja dzieł sztuki*. Uniwersytet Śląski, Katowice 1993).

Sytuacja zmieniła się dopiero wraz z wydarzeniami politycznymi w b. ZSRR oraz Europie Centralnej i Wschodniej na przełomie lat 1989-1990. Wyraźną zapowiedzią powrotu do spraw restytucji, wydawałoby się już zamkniętych, było kilka procesów o zwrot dzieł sztuki utraconych w czasie wojny, które wytoczone zostały przed sądami w USA. Jeden z pierwszych i najgłośniejszych wytoczyły zbiory weimarskie osobie prywatnej w Nowym Jorku (Kunstsammlungen zu Weimar v. Elicofon) i po osiemnastoletnim procesie odzyskały dwa portrety Hansa i Felicitas Tucherów namalowane przez Hansa Dürera. Również Polska odzyskała wówczas kilka ważnych i cennych dzieł, m.in. w 1990 r. powróciły do katedry poznańskiej brązowe płyty nagrobne, wywiezione przez Niemców, a odnalezione w Ermitażu, natomiast Zamek Królewski w Warszawie odzyskał cztery obrazy Pillelmenta, także zrabowane w czasie okupacji i odnalezione w magazynach Carskiego Sioła. Równocześnie rozpoczęto w Ministerstwie Kultury i Sztuki wspomniane już wyżej gromadzenie i weryfikowanie informacji o stratach wojennych, które nadal jest kontynuowane.

Zagadnienie zwrotu dóbr kultury pojawiło się także w dokumentach prawnomiędzynarodowych podpisywanych w wyniku przełomu politycznego lat 1989-1990 w Europie Środkowo-Wschodniej. Po raz pierwszy w traktacie niemiecko-radzieckim z 9 listopada 1990 r., w którym obydwa państwa zobowiązały się zwrócić sobie *zaginione bez wieści albo bezprawnie przetrzymywane dzieła sztuki, które znajdują się na ich terytorium* (art. 16). Problem ostatecznej likwidacji skutków wojny w omawianej dziedzinie był także przedmiotem trudnych rokowań polsko-niemieckich, zakończonych podpisaniem 17 czerwca 1991 r. Traktatu o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy między polską a Niemcami. W art. 28 ust. 3 traktatu zamieszczono ogólną formułę, że: *Umawiające się Strony będą dążyć w takim samym duchu (porozumienia i pojednania, dop. W. K.) do rozwiązywania problemów*

związanych z dobrami kultury i archiwaliami, poczynając od pojedynczych przypadków. Postanowienie to jest podstawą rozmów, których pierwszym wynikiem był zwrot latem 1992 r. zbioru złotych ozdób starożytnych oraz ponad 1700 srebrnych i kilku złotych monet zrabowanych z Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie i Działu Prehistorii dawnego Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Rozmowy te są kontynuowane, m.in. w 2004 r. doprowadziły do uzgodnienia w formie not dyplomatycznych wymiany zabytków archeologicznych pomiędzy Muzeum Narodowym w Szczecinie a Pomorskim Muzeum Krajowym w Greifswaldzie. Na jego podstawie za obiekty interesujące przede wszystkim dla nauki niemieckiej, muzeum szczecińskie odzyskało wywieziony pod koniec wojny zbiór składający się z obiektów o kluczowym znaczeniu dla prezentacji muzealnej starożytnych i średniowiecznych dzieł Pomorza Zachodniego.

Układanie nowych stosunków z Rosją także musiało uwzględnić rozwiązanie dotychczas „nietykalnego” problemu wywozu dóbr kultury pod koniec wojny przez armię byłego ZSRR. Podpisany 22 maja 1992 r. Traktat polsko-rosyjski o przyjaznej i dobrosąsiedzkiej współpracy zawiera ogólne postanowienie o współdziałaniu *w celu ujawniania, zachowania i scalania, wprowadzania do obiegu kulturalnego i zapewnienia niezbędnej ochrony prawnej, materialnej i innej w odniesieniu do znajdujących się na ich terytoriach wartości, zabytków i obiektów, związanych z historycznym i kulturowym dziedzictwem narodów drugiej Strony* (art. 13 pkt 3). W punkcie następnym strony stwierdziły, że *zgodnie z międzynarodowymi standardami i porozumieniami Strony będą sprzyjać pracom nad wzajemnym ujawnianiem i zwrotem dóbr kulturalnych i historycznych, w tym materiałów archiwalnych, które zaginęły, zostały bezprawnie wywiezione lub w inny nielegalny sposób znalazły się na terytorium drugiej Strony* (art. 13 pkt 4). Zgodnie z wprowadzonymi potem przepisami rosyjskimi, tamtejsze muzea mają obowiązek publikowania na specjalnej stronie internetowej (www.lostart.ru) dzieł sztuki „przemieszczonych” w związku z II wojną światową na teren b. ZSRR i znajdujących się nadal w ich zbiorach. Uruchomiono ją w 2003 r. i na pierwszej zamieszczonej na niej liście obiektów zidentyfikowano 10 obrazów wywiezionych z Polski, przede wszystkim z Gdańska, ale także z Łodzi i Głogowa. W 2004 r. została złożona w rosyjskim MSZ nota rządowa wraz z dziesięcioma odpowiednio udokumentowanymi wnioskami restytucyjnymi dotyczącymi tych obrazów, opracowanymi przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. W ich sprawie trwa nadal wymiana not, a nadto kwestia ta jako nadal nierozwiązana podnoszona jest podczas oficjalnych rozmów na wysokim szczeblu.

Problem likwidacji skutków wojny w dziedzinie kultury dotyczy z perspektywy polskiej także dalszych kilku krajów, chociaż na skalę pojedynczych na ogół obiektów znajdujących głównie w muzeach. Starania o odzyskanie i ich wyniki przedstawione są w dalszej części niniejszej publikacji.

Przechodząc do omówienia kwestii podstaw prawnych restytucji zabytków ruchomych, które zostały wywiezione pod koniec wojny bądź nawet zaraz po jej zakończeniu z terenu Ziemi Zachodnich i Północnych, należy stwierdzić, że nie obejmuje ona zbiorów prywatnych, które zostały wywiezione przez ich właścicieli przed zakończeniem wojny, kiedy ziemie te należały do Niemiec. Dotyczy

natomiast dóbr kultury należących przez wojnę do państwa i samorządów oraz innych instytucji o charakterze publicznym, a także osób prywatnych, które pozostawiły je wyjeżdżając do Niemiec. Zabytki należące do tych kategorii podlegają bowiem ochronie i winny były w myśl postanowień prawa międzynarodowego być chronione na terenach Ziemi Zachodnich i Północnych, kiedy ziemie te znalazły się w granicach Rzeczypospolitej Polskiej. Wynika to wprost z powołanego już wyżej regulaminu haskiego, który w art. 56 stanowi, że wszelka własność gmin, instytucji kościelnych, dobroczynnych, wychowawczych oraz instytucji sztuk pięknych i naukowych, chociażby należących do państwa, będzie traktowana jak własność prywatna. Wszelkie zajęcia, zniszczenie lub rozmyslna profanacja instytucji tego rodzaju, pomników historycznych, dzieł sztuki i nauki są zabronione i winny być karane. Należy dodać, że zarówno Niemcy, jak i b. ZSRR były stronami Konwencji haskiej i Regulaminu haskiego.

Z cytowanego artykułu 56 regulaminu wynika, że zbiory wspomnianych instytucji nie mogły być legalnie ewakuowane pod koniec wojny do Niemiec, co dodatkowo wynika także z faktu niemożności ewakuowania samych instytucji, do których należały. Instytucje te były bowiem ściśle związane z terenem swego działania, gromadziły miejscowe zabytki i nie mają swoich kontynuatorów na terenie Niemiec. Pozostałe po nich zbiory objęte zostały przez powstałe w ich miejsce instytucje polskie, które chociaż nie są ich bezpośrednimi prawnymi sukcesorami, to kontynuują ogólnie pojętą ich działalność. Nieco inaczej kształtuje się natomiast sytuacja Kościoła katolickiego, którego zabytki i zbiory są nadal jego własnością, w szczególności poszczególnych parafii bądź diecezji, które w myśl prawa kanonicznego zachowały swą ciągłość nierzadko od średniowiecza.

Na tej samej zasadzie zbiory zastane na Ziemiach Zachodnich i Północnych nie powinny być także wywiezione do b. ZSRR, co było dość powszechną praktyką jeszcze nawet w 1946 r., czyli długo po zakończeniu wojny, a często także po przekazaniu tych terenów władzom polskim. Dokonany wówczas wywóz zbiorów można traktować jedynie jako uratowanie ich i zabezpieczenie w obliczu niebezpieczeństw wynikających z chaosu powojennego, ale po ustaniu wspomnianych niebezpieczeństw zbiory te winny być bezwzględnie zwrócone. Na takie rozumienie zajmowania dzieł sztuki na Dolnym Śląsku przez wojskową administrację rosyjską mogłaby wskazywać treść pisma komendantury w Łądku Zdroju z 4 czerwca 1945 r., nakazującego wydanie obrazu Lucasa Cranacha, pochodzącego z Kolegiaty Św. Mikołaja w Głogowie, oficerowi Armii Czerwonej, Mossewowi, który zabrał to dzieło „celem zabezpieczenia”. Takie rozumienie i poszanowanie zasad prawa międzynarodowego potwierdziły zresztą władze b. ZSRR, zwracając w 1956 r. 835 obrazów i około 4000 innych dzieł sztuki wywiezionych z Ziemi Zachodnich i Północnych, w tym na przykład słynny obraz Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny* pochodzący z dawnych zbiorów gdańskiej bazyliki Mariackiej. Podobnie potwierdziły te zasady inne państwa bądź instytucje, zwracając ostatnio szereg obiektów wywiezionych w czasie lub pod koniec wojny z Wrocławia i Raciborza. W pierwszym przypadku były to manuskrypty z dawnej Biblioteki Miejskiej oraz z dawnego Żydowskiego Seminarium Teologicznego, a w drugim iluminacja

z biblioteki parafii Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny.

Warto może dodać, że zbiory zastane na omawianych terenach zostały już z początkiem marca 1945 r. objęte tymczasowym zarządkiem państwowym z możliwością przekazania poszczególnych jego składników w zarząd i użytkowanie instytucji odpowiednich z punktu widzenia ich potrzeb oraz zadań. Mogły być nimi także tworzące się wówczas muzea i inne instytucje kulturalne. Regulacja w zakresie własności tych obiektów odbyła się rok później na podstawie dekretu o majątkach opuszczonych i poniemieckich z 8 marca 1946 r. Nacjonalizacji uległa wówczas większość dziedzictwa kulturalnego Ziemi Zachodnich i Północnych, przy czym w ciągu ostatnich lat potwierdzona została kilkakrotnie zarówno przez władze państwowe, jak i przez naukę prawa jako regulacja o charakterze ostatecznym, obowiązującym obecnie i w przyszłości. Oparła się ona również próbom podważenia przed zagranicznym wymiarem sprawiedliwości oraz w Europejskiej Komisji Praw Człowieka. Sprawa pierwsza toczyła się w 1992 r. przed sądem w Sztokholmie z powództwa niemieckiego Zakonu Joannitów o wydanie zespołu zabytkowych tablic herbowych członków Zakonu, które znalezione zostały po wojnie na Ziemiach Zachodnich, a następnie legalnie wywiezione z Polski i sprzedane. Pełnomocnik Zakonu wywoził, że akt nacjonalizacji majątku niemieckiego w Polsce był nielegalny, a zatem sprzedawca tablic nie mógł zostać ich właścicielem. Sąd nie zgodził się z tym rozumowaniem i uznał, że wspomniany wyżej dekret z 1946 r. był zgodny z prawem międzynarodowym, wobec czego Polska nabyła na jego podstawie niekwestionowaną własność tablic. Drugi przypadek miał charakter ogólniejszy i polegał na próbie udowodnienia, że obywatele niemieccy poszkodowani na skutek nieodwracalnych polskich aktów nacjonalizacyjnych są dyskryminowani, gdyż ich współobywatele, którzy utracili podobny majątek na terenie byłej NRD mogą go obecnie odzyskać. Sprawa ta rozegrała się w latach 1991-1993 w pierwszej fazie przed Trybunałem Konstytucyjnym w RFN, a następnie trafiła do Europejskiej Komisji Praw Człowieka w Strasburgu. W obydwu instancjach została przez wnioskodawcę przegrana. Sądy uznały bowiem legalność aktów nacjonalizacyjnych w Polsce i niemożliwość traktowania ich na równi z podobnymi aktami byłej NRD.

W świetle powyższych uwag można bez jakichkolwiek wątpliwości przyjąć, że wszystkie poniemieckie dobra kultury stały się własnością Skarbu Państwa z mocy prawa ustanowionego w 1946 r. Większa część tych zbiorów dzisiaj nie należy już oczywiście do państwa, gdyż przeszła na własność innych podmiotów na podstawie aktów prawnych wydanych najczęściej po zmianach przelomu lat 1989-1990. Fakt potwierdzenia jednak legalności wcześniejszej nacjonalizacji należy traktować jako dodatkowy argument na rzecz twierdzenia, że zbiory te winny być pozostać na terenach, na których się znajdowały, a w przypadku ich wywiezienia niezgodnie z prawem międzynarodowym winny być zwrócone. ■

* Tekst został opublikowany w:

Wojciech Kowalski, Monika Kuhnke

ZAGRABIONE – ODZYSKANE Działalność Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP w zakresie restytucji dóbr kultury utraconych przez Polskę w okresie II wojny światowej. LOOTED AND RECOVERED. Restitution by the Ministry of Foreign Affairs of Poland's Cultural Property Lost During World War II, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Warszawa 2011

MONIKA KUHNKE

Polscy dyplomaci *i polskie zabytki*

O tym, że pomiędzy odnalezieniem zabytku a jego powrotem do Polski jest droga długa, na łamach „Cenne, Bezcenne/Utracone” pisano wielokrotnie. W czasie, kiedy dla postronnych obserwatorów nic się nie dzieje, po stronie polskiej gromadzone są materiały potwierdzające tożsamość i pochodzenie danego obiektu, natomiast w naszych placówkach konsularnych i dyplomatycznych toczą się negocjacje bądź to z domem aukcyjnym, który właśnie wystawił zabytek zrabowany z polskich zbiorów, bądź z prywatnym jego posiadaczem. I to właśnie od sposobu prowadzenia negocjacji w ogromnej mierze zależy powodzenie rewindykacji.



Uroczystość przekazania przez ministra R. Sikorskiego odzyskanego portretu Jana III Sobieskiego do Muzeum Narodowego w Warszawie, 27 października 2011 r. w gmachu MSZ.
Fot. M. Kosiński (MSZ)

Taka sfera działalności polskiej dyplomacji sięga okresu międzywojnia. Na ten okres datuje się jej zaangażowanie w powrót polskich zabytków z Rosji w ramach realizacji traktatu ryskiego z 1921 r., a także wynajdowanie i wskazywanie do zakupów poloników szczególnie cennych, jak choćby zbioru chopinianów z Lipska (manuskryptów muzycznych oraz dagerotypów, tj. fotografii kompozytora) nabytych przez Polskę w 1937 r. dzięki zabiegom Tadeusza Brzezińskiego, ówczesnego konsula w Lipsku, a ojca prof. Zbigniewa Brzezińskiego.

Także w okresie powojennym, jak wynika z zachowanych archiwaliów, były

prowadzone tego typu działania, choć o różnym natężeniu i charakterze, w zależności od aktualnej sytuacji lub potrzeby politycznej. Dopiero po zmianach przełomu lat 80. i 90. XX w. na szeroką skalę rozpoczęło się odzyskiwanie utraconych zabytków oraz pozyskiwanie poloników dla muzeów na terenie Polski, w czym Ministerstwo Spraw Zagranicznych, poprzez swoje placówki, czynnie uczestniczyło i co stało się, podobnie jak w okresie międzywojnia, ważnym elementem polskiej polityki zagranicznej.

Ile dzieł sztuki, pamiątek historycznych, starodruków czy rękopisów udało się w ostatnich latach odzyskać bądź pozyskać dla Polski dzięki działalności polskich dyptomatów, trudno zliczyć. Na

tę liczbę złożyły się bowiem i pojedyncze zabytki jak obrazy, rzeźby, i całe kolekcje, np. monet czy odznak i medali, liczące od kilkuset do kilku tysięcy obiektów.

Chcąc przedstawić działalność poszczególnych placówek dyplomatycznych i konsularnych szczególnie zaangażowanych w te działania należy rozpocząć od Stanów Zjednoczonych. Tam bowiem trafiło po wojnie bardzo dużo dzieł sztuki, albo przywożonych przez żołnierzy stacjonujących w amerykańskiej strefie okupacyjnej Niemiec, albo nabywanych przez zamożnych Amerykanów bezpośrednio w Europie lub stamtąd sprowadzanych przez pośredników-handlarzy. W Stanach Zjednoczonych popyt na takie obiekty był ogromny.



Talar Augusta II Mocnego z 1702 r. z mennicy w Lipsku, awers i rewers.
Ze zbiorów Muzeum Książąt Lubomirskich, Zakład Narodowy Ossolińskich

Europa natomiast, naturalnie ta zachodnia, obfitowała w dzieła sztuki, z których znaczna część pochodziła z grabieży w Europie Środkowo-Wschodniej, w tym i w Polsce. Ale po drugiej stronie Atlantyku nikt nie zwracał na to uwagi, nikt nie badał proveniencji, a jeśli już ją podawał, to z przekonaniem, że z uwagi na sytuację polityczną żadne roszczenia nie będą wysuwane. Ale to się zmieniło wraz ze zmianami na przełomie lat 80. i 90. XX w.

W roku 1993 w Sotheby's w Nowym Jorku pojawił się w ofercie aukcyjnej niewielki siedemnastowieczny obraz Gabriela Metsu *Praczkę*. Nie wzbudziłby zapewne większego zainteresowania, gdyby nie fakt, że był to obraz zrabowany przez Niemców w Polsce, a nadto pochodzący z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego. Co prawda stronie polskiej udało się sprzedaż *Praczkę*

wstrzymać, ale okazało się, że do odzyskania obrazu droga jest bardzo daleka. Osoba, która dzieło wystawiła, nie była skłonna do oddania go bez odpowiedniej gratyfikacji i to znacznej wysokości, z kolei koszty ewentualnego procesu ówczesne Ministerstwo Kultury i Sztuki uznało za zbyt wysokie. Przepuszczalnie obraz nigdy by do Polski nie wrócił, gdyby nie intensywne zabiegi ówczesnego konsula generalnego w Nowym Jorku. To on wziął na siebie ciężar całych negocjacji z domem aukcyjnym i pertraktacji z prawnikami, wreszcie kiedy w Warszawie zapadła decyzja, że *Praczkę* należy odkupić, wykorzystał swe szerokie kontakty w Stanach, aby znaleźć sponsora, który byłby skłonny ponieść koszt roszczeń posiadacza. I znalazł. Dzięki temu w 1994 r. obraz przyleciał do Polski.

Konsulat w Nowym Jorku na przestrzeni kolejnych lat prowadził wiele

spraw związanych z odzyskiwaniem zabytków. Zaangażowany był w rewindykację średniowiecznego mszału pochodzącego ze zbiorów Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu, ewakuowanego w 1943 r. poza Wrocław i stamtąd skradzionego. Mszał pojawił się nowojorskim domu aukcyjnym Bloomsbury w kwietniu 2009 r. i to ówczesny konsul generalny, zaopatrzony w przesłane z MSZ dokumenty dotyczące pochodzenia zabytku, podjął się negocjacji z dyrekcją tej firmy i przeprowadził je na tyle skutecznie, że udało się bardzo szybko uzyskać decyzję o bezwarunkowym zwrocie zabytku stronie polskiej. Zdołał także nakłonić polską organizację polonijną, Polish Cultural Foundation w Clark, New Jersey, do formalnego pośrednictwa w całej operacji, co znacznie przyspieszyło zwrot manuskryptu do Wrocławia. Także w tym samym konsulacie, i to równoległe, toczyły się kolejne sprawy dotyczące dwóch prac Juliana Fałata (obrazu olejnego oraz akwareli), które wypłynęły na amerykańskim rynku aukcyjnym w roku 2006 oraz sztandaru Związku Podoficerów Rezerwy Okręgu Lwowskiego, koła Rawa Ruska. Ten ostatni w 2009 r. znalazł się w ofercie domu aukcyjnego Mohawk Arms w Bouckville (w stanie Nowy Jork).

We wszystkich trzech przypadkach posiadacze zabytków odmówili ich zwrotu, choć przesłane dokumenty nie pozostawiały wątpliwości, że zarówno sztandar, jak i dzieła Fałata pochodzą z rabunku wojennego. Pierwszy z obrazów, znany pod tytułem *Przed polowaniem w Rytwianach* był publikowany jako strata wojenna zarówno w katalogu strat opublikowanym w 1951 r., jak i późniejszym (z 2007 r.) wydanym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, drugi przedstawiający scenę polowania w Nieświeżu także figurował w wykazie strat. Prowadzone przez lata negocjacje z posiadaczami obrazów nie przynosiły rezultatu. Dopiero propozycja jednego z polskich konsulów w Nowym Jorku, zakładająca zaangażowanie w sprawę amerykańskiego Immigration and Customs Enforcement, skierowała



Jan Matejko, *Planetnica (Wizja z chmur)*. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Dar z USA. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

sprawę na zupełnie inne tory. Bez wykorzystania tej drogi i bez doskonałej współpracy z amerykańskimi urzędnikami federalnymi, stroną polską czekałby przypuszczalnie drogi i długotrwały proces, który przecież nie musiał się zakończyć korzystnym dla Polski wyrokiem. Choć przyszło czekać kilka lat na powrót obrazów Fałata do Muzeum Narodowego w Warszawie (odzyskano je dopiero w 2011 r.), nieco krócej, bo rok na odzyskanie sztandaru, trzeba podkreślić, że były to sprawy bardzo sprawnie prowadzone przez konsulów, z zaangażowaniem daleko wykraczającym poza standardowe obowiązki.

Działania konsulatu w Nowym Jorku i innych polskich placówek, o czym poniżej, nie ograniczają się tylko do starań o odzyskanie utraconych w czasie wojny zabytków, ale również pozyskanie takich, które Polskę opuściły bądź w okresie wcześniejszym, bądź były nabywane jako polonica w różnych zakątkach świata. Polonia amerykańska, liczna i z Ojczyzną w szczególności związana emocjonalnie, chętnie nabywała obiekty zabytkowe o polskiej proveniencji i to nie tylko dzieła sztuki. Przez lata część z tych zbiorów zasilala polskie muzea i zbiory wielu organizacji emigracyjnych, natomiast po przemianach politycznych w Polsce przełomu lat 80. i 90. wzrosła znacznie liczba darów dla instytucji w kraju. W tych działaniach polskie placówki konsularne i dyplomatyczne odgrywały i odgrywają znaczącą rolę; począwszy od tej o charakterze formalnym po inicjującą pewne działania. W przypadku konsulatu w Nowym Jorku przypomnieć należy choćby jeden taki przypadek, jak przekazanie w 2002 r. do zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie druku z roku 1646 autorstwa Pawła Potockiego zatytułowanego *Historico-Politicus sive questiones historicae et civiles*, podarowanego przez osobę prywatną. Był to dar o tyle cenny, że taki właśnie druk spłonął w gmachu Biblioteki Ordynacji Krasińskich, podpalonym przez Niemców w 1944 r., wraz z najcenniejszymi zbiorami z warszawskich bibliotek.

Kolejną placówką konsularną, która zaangażowała się w odzyskiwanie zabytków, był Konsulat Generalny RP w Los Angeles. To tam od 2001 r. toczyły się negocjacje na temat zwrotu do Polski szesnastowiecznej makaty perskiej, która zaginęła w czasie wojny ze zbiorów książąt Czartoryskich. Jak się okazało, makata została nabyta w latach 70. do zbiorów Los Angeles County Museum of Art. Naturalnie podstawowe materiały dotyczące proveniencji przesłane zostały do Los Angeles z Warszawy, ale ciężar rozmów prowadzonych z dyrektorem muzeum wziął na siebie konsul generalny, przy współpracy Ambasady RP w Waszyngtonie. Pozwoliło to na sprawne odzyskanie tkaniny dla krakowskiego Muzeum Książąt Czartoryskich (w 2002 r.). Ówczesny konsul w Los Angeles miał już doświadczenie w postępowaniu w tego typu przypadkach, ponieważ wcześniej prowadził sprawę obrazu Jacoba van Walscapelle'a *Kwiaty w wazonie*, który znalazł się w prywatnym posiadaniu na terenie Kalifornii, a zrabowany został z Muzeum Narodowego w Warszawie. Negocjacje z posiadaczem, prowadzone za pośrednictwem jego pełnomocnika, ciągnęły się dość długo, ale w końcu obraz przekazany został bezwarunkowo do konsulatu w Los Angeles i stamtąd wysłany do Konsulatu Generalnego RP w Nowym Jorku, gdzie odbyła się uroczysta ceremonia z udziałem ministra spraw zagranicznych RP.

Z zabytków pozyskanych do polskich zbiorów dzięki konsulowi generalnemu w Los Angeles wymienić należy choćby popiersie prof. Jana Kotta, dłuta Tomasa Misztala, przekazane do Muzeum Literatury w Warszawie. Także z Los Angeles, za pośrednictwem ambasady w Waszyngtonie, w 2002 r. przyjechał do Polski dar Mariana i Irenej Ney-Bigo. W jego skład wchodziły pamiątki związane z ojcem pani Ney-Bigo, generałem Juliuszem Zulaufem. Wśród przekazanych wówczas obiektów były, m.in. hełm husarski, szable, odznaki pułkowe, porce i bandery, jak ta pochodząca z ORP Żbik, oraz grafiki i fotografie.

Unikatowy charakter miała kolekcja kilkudziesięciu odznak pułkowych i miniatur oraz orzełków wojskowych z okresu I i II wojny, a także z lat międzywojennych. Dar państwa Ney-Bigo obejmujący 200 przedmiotów trafił do zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.

Przyznać jednak należy, że na terenie Stanów Zjednoczonych placówką zaangażowaną w sposób szczególny, zarówno jako działającą samodzielnie przy wielu sprawach, jak i koordynującą działania polskich konsulatów, była Ambasada RP w Waszyngtonie. Właśnie tam prowadzono sprawę rewindykacji szesnastowiecznego obrazu *Święta Trójca*, zwyczajowo przypisywanego Georgowi Penczowi, a zaginionego z Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz udało się



Pierścień Teodory Matejkowej. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Dar z USA. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

zidentyfikować w zbiorach Viscaya Museum w Miami na Florydzie, dokąd trafił jako dar osoby prywatnej. Swoją rolę odegrał także konsul honorowy w Miami. W tym samym roku udało się odzyskać wielką rzeźbę – *Głowę młodzieńca* – łączoną z twórczością Giovanniego Marii Padovano (1493-1574). Odnaleziona została w znanym antykwaracie w Nowym Jorku i choć nie było wątpliwości co do jej faktycznej proveniencji, powrót rzeźby do Muzeum Narodowego w Warszawie poprzedziły wielomiesięczne żmudne negocjacje. Notabene ich wynik nie byłby tak pewny, gdyby nie zaangażowanie w sprawę jednego z dyplomatów, co spowodowało nie tylko wydanie zabytku Polsce bez jakichkolwiek roszczeń finansowych, ale także



Matka Boża Częstochowska, miniatura na kości.
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Dar z USA.
Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

zorganizowanie ciekawej wystawy polskiego rzeźbiarza, Elie Nadelmana.

Także w Ambasadzie RP w Waszyngtonie toczyły się kolejne dwie sprawy. Pierwsza dotyczyła obrazu *Portret dworzanina*, pędzla Jana Mostaerta (ok. 1475-1555), pochodzącego z muzeum w Gołuchowie, druga – piętnastowiecznego obrazu (części środkowej tryptyku przedstawiającego *Madonnę z Dzieciątkiem*), skradzionego z kolekcji Józefa Konopki w Warszawie. Oba malowidła



Jan Mostaert, *Portret dworzanina*. Obraz odzyskany w 2005 r. z USA. Fot. M. Kuhnke (MSZ)

w różnych okresach trafiły do muzealnych kolekcji amerykańskich, portret do Virginia Museum of Fine Arts w Richmond, natomiast *Madonna z Dzieciątkiem* do Museum of Fine Arts w Bostonie. Na dyplomatach z Waszyngtonie spoczęło prowadzenie, w oparciu o przesłaną z Warszawy dokumentację, negocjacji z dyrekcjami obydwu amerykańskich muzeów. W przypadku odzyskania obrazu pochodzącego z kolekcji Konopki, który powrócił do Polski w 2004 r., swój udział miał także polski konsul honorowy w Bostonie. *Portret dworzanina* przekazany został do Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie rok później.

W roku 2006, tym razem do Muzeum Narodowego w Warszawie, powrócił obraz Jana Matejki przedstawiający Karola Podlewskiego. Trafił on do kolekcji prywatnej na terenie Stanów Zjednoczonych i stamtąd, za pośrednictwem waszyngtońskiej palcówki, rewidykowany został do Polski.

Również zasługą dyptomatów z Waszyngtonu było pozyskanie od osób prywatnych wielu znaczących zabytków dla muzeów w kraju. W roku 2005 do Domu Jana Matejki (oddziału Muzeum Narodowego w Krakowie) przekazane zostały rysunki malarza, wraz z cenną pamiątką rodzinną – niewielką miniaturą namalowaną na kości słoniowej. Wszystko to zostało podarowane przez Jerzego Nowińskiego, spadkobiercę malarza. Odpowiednie nagłośnienie tego daru w amerykańskiej prasie przyniosło efekt. Udało się bowiem polskim dyplomatom pozyskać, także w formie daru, pierścień zaręczynowy Teodory Matejkowej, ten sam, który widnieje na jej palcu na portrecie w sukni ślubnej. I ten zabytek trafił do Domu Jana Matejki.

Także do Krakowa, tyle że do zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, przekazane zostały ze Stanów Zjednoczonych różne zespoły archiwaliów, między innymi dokumenty oraz pamiątki związane z żołnierzami Brygady Świętokrzyskiej, gromadzone w Archiwum Amerykańskiej Polonii w Orchard Lake, w stanie Michigan. Choć inicjatorem sprowadzenia kolekcji do Krakowa w 2005 r. była Fundacja Centrum Dokumentacji

Czynu Niepodległościowego, a dokładnie trzech żołnierzy Brygady Świętokrzyskiej, ale bez współpracy i pomocy ze strony polskich dyptomatów z Waszyngtonu cały proces trwałby znacznie dłużej. Trzy lata wcześniej ta sama placówka była zaangażowana w kolejne sprawy. Pierwszą było pozyskanie dla wrocławskiego Ossolineum imponującego zbioru ponad dwóch tysięcy polskich monet (od średniowiecza do czasów współczesnych) oraz medali pamiątkowych gromadzonych przez rodzinę Garczyńskich, rodzinie i emocjonalnie związanej z Lwowem, a zamieszkałą po wojnie w Stanach Zjednoczonych.

Wymieniając pozostałe placówki, które były zaangażowane w pozyskiwanie dzieł sztuki dla polskich muzeów, należałoby wskazać konsulat generalny w Montrealu, który koordynował sprawę daru Macieja Dembińskiego dla Muzeum Narodowego w Warszawie składającego się z 132 obiektów sztuki japońskiej, głównie grafik, przedmiotów rzemiosła artystycznego i malarstwa. Warto zaznaczyć, że ojcem darczyńcy był Stanisław Dembiński (1891-1940), polski dyplomata w Japonii, który gromadził dzieła sztuki głównie japońskiej i chińskiej i jako dar przesłał je do Muzeum Narodowego w Warszawie. Niestety, przesyłka dotarła do Gdyni w sierpniu 1939 r. i tam zaginęła.

Kolejną placówką dyplomacyjną, która przez ostatnie lata była bardzo mocno zaangażowana w odzyskanie dla Polski zabytków była Ambasada RP w Londynie. Spektakularnym przykładem, tak ze względu na wysoką wartość artystyczną obiektu, jak i specyficzne okoliczności towarzyszące całej sprawie, była rewindykacja siedemnastowiecznego obrazu autorstwa Adriaena Bruwera zatytułowanego *Chłopi w karczmie*. Pojawił się on na aukcji w 1997 r. i został nabyty przez znanego londyńskiego antykwariusza Johna van Haeftena. Dopiero po kilku latach od tej sprzedaży Muzeum Narodowe w Warszawie uznało, w oparciu o odnalezioną fotografię, że jest to ten sam obraz, który zaginął w czasie wojny z tych zbiorów. Tymczasem, jak się okazało, van Haeften odsprzedał już dzieło francuskiemu

kolekcjonerowi i to ze znacznym zyskiem. Sprawą zajął się ówczesny ambasador RP w Londynie. Choć został zaopatrzony we wszystkie możliwe dokumenty potwierdzające tożsamość obrazu, a nawet fakt jego rabunku przez Niemców, z prawnego punktu widzenia strona polska miała nikle szanse na odzyskanie obrazu na drodze sądowej. Stąd nie do przecenienia jest wynegocjowanie przez ambasadora zwrotu obrazu, który angielski antykwariusz zgodził się odkupić od francuskiego kolekcjonera, a następnie oddać (i to bezpłatnie) Muzeum Narodowemu w Warszawie. Obraz wrócił w lutym 2002 r. Także placówka w Londynie przeprowadziła negocjacje dotyczące średniowiecznego brewiarza wystawionego w 2002 r. w domu aukcyjnym Sotheby's, a pochodzącego ze wspomnianej już wyżej wrocławskiej biblioteki. Dzięki nim kolejny tzw. magdaleński rękopis powrócił, i to bezwarunkowo, do Wrocławia.

Zdecydowanie większe problemy związane były z odzyskiwaniem obrazu Wojciecha Gersona *Odpozynek w szalasię tatrzańskim*, skradzionego podczas wojny z warszawskich zbiorów Leopolda Kronenberga, a wystawionego z początkiem 2004 r. w londyńskim Sotheby's. W negocjacje zaangażowana została Ambasada RP w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych (tam mieszkał spadkobierca Kronenberga) oraz nasza ambasada w RPA (tam mieszkał posiadacz obrazu). Trudne rozmowy trwały bardzo długo. Kolejne propozycje złożone posiadaczowi przez stronę polską, a przekazywane właśnie za pośrednictwem placówek, były odrzucane. Obraz powrócił do Polski dopiero po 6 latach. Kupiony został przez Fundację Bankową Kronenberga i w czerwcu 2010 r. przekazany do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie.

W odzyskiwanie zabytków była zaangażowana także polska ambasada w Paryżu. To tam prowadzono m.in. sprawę siedemnastowiecznego obrazu Melchiora d'Hondecoetera *Martwa natura z ptakami i trofeami myśliwskimi* zaginionego ze zbiorów gdańskich. Obraz znalazł się w rękach prywatnych w Paryżu, a był o tyle cenny, że jedyny



Półkopek litewski Zygmunta II Augusta z 1564 r. z mennicy tykocińskiej, awers. Ze zbiorów Muzeum Książąt Lubomirskich, Zakład Narodowy Ossolińskich

tego autora w dawnych zbiorach gdańskiego muzeum i do tego związany od początku z tym muzeum. Pochodził z kolekcji dzieł sztuki gdańskiego kupca i kolekcjonera, Jacoba Kabruna, który zapisem testamentowym przekazał swoje zbiory rodzinnemu miastu. Zgodnie z życzeniem ofiarodawcy, zbiór malarstwa udostępniono mieszkańcom Gdańska już w latach 20. XIX w. Jak się okazało *Martwa natura z ptakami i trofeami myśliwskimi* po wojnie kilkakrotnie pojawiała się w sprzedaży publicznej, stąd jej bezwarunkowe odzyskanie byłoby bardzo trudne, a osoba obraz sprzedająca odrzucała jakiegokolwiek ustępstwa. Negocjacje w swej finalnej części ograniczyły się do kosztów, jakie strona polska musiała ponieść. Obraz powrócił do Gdańska w 2008 r.

Także ambasada w Paryżu w 2006 r. negocjowała lub pośredniczyła w przekazach prywatnych kolekcji do Polski, jak choćby zespołu obrazów i rysunków Józefa Czapskiego (dla Muzeum Narodowego w Krakowie i w Poznaniu) подарowanych przez Władysława Żeleń-

skiego, a także rysunków Kazimierza Sichulskiego (przeznaczonych dla Muzeum Teatru Starego w Krakowie), co sfinalizowane zostało w listopadzie 2006 r. Z kolei trzy lata wcześniej także dla Muzeum Narodowego w Krakowie udało się pozyskać dzieła Jana Lebensteina.

Osobne miejsce w niniejszym wrywkowym wykazie należy się konsulowi generalnemu w Hamburgu i jego zespołowi, który w 2009 r. doprowadził do powrotu do Polski sztandaru Związku Legionistów Polskich (oddział w Pabianicach) oraz portretu Jana III Sobieskiego, zaginionego z Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie (2011 r.). Szczególnie ten portret zasługuje na uwagę ze względu na najkrótszy, biorąc pod uwagę ostatnie dwudziestolecie, proces odzyskiwania przez Polskę zbiorów. Pomędzy pierwszą wizytą konsula generalnego w domu aukcyjnym Aukcionshaus City Nord w Hamburgu, gdzie portret miał być wystawiany, a jego prezentacją już w Warszawie upłynęło zaledwie kilka dni!

Nie sposób wymienić wszystkie placówki, które prowadziły i wciąż prowadzą sprawy związane z odzyskiwaniem i pozyskiwaniem dóbr kultury w szerokim znaczeniu tego słowa, bo wykraczałoby to daleko poza ramy niniejszego tekstu, ale wspomnieć trzeba także o ambasadach w Finlandii, Szwajcarii, Libanie czy w Czechach. Także nie sposób wymienić wszystkie zabytki, jakie powróciły tą drogą do Polski, bo ich lista jest znacznie dłuższa. Wszystko na to wskazuje, że w najbliższych latach będzie się wydłużała. ■



10 zł – klipa pamiątkowa wybita w 20. rocznicę wymarszu pierwszej kadrowej kompanii Strzelców (1 Brygada Legionów Polskich), 1934 r., mennica Warszawa; projektant St. Ostrowski, awers i rewers. Ze zbiorów Muzeum Książąt Lubomirskich, Zakład Narodowy Ossolińskich

Filozofia restytucji w poszukiwaniu nowego paradygmatu

Niekiedy zapominamy, że dziś aktualny problem restytucji dóbr kultury ma swoje antyczne korzenie. Pytania, takie jak: co się dzieje ze sztuką w czasach wojny, czy sztuka może stać się łupem wojennym, w końcu, czy zawsze zwycięzcy powinni pokonanym pozostawić ich dzieła sztuki? – stawiał już Cyceron w swej słynnej mowie oskarżającej rzymskiego zarządcę Sycylii, Gaiusa Verresa. Podkreśla się, że mowa ta, opublikowana pośród innych słynnych mów wielkiego rzymskiego prawnika i polityka, miała istotny wpływ na kształt debaty restytucyjnej toczonej w przyszłych wiekach, a niekiedy wyrażone przez niego argumenty były przywoływane wprost, aby stać się podstawą dla rozstrzygania konkretnych spraw restytucyjnych¹. Choćby dlatego warto przypominać tę pierwszą – tak dobrze znaną – sprawę restytucyjną.

Sprawa ta pokazała, że jak w każdej sprawie sądowej, istotne stają się nie tylko fakty, będące przedmiotem ustalania i osądu, ale także argumenty, na których strategię oskarżenia czy podstawę dla podnoszenia roszczenia, a także linię obrony i odparcie takiego roszczenia, budują strony sporu. W końcu to właśnie przyjmując określone argumenty, odrzucając zaś inne, decyzję w sprawie podejmuje sąd. Krótko mówiąc, każda sprawa restytucyjna osadzona jest w warstwie argumentacyjnej, która to jest „najtrudniejszą robotą prawniczą”, zgodnie z tym co podkreślał Arystoteles, że o ile udany wstęp mowy (*exordium*) jest najtrudniejszy, o tyle cześć argumentacyjna (*argumentatio*) najtrudniejsza.

Dziś jednak rodzi się potrzeba przyjęcia nowego paradygmatu w zakresie restytucji, gdyż dotychczasowe jej pojmowanie, nawiązujące do rzymskiego *restitutio ad integrum*, wydaje się niewystarczające². Tu pozytywistycznie nastawiony prawnik może podnieść sprzeciw, twierdząc, że to tylko i właśnie prawo

własności, naruszone nielegalnym działaniem podmiotu nieuprawnionego, będzie stanowiło jedyną podstawę dla podnoszenia roszczenia restytucyjnego. Z tym jednak nie można się zgodzić, gdyż zawilość spraw restytucyjnych, jak i wielość oraz różnorodność podnoszonych argumentów, nie tylko bowiem opartych na prawie własności, czyni z restytucji tzw. trudny przypadek w prawie³. Okazuje się wszak, że podniesienie argumentu z prawa własności nie zawsze jest tyle co skuteczne, ile może być po prostu niesłuszne i niesprawiedliwe. Może więc zdarzyć się tak, że niewątpliwie kardynalny argument z prawa własności musi niekiedy ustąpić pola innym, często zupełnie nieprawnym i nieprawniczym argumentom podniesionym w sporze restytucyjnym.

Jakie więc będą to te inne – mogące niekiedy stać w opozycji do argumentu z prawa własności – argumenty restytucyjne? Badając różne sprawy restytucyjne, a także akty normatywne dotyczącej tej problematyki, wyróżniłem – obok argumentu z prawa własności – jeszcze dwadzieścia dwa inne argu-

menty restytucyjne, które były w nich podnoszone. Nie roszczę sobie przy tym prawa do tego, aby był to katalog zamknięty. Wszak mogą istnieć inne jeszcze, przeze mnie niedostrzeżone albo choćby inaczej ujęte argumenty występujące w sporach restytucyjnych. Niemniej wymieńmy – jednak bez szerszego komentarza – następujące argumenty: (1) ze sprawiedliwości, (2) z nabycia w dobrej wierze, (3) z miejsca powstania, (4) z miejsca przeznaczenia, (5) z prawa łupu, (6) z nielegalnego wywiezienia, (7) z przynależności narodowej, (8) z przynależności kulturowej, (9) z przynależności historycznej, (10) z przynależności terytorialnej, (11) z przynależności osobistej, (12) ze społecznej użyteczności, (13) z najbezpieczniejszego miejsca, (14) z losów dziejowych, (15) z upływu czasu, (16) z zasiedzenia (17) z przedawnienia, (18) ze znalezienia, (19) z poczynionych nakładów, (20) z posiadania, (21) ze zobowiązania oraz (22) ze wzajemności.

Sama już nazwa każdego z nich ma określone denotacje i konotacje. Jak

widać niektóre z nich mają *stricte* prawniczy charakter, materialny bądź formalny, inne dotyczą warstwy faktycznej, inne jeszcze nawiązują do pewnych idei. Nie wszystkie są równie silne, niektóre mają jedynie subsydiarny charakter i chyba każdy z nich, przynajmniej potencjalnie, jest w warstwie teoretycznej słabszy od argumentu z prawa własności. Jednak o każdego z nich sile, w ostatecznej instancji, orzec będzie można dopiero badając konkretną sprawę restytucyjną, gdyż na jej kanwie może się okazać, że to właśnie argument z prawa własności będzie musiał ustąpić przed jednym, choć pewnie częściej przed kilkoma w koalicji argumentami restytucyjnymi wyżej wymienionymi. Podkreślić tu jednak należy, że jednoznaczna klasyfikacja wyżej wskazanych argumentów nie jest możliwa, gdyż to dopiero wypełnienie ich treścią wynikającą z konkretnej sprawy restytucyjnej będzie decydowało, czy w tej jednej sprawie dany argument restytucyjny uzupełnia i wspiera argument z prawa własności, czy pozostaje wobec niego w opozycji.

Warto w końcu zwrócić uwagę na tzw. przestrzeń dyskursu restytucyjnego, który – co widać powyżej – wychodzi poza granice typowego sporu prawnego. Dojść więc trzeba do wniosku, że każda sprawa restytucyjna mieści się w przestrzeni pomiędzy czterema wypadkowymi; są nimi: moralność, polityka, ekonomia i w końcu dopiero prawo.

Dokonując przeglądu współcześnie istniejących systemów restytucyjnych, czy to przyjętych w poszczególnych państwach, tak wynikających z możliwości dochodzenia roszczeń na zasadach ogólnych, jak i szczególnych rozwiązań prawodawczych, czy to zawar-

tych w umowach międzynarodowych, a także dokumentach międzynarodowych o charakterze *soft law*, odnajdujemy w nich wiele spośród wskazanych wyżej argumentów. Są one podstawą dla przyjmowania określonego rozwiązania w zakresie restytucji w działaniach o charakterze prawodawczym. Ale należy także pamiętać, że te same argumenty będą podstawą dla wydyktów wydawanych w sprawach restytucyjnych w procesie stosowania prawa, czyli w pierwszej kolejności przez sądy. I o ile można się spodziewać, że sądy niższych instancji będą stały na stanowisku pozytywizmu prawniczego, to jednak sądy wyższych instancji, a także trybunały międzynarodowe, często wychodzą poza sztywno ukształtowaną literę prawa, wyruszając tym samym na poszukiwanie najbardziej słusznego i sprawiedliwego rozstrzygnięcia, którego wcale prawa pozytywne nie muszą gwarantować.

W konkluzji warto podkreślić, że powyższe rozważania nawiązują do odwiecznego sporu pomiędzy *ius a lex*, gdzie *ius* rozumiane jest jako idea prawa, sprawiedliwość, zaś *lex* jako prawo pisane, ustawowe⁴. Spór ten, znany już prawnikom rzymskim, w historii filozofii prawa stał się jednym z naczelných sporów nad prawem w ogóle, gdzie z jednej strony stały różne koncepcje prawno-naturalne, z drugiej zaś podejście, które dziś określamy mianem pozytywizmu prawniczego. Dotyczyło to przede wszystkim kolizji treści normy prawa pisanego, ustawowego z prawem natury, ze swej istoty słusznym i sprawiedliwym. Tym samym sprawy restytucyjne posiadają swój szerszy kontekst filozoficzno-prawny, który nie pozwala sprowadzić dyskursu restytucyjnego i występują-

cych w nim konkretnych przypadków do „prostych równań prawnych”, a koniecznym staje się często sięgnięcie do idei prawa, na co sądy wyższych instancji w różnych państwach na świecie sobie pozwalają, orzekając często – jakoby powiedział to pozytywistycznie nastawiony prawnik – *contra legem*. Niech myśl ta, którą starałem się rozwinąć w książce *Restytucja dóbr kultury ze stanowiska filozofii prawa. O trudnych przypadkach na granicy kultury i prawa*, będzie tłem dla także i dziś toczonych sporów restytucyjnych⁵. ■

PRZYPISY:

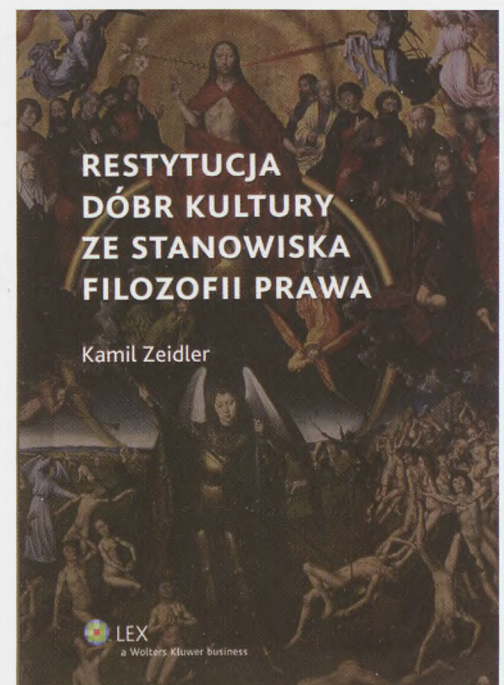
¹ M.M. Miles, *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 2008, passim.

² Najszerzej pisze o tym W. Kowalski; zob.: W. Kowalski, *Nabywanie dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Zakamycze, Kraków 2004, passim.

³ Na temat teorii *hard case* zob.: *Fascynujące ścieżki filozofii prawa*, (red.) J. Zajadło, Lexis Nexis, Warszawa 2008, passim.

⁴ Zob. szerzej: J. Zajadło, *Ius a lex (w:) Łacińska terminologia prawnicza*, (red.) J. Zajadło, Wolters Kluwer, Warszawa 2009, s. 11 i n.

⁵ Zob. szerzej: K. Zeidler, *Restytucja dóbr kultury ze stanowiska filozofii prawa. O trudnych przypadkach na granicy kultury i prawa*, Wolters Kluwer, Warszawa 2011, passim.



PIOTR OGRODZKI

Czy odzyskamy monstrancję z Sadłowa?

Kradzieże z obiektów sakralnych, obok strat ponoszonych przez prywatnych zbieraczy i kolekcjonerów, stanowiły zawsze najpoważniejszy odsetek kradzieży dokonywanych na szkodę dziedzictwa narodowego. W 1999 r. policja odnotowała 1058 przestępstw, w wyniku których utracono dzieła sztuki i przedmioty kultu religijnego¹. W tym roku z obiektów sakralnych skradziono między innymi 102 sprzęty liturgiczne, 76 rzeźb i 42 obrazy.

Kradzież z włamaniem, której dokonano w kościele w Sadłowie w nocy z 3 na 4 czerwca 1999 r. wyraźnie zaznaczyła się w statystykach policyjnych. Tylko w wyniku tego jednego zdarzenia utracono: monstrancję wieżyczkową z początku XVII w., cztery kielichy mszalne, trzy krucyfiksy ołtarzowe, dwie korony z obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, sukienkę z obrazu świętego Antoniego, naczynie na święte oleje, ampulkę na wodę, tackę, patenę oraz około 30 sztuk różnych wotów. Kradzież zauważył 4 czerwca 1999 r. kościelny, który około 7. rano wszedł do kościoła. O swoich spostrzeżeniach natychmiast powiadomił proboszcza, a ten policję. Dochodzenie prowadzone było na dużą skalę. W jego trakcie przesłuchano kilkudziesięciu mieszkańców Sadłowa, sprawdzono liczne pensjonaty i hotele, poszukiwano pojazdów mechanicznych z rejestracjami spoza terenu powiatu. Działania były utrudnione z uwagi na fakt, iż 3 czerwca 1999 r. przypadła uroczystość Bożego Ciała. Do Sadłowa zjechało bardzo wielu gości i nie sposób było ustalić, kto, skąd i jakim środkiem transportu dotarł na uroczystości kościelne. Czy przestępcy zaplanowali kradzież na czas święta kościelnego, czy po prostu skorzystali z okazji, jaka się nadarzyła – trudno odpowiedzieć. Faktem jest, że w nocy



Fragment monstrancji. Plakietka Matki Bożej z Dzieciątkiem „odzianej w słońce”

dokonali włamania do kościoła i zrabowali kilkadziesiąt przedmiotów, w tym i te najcenniejsze zabytki. Zabezpieczone przez policję na miejscu zdarzenia ślady nie pomogły w ustaleniu sprawców. 5 lipca 1999 r. do Komendy Głównej Policji w Warszawie przesłano kwestionariusze zawierające dane o utraconych zabytkach. Na ich podstawie przygotowano zgłoszenie do Interpolu i najcen-

niejsze obiekty zostały umieszczone w bazie danych prowadzonej przez Międzynarodową Organizację Policji Kryminalnej (Interpol). 28 sierpnia 1999 r., z powodu braku wyraźnego postępu w poszukiwaniach sprawców i utraconych obiektów, zdecydowano o umorzeniu postępowania.

Przez siedem lat nie było żadnych nowych informacji na temat skradzionych zabytków. Pod koniec sierpnia 2006 r. Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych otrzymał sygnał, że najcenniejsza spośród skradzionych dzieł sztuki w Sadłowie, XVII-wieczna monstrancja znajduje się w Galerii Neuse w Bremie. Po dokonaniu niezbędnych ustaleń i zebraniu dokumentacji, 4 września 2006 r. OOZP powiadomił Wydział Międzynarodowej Wymiany Informacji Kryminalnych Biura Wywiadu Kryminalnego Komendy Głównej Policji o całej sprawie, przekazując wszystkie posiadane informacje. Sprawa została podjęta na nowo. Ze strony polskiej prowadziła ją Prokuratura Okręgowa we Włocławku, ze strony niemieckiej partnerem była Prokuratura przy Sądzie Krajowym w Bremie. Zgodnie z procedurami dotyczącymi udzielenia międzynarodowej pomocy prawnej, wystąpiono o podjęcie działań zmierzających do zatrzymania monstrancji z Sadłowa. Blisko rok trwały działania niemieckiej prokuratury, zakończone konkluzją, która zaskoczyła

wszystkich – niemożliwe jest wydanie monstrancji kościołowi w Polsce, ponieważ stoi to w sprzeczności z prawami nowego nabywcy, którego chronią przepisy kodeksu cywilnego! Nie pierwszy raz przepisy prawa cywilnego stają na przeszkodzie zwrotu poszkodowanemu utraconych dóbr kultury. Powszechnym rozwiązaniem, funkcjonującym w większości krajów europejskich, jest możliwość nabycia rzeczy ruchomej od osoby nieuprawnionej lub zasiedzenie rzeczy ruchomej, o ile nabywca działa w „dobrej wierze” (przy czym istnieje domniemanie dobrej wiary, co oznacza, że do kwestionującego działanie w dobrej wierze należy przeprowadzenie dowodu, który wykaże działanie w złej wierze). Czy jednak o biorących udział w obrocie skradzioną monstrancją antykwariuszach można powiedzieć, że działali w dobrej wierze? Postępowanie, jakie zostało przeprowadzone przez Niemców, Szwajcarów i Włochów, choć na pewno nie jest satysfakcjonujące, to przynajmniej pozwoliło odtworzyć drogę monstrancji z Sadowa do Bremy.



Na targach antykwarycznych w Parmie w 1999 r. miało dojść do pierwszej sprzedaży monstrancji

Kradzieży dokonano w czerwcu 1999 r. Jesienią tego samego roku monstrancja pojawiła się na targach antykwarycznych w Parmie. Są to duże targi (w tym roku odbyła się jesienią ich 30. edycja), na które zjeżdżają antykwariusze z całej Europy. Wiele wskazuje na to, że w trakcie jesiennej edycji targów monstrancja została sprzedana Rainerowi M., który w Szwajcarii prowadził galerię

sztuki handlującą porcelaną. W tym czasie poszukiwał przedmiotów, które stanowiłyby wyposażenie zamkowej kaplicy, w której udzielano ślubów. Monstrancję z pocz. XVI w. kupił za 6000-8000 franków szwajcarskich. Zakup przedmiotów pochodzenia sakralnego nie budził żadnych obaw, uważał bowiem, że *rynek antyków w Parmie jest absolutnie wiarygodnym adresem*. Takie stanowcze oświadczenie w ustach człowieka, który sam prowadzi galerię sztuki i któremu bez wątpienia są nieobce liczne informacje dotyczące kradzieży dzieł sztuki – w tym i tych popełnianych na szkodę kościołów, fałszerstwa sztuki i związane z nimi oszustwa, angażowanie się nawet uznanych domów aukcyjnych w dwuznaczne czy wprost przestępcze transakcje – powinno budzić uzasadnione wątpliwości. Niestety, śledczy szwajcarscy nie mieli żadnych wątpliwości, chociaż w trakcie przesłuchania w 2007 r. Rainer M. nie pamiętał od kogo kupił monstrancję (rachunku niestety nie posiadał – wyrzucił go jako rzecz zbędną). W 2004 r. Rainer M. postanowił pozbyć się monstrancji (jak oświadczył likwidował wyposażenie kaplicy). Jej sprzedaż zlecił Galerie Fischer Auktionen AG w Lucernie. W katalogu aukcyjnym pojawiła się pod numerem 4143 i posiadała już właściwą proveniencję – *Turmmonstranz, Thorn, um 1600!* W opisie podano również, że pochodzi z warsztatu Albrechta Weimera I. Skoro osoby przygotowujące katalog wystawy potrafiły ustalić tyle danych dotyczących proveniencji monstrancji, nie chce się wierzyć, że pominięły również miejsce jej przechowywania. We wszystkich specjalistycznych polskich publikacjach wymieniano w tym miejscu kościół w Sadowie (książki, w których publikowano dane dotyczące monstrancji można bez trudu znaleźć w bibliotekach szwajcarskich i niemieckich). Jak można było zatem nie zbadać podstawowych danych dotyczących miejsca pochodzenia monstrancji. Galeria Fischer, która na swoich stronach internetowych podkreśla, jaką przywiązuje wagę do naukowych badań nad autentycznością i proveniencją oferowa-



4143


4143

Turmmonstranz, Thorn, um 1600



Vermeil. Ovaler Achtpassfuss mit alternierenden Buckeln und graviertem Rollwerk. Schaft mit gebuckeltem Kugelnknopf und Balusterstreben um Röhrenschaft. Masswerkaufsatz mit zentraler Hostienkammer im Strahlenkranz, flankiert von 2 in Fialturmnischen stehenden Bischöfen. Bekrönende Fiale mit Muttergottes. Meistermarke Albrecht Weimmer I. 1550 gr. H = 68 cm

CHF 40 000 / 50 000.–
EUR 25 800 / 32 250.–

Monstrancja, Albrecht Weimmer I, Toruń, ok. 1600 r. srebro złocone, wys. 68 cm.
Monstrancja z Sadowa oferowana w katalogu domu aukcyjnego Fischer w Szwajcarii

A B C D E F G H I J K L M N P R S T U V W X Y Z											
1. Określenie zabytku MONSTRANCJA				2. Materiał, technika srebro złoczone			11. SADŁOWO miejscowość				
3. Styl późny gotyk		4. Czas powstania ok. 1600r.		5. Autor, szkoła, warsztat Albrecht Weimer I Toruń		6. Wymiary wyt. szer. dług. 68 x 26 x 15cm		7. Inicjał 1		12. Rypin Stacja włocławskie miejscowość	
8. Historia						12. Miejsce przechowywania Kościół pw św. Jan Chrzcziciela					
						9. Opis przedmiotu, wyzn. napisy Monstrancja wieżyczkowa. Stopa wielolistna, na planie owalu, wysoka, z tuleją ostro zwężającą się ku górze. Co drugi płatek stopy lekko wypukłony, pokryty rytym ornamentem, pozostałe płatki gładkie. Tuleja zakończona nakończona, gładkim koszykiem i sześciobocznym talerzykiem. Stopa spoczywa na talerzyku i cokole pokrytym ornamentem roślinnym. Nodus kulisty, spłaszczony, słabo pukłowany, z sześcioboczną przewiąską; trzpieńce wysokie, ujęte ozdobnymi laseczkami. Gloria trójnawowa, dwukondygnacyjna, z trzema wieżyczkami, podtrzymywana przez sześcioboczną, rozszerzającą się podstawę i osznicowe ornamenty. Reservaculum kuliste, ujęte w promienistą glorię. Po					
						13. Właściciel, jego adres Parafia rzym.-kat Dziłtowo					
10. Źródła i bibliografia KZSP, Warszawa 1971, t. 11, z. 12, s. 19 Chrzanowski, Kornecki, Złot ictwo toruńskie, Warszawa 1988, ss. 44, 46, 111						17. Ikonaografia i negatywy fotograficzne Pot. A. Florkowski					

Karta ewidencyjna zabytku założona w 1990 r.

		Work of art search	
Basic information			
Type:	RELIGIOUS OR LITURGICAL ITEM		
Subject/Title (English):	MONSTRANCE		
Period:	1600		
Artist(s):	WEIMER ALBRECHT		
			
Description			
Information:	ON EACH SIDE THERE ARE STANDING FIGURES OF SAINT STANISLAV AND ADALBERT. THE TOP IS DECORATED WITH THE VIRGIN AND CHILD.		
Material:	SILVER GILT		
Height (cm):	68		
Width (cm):	26		
Markings:	TAW		
Signature/State:	WITH SIGNATURE / MONOGRAM, INITIAL(S)		
Signature/Location:	BASE		
Administrative Information			
Country of event:	Poland		
Place of event:	SADŁOWO		
Date of event:	3 June 1999		
IPSC reference:	2000/18382-1.8		
NCB reference:	INTP 9494/99/C-41		
Type of event:	Theft		

Karta z bazy poszukiwanych dzieł sztuki Interpolu



Kościół w Sadłowie

nych dzieł sztuki, nie sprawdziła, czy oferowany przedmiot nie figuruje w bazie danych utraconych obiektów sztuki prowadzonej przez Interpol. Wystarczyło tylko kilkanaście minut, by otrzymać informację, że monstrancja pochodzi z przestępstwa i jest od roku 2000 poszukiwanym na całym świecie obiektem. W takich okolicznościach stwierdzenie szwajcarskich śledczych, że galeria działała w dobrej wierze jest naprawdę kiepskim żartem. Właściciel Galerii Fischer do akt sprawy dołączył pismo z Art Loss Register (ALR) datowane na 8 czerwca 2007 r., w którym poinformowano go, że monstrancja nie była zgłoszona do ALR, wobec tego sprawdzenie katalogu aukcyjnego z 2004 r. nie mogło jej wykazać jako obiektu poszukiwanego. ALR jest prywatną, komercyjną bazą danych utraconych dzieł sztuki i zabytków i, co jest zrozumiałe, nie wszyscy z niej korzystają. Umieszczenie obiektu w bazie danych wiąże się z pewnymi wydatkami, a odzyskanie przez ALR z jeszcze większymi, co w jakiś sposób tłumaczy powściągliwość poszkodowanych w zgłaszaniu strat. Dlaczego jednak żaden ze szwajcarskich śledczych nie zadał pytania, czy sprawdzono w dostępnej bazie danych Interpolu? Może w tradycji szwajcarskiej nie jest nagabywanie i stawianie kłopotliwych pytań „porządnym obywatelom” płacącym podatki.

Latem 2004 r. monstrancja została sprzedana Galerie Neuse w Bremie. Podobnie jak szwajcarski antykwariusz, jego niemiecki kolega nie miał wątpliwości, ani nie stawiał żadnych pytań związanych z zakupionym przedmiotem. Śledczy niemieccy, podobnie jak szwajcarscy, krótko skwitowali sprawę: Galerie Neuse w Bremie działała w dobrej wierze. Jeśli strona polska chce odzyskać monstrancję, powinna pójść na ugodę i odkupić sporny przedmiot. Poszkodowany powinien więc zapłacić za niedbalstwo i niedochowanie elementarnych zasad antykwaryzacji szwajcarskich i niemieckich. Z jednej strony takie postawie-

nie sprawy budzi uzasadnione oburzenie i sprzeciw, z drugiej – jeśli dokładniej zapoznamy się z literaturą dotyczącą międzynarodowego rynku sztuki i występującymi problemami z odzyskiwaniem skradzionych dzieł sztuki i zabytków, sprawa monstrancji z Sadłowa nie powinna budzić zdziwienia. W 1997 r., dwa lata przed kradzieżą w Sadłowie, Peter Watson wydał książkę *Sotheby's: Inside Story*², w której opisuje nieprawidłowości, podejrzane transakcje czy wreszcie angażowanie się pracowników Sotheby's w nielegalny wywóz zabytków z różnych krajów. W opisywanych działaniach, związanych z legalizacją przemycań z innych krajów dzieł sztuki, Szwajcaria stanowi ważny punkt. W jednej ze spraw posąg z czarnego bazaltu datowany na VII w. p.n.e. zostaje nielegalnie (bez wymaganych dokumentów wywozowych) przewieziony z Rzymu do Londynu. Żeby go zalegalizować, pracownica Sotheby's postanowiła wywieźć statusem do Szwajcarii i wwieźć ją ponownie stamtąd do Anglii. Władze szwajcarskie zezwalają na wolny handel dziełami sztuki i na niczym nieskrępowany wwóz i wywóz z kraju, tak więc, kiedy posąg znajdzie się już w Genewie, gdzie Sotheby's ma oddział, można będzie potem przewieźć do Londynu w sposób zupełnie legalny³. Bardzo znaczącą wypowiedź na temat różnych ofert rynkowych przedstawiła Felicity Nicholson, ówczesna szefowa działu antyków Sotheby's: ... *gdziekolwiek nie przyjadę... no powiedzmy do Szwajcarii, Niemiec lub Francji i ktoś mi coś proponuje do kupna, zawsze zakładam, że posiada do tego tytuł własności i nigdy o nic nie pytam*⁴. Bez komentarza. W tym kontekście postępowanie szwajcarskiego i niemieckiego antykwariusza w sprawie skradzionej z Sadłowa monstrancji nie odbiega od praktyk stosowanych wcześniej przez kolegów ze sławnego domu aukcyjnego. O tym z jak poważnym oporem przed zwrotem przedmiotów pochodzących z przestępstwa spotykamy się ze strony antykwariuszy (przy jednoczesnym prawnym wsparciu ze strony organów ścigania), świadczy opisana przez Wło-

dzimierza Kalickiego sprawa zwrotu do Polski części odzyskanych starodruków pochodzących z kradzieży z Biblioteki Jagiellońskiej⁵. Przypomnijmy, latem 1999 r. część starodruków skradzionych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie pojawiła się w katalogu aukcyjnym firmy Reiss & Sohn w Königstein koło Frankfurtu nad Menem. Polscy prokuratorzy w swoich działaniach musieli korzystać z procedur międzynarodowej pomocy prawnej, co oznaczało, że działania prowadzi prokuratura niemiecka, która decydowała czy *postawić je przesłuchiwanemu i – co równie ważne – jak je sformułować*⁶. Znamienny jest komentarz, jaki przedstawił Włodzimierzowi Kalickiemu jeden z polskich urzędników: *Gdyby sprawa dotyczyła międzynarodowego transferu narkotyków na porównywalną skalę, przeszukanie w lokalach podejrzanego Niemcy przeprowadziliby z godziny na godzinę, bez żadnych wniosków z Polski. ... A że sprawa dotyczyła powszechnie znanego, płacącego wielkie podatki niemieckiego antykwariusza, na reakcję niemieckich partnerów czekaliśmy czasami tygodniami, a bywało, że i miesiącami*⁷. Jak widać, choć od sprawy zwrotu Polsce skradzionych starodruków do rozpoczęcia starań o zwrot XVII-wiecznej monstrancji minęło ładnych parę lat, to w podejściu niemieckich organów ścigania do spraw przeciwko „porządnym obywatelom antykwariuszom” niewiele się zmieniło. W konsekwencji polska prokuratura po wyczerpaniu możliwych czynności prawnych 17 lipca 2010 r. podjęła postanowienie o umorzeniu śledztwa. Przedstawiciel prawny poszkodowanego (parafii w Sadłowie) zaskarżył je, ale Sąd Rejonowy 6 października 2010 r. utrzymał w mocy zaskarżone postanowienie.

Czy sprawę należy uznać za zamkniętą i pogodzić się z utratą monstrancji, a kto wie czy i nie pozostałych zabytków? Na pewno nie. Po pierwsze, jeśli na jaw wyjdą nowe okoliczności, prokuratura zawsze może wznowić śledztwo w tej sprawie. Po drugie, działania zmierzające do odzyskania monstrancji pod-

jęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN). Niezależnie od toku postępowania karnego prowadzonego przez Prokuraturę Okręgową we Włocławku, w lutym 2008 r. w MKiDN przygotowano i złożono stronie niemieckiej wniosek rewindykacyjny. Wniosek został bardzo dobrze przygotowany od strony merytorycznej. Potwierdza on prawa parafii w Sadłowie, jako właściciela monstrancji, dokumentując jej posiadanie już od 1756 r. Z tego roku zachowały się *Acta ecclesiae Sadloviensis*, w których w części dotyczącej sreber została wymieniona skradziona monstrancja. Dotyczące jej zapisy znajdują się również w *Protokole tradycyjnym Kościoła we wsi Sadłowie na osobę ks. Tąbeckiego z 1878 r.* W dokumentacji rewindykacyjnej znajduje się również kopia karty wpisu monstrancji do rejestru zabytków ruchomych, karta z krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem oraz karty z bazy danych INTERPOLU. Wskazano również bibliografię, której pozycje zawierają informacje o monstrancji – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Tom XI *Województwo bydgoskie*, Zeszyt 12 *Powiat rypiński* (wydanie z 1971 r.), M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa-Poznań-Toruń 1987, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 r.*, Warszawa 1988. Duże znaczenia dla sprawy ma zwłaszcza ta ostatnia pozycja, książka bowiem dostępna była dla chcących sprawdzić proveniencję zabytku antykwariuszy szwajcarskich czy niemieckich w bibliotekach obu krajów. Strona polska w tym zakresie działa w oparciu o przepisy unijne. Dyrektywa Rady 93/7/EWG z 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprawdanych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego przewiduje w art. 2, że dobra kultury, które zostały wyprawdane z terytorium państwa członkowskiego niezgodnie z prawem, będą zwracane zgodnie z proce-



POSZUKIWANY
Kielich mszalny,
warsztat toruński (?),
I. poł. XVII w., srebro
złocone, wys. 24 cm,
śr. 13,5 cm



POSZUKIWANY
Kielich mszalny,
warsztat toruński,
ok. 1570-1580 r.,
srebro trybowane,
złocone, wys. 21
cm, śr. 13 cm



POSZUKIWANY
Kielich mszalny,
warsztat toruński (?),
I. poł. XVII w., srebro
trybowane, złocone,
wys. 23 cm, śr. 12 cm

durą oraz w okolicznościach przewidzianych w dyrektywie. Przepisy unijne nie wprowadzają zasady bezwarunkowego zwrotu nielegalnie wywiezionych przedmiotów. W przypadku zażądania zwrotu przedmiotu właściwy sąd w państwie, do którego skierowano wniosek, przyzna aktualnemu posiadaczowi takie odszkodowanie, jakie uważa za odpowiednie, zgodnie z okolicznościami związanymi z danym przypadkiem. Warunkiem przyznania odszkodowania jest dotoższenie należytej ostrożności i staranności przy nabyciu tego przedmiotu. Ciężar dowodu w tej sprawie regulują przepisy ustawodawstwa państwa, przed którym toczy się postępowanie. Jak widać, postępowanie restytucyjne uwzględnia przepisy prawa cywilnego, które uwzględniają możliwość działania nabywcy w dobrej wierze. Jak zatem rozstrzygnie się sprawa monstrancji z Sadłowa, trudno w tej chwili jednoznacznie wyrokować, nie znając praktyki sądów niemieckich w dowodzeniu braku posiadania dobrej wiary.

Nie jest łatwo oceniać skuteczność przepisów dyrektywy Rady 93/7/EWG. Co kilka lat komisja przygotowuje sprawozdania dotyczące stosowania jej przepisów. W ostatnim opublikowanym raporcie za lata 2004-2007 większość państw uważa, że przepisy dyrektywy powinny zostać zmienione i uzupełnione tak, by poprawić jej skuteczność. W sprawozdaniach do ostatniego raportu prawie wszystkie państwa członkowskie postulowały, by wydłużyć do trzech lat termin na wszczęcie postępowania (obecnie jest jeden rok, liczony od momentu, w którym dowiedziano się o miejscu pobytu poszukiwanego dobra kultury). Pojawiły się również wnioski, aby do dyrektywy wprowadzić nowe kategorie dóbr kultury i zmienić istniejące progi finansowe. W tej ostatniej sprawie zdania są podzielone. Część krajów (Cypr i Zjednoczone Królestwo) są za podniesieniem wysokości progów finansowych, inne (Hiszpania, Węgry, Austria, Polska, Słowacja, Szwecja i Rumunia) za ich obniżeniem. W trakcie postępowania restytucyjnego kraje ubie-

gające się o zwrot nielegalnie wywiezionych dóbr kultury systematycznie napotykały problemy związane z różnymi wykładniami pojęć należytej ostrożności i staranności lub odpowiedniego odszkodowania (problemy w tym zakresie zgłosiła Austria, Republika Czeska, Francja, Włochy). W sygnalizowane przez inne kraje problemy wpisują się i te, jakie występują w procesie restytucyjnym monstrancji z Sadłowa.

Bez względu na to jaki będzie finał sprawy, sposób postępowania organów ścigania i sądów w Szwajcarii i Niemczech w stosunku do osób zamieszanych bezpośrednio w obrót kradzionym dziełem sztuki wskazuje, jak słabą pozycję ma prawowity właściciel. Z analizy dokumentów wynika, że nie próbowano gruntownie badać wszystkich okoliczności sprawy, zadawano się oświadczeniami jednej strony, nie próbując ich weryfikować, a trudnych i niewygodnych pytań nie zadawano. Można zadać więc pytanie, czy nie mamy czasem do czynienia z popieraniem lub sankcjonowaniem paserstwa.

W sprawie monstrancji z Sadłowa pozostaje jeszcze wiele do wyjaśnienia i opisanie. Nie możemy zapominać, że na wolnym rynku krążą jeszcze inne pochodzące z tej kradzieży przedmioty. Jest wysoce prawdopodobne, że przynajmniej część z nich znajduje się zagranicą. Trudno bowiem zakładać, że przestępcy wywieźli w 1999 r. tylko jedną monstrancję. Można mieć nadzieję, że jeśli dojdzie do odnalezienia kolejnych zabytków, to w momencie zatrzymania będą znajdować się w rękach przestępców, a nie „porządnych obywateli”. Może wtedy złodziejskie łupy wrócą na swoje miejsce – do właścicieli. ■

Fot. ze zbiorów NIMOZ

PRZYPISY:

¹ <http://statystyka.policja.pl/portal/st/949/55947/>

Przestępstwa przeciwko zabytkom 1999 rok.html

² W Polsce książka ukazała się w 2002 roku pod tytułem

Dom Aukcyjny Sotheby's za zamkniętymi drzwiami,

³ Peter Watson, *Dom Aukcyjny Sotheby's za zamkniętymi*

drzwiami, Wydawnictwo Philip Wilson, 2002, s. 126-127

⁴ Tamże, str. 82

⁵ Włodzimierz Kalicki, *Ukraść kruką 1 i 2*, „Duży format”

dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 135 i 136, czerwiec

2003

⁶ Włodzimierz Kalicki, *Ukraść kruką, cz.1*, str. 9

⁷ Tamże, str. 9

Spór o własność wachlarzy Kossaków *skradzionych z Muzeum w Górkach Wielkich*

Dzieła sztuki są jednymi spośród dóbr materialnych, których wartość rośnie wraz z ich wiekiem. Kradzież mienia dla złodzieja najczęściej wiąże się z koniecznością szybkiego sprzedania łupu, gdyż wieloletnie przechowywanie obniża jego wartość – w przypadku dzieł sztuki jest inaczej. Paserzy i złodzieje ukrywający przez wiele lat łupy z okradzionych kościołów i muzeów liczą, że pamięć o przestępstwie się zatrze a sprzedawane obiekty nie utracą swojej wartości. Gdy po latach policji udaje się odnaleźć skradzione z muzeów i kościołów dzieła sztuki, w prasie pojawiają się tytuły informujące o ich odzyskaniu.

Niestety, rzeczywistość bywa bardziej skomplikowana. Często okazuje się, że skradzione dobro kultury przeszło przez wiele rąk i odnajduje się u osób bezpośrednio niezwiązanych z przestępstwem. Zdarzają się również sytuacje, że postępowanie przeciwko osobom, które mogły być zamieszane w paserstwo i kradzież są umarzane przez prokuratury ze względu na przedawnienie. Wtedy pojawia się problem i ewentualny spór, czyją własnością są skradzione obiekty. Długa walka, jaką musiało toczyć Muzeum Śląska Cieszyńskiego o potwierdzenie prawa do skradzionych wachlarzy Kossaków obrazuje, z jakimi problemami może obecnie borykać się każda instytucja muzealna, kościelna lub osoba prywatna, której skradziono zbiory.

PROBLEM WŁASNOŚCI ODNAJDOWANYCH PO LATACH UTRACONYCH DÓBR KULTURY

Na ślady skradzionych ze zbiorów publicznych i prywatnych dóbr kultury policja trafia często po latach, gdy dzieła pojawiają się na rynku sztuki. Niestety, nie zawsze udaje się ustalić, jak skradzione dzieła trafiły do ich aktualnych posiadaczy. Upływ czasu powoduje, iż ewentualne postępowania karne zostają umarzane ze względu na przedawnienie oraz problemy z ustaleniem faktycznych sprawców czynu. Gdy postępowanie zostaje umorzone, prokuratura wydaje postanowienie o zwrocie zatrzymanego przedmiotu osobie uprawnionej. Ocena, kto w takiej sytuacji jest stroną uprawnioną, często prowadzi do sporu. Proku-

ratur musi zdecydować czy zwracać go osobie, u której został po latach znaleziony, czy tym, którym został skradziony. Zdarza się niestety, że zgodnie z postanowieniem prokuratury obiekty utracone przed laty nie wracają do pierwotnych właścicieli, a trafiają do osób, u których zostały odnalezione. Takie sytuacje bywają moralnie dwuznaczne, zwłaszcza gdy umorzenie postępowania nie rozwiewa wątpliwości co do roli tych osób i ich świadomości pochodzenia skradzionego dobra kultury. W takich sprawach bardziej zasadne wydaje się przekazywanie przez prokuraturę obiektów do instytucji, z których zostały skradzione, co nie wyłącza możliwości roszczeń cywilnych osób, które uważają się za właścicieli obiektu. Istniejący porzą-

dek prawny w zakresie prawa cywilnego nie wyróżnia zabytków i dóbr kultury spośród innych dóbr znajdujących się w obrocie, pomijając w wielu sytuacjach ich szczególny status. Artykuł 169 kodeksu cywilnego, sankcjonujący w imię pewności obrotu prawnego nabycie od osoby nieuprawnionej, nie wyłącza tej możliwości w przypadku obiektów skradzionych ze zbiorów muzealnych i bibliotek. Przedmiotem nabycia od nieuprawnionego może być każda rzecz ruchoma. Kodeks cywilny kładzie w tym przypadku szczególny akcent na ochronę pewności obrotu prawnego, poświęcając interesy dotychczasowego właściciela nawet w przypadku, gdy jest nim muzeum, a przedkładając ponad nie dobrą wiarę nabywcy. Podobny skutek

ma przepis art. 174 k.c. regulujący instytucję nabycia własności rzeczy ruchomej w drodze zasiedzenia. Posiadacz, władający rzeczą ruchomą jak właściciel, nabywa ją na własność z upływem trzyletniego okresu, w trakcie którego charakteryzowała go dobra wiara. Pozycji właściciela w stosunku do nabywcy w praktyce nie zmienia fakt, że konieczną przesłanką przejścia własności na tego ostatniego jest dobra wiara. Dobra wiara jest stanem psychicznym nabywcy, który jest w błędnym, lecz usprawiedliwionym w danych okolicznościach przekonaniu, że zbywcy przysługiwało prawo do rozporządzenia rzeczą. Nabycie własności przez osobę, która nabywa rzecz ze świadomością pokrzywdzenia prawowitego właściciela jest wyłączone. Należy jednak pamiętać, że przy rozpatrywaniu takiego sporu sąd jest związany domniemaniem dobrej wiary nabywcy wynikającym z art. 7 k.c. Takie uregulowania powodują, że to instytucje lub osoba pokrzywdzona musi wykazać, że osoba, u której znaleziono skradziony obiekt posiadała go w złej wierze; samo powoływanie się na fakt, że obiekt jest muzealium czy zabytkiem wpisanym do rejestru niestety nie

wystarczy. Spór o własność wachlarzy Kossaków i pozytywne zakończenie postępowania sądowego w tej sprawie wskazuje jednak, że przy czynnym udziale muzeum, wspieranym przez profesjonalną kancelarię prawną, dobra wiara osób, u których zostały one odnalezione, może zostać zakwestionowana.

OKOLICZNOŚCI KRADZIEŻY I ODNALEZIENIA WACHLARZY KOSSAKÓW SKRADZIONYCH Z MUZEUM W GÓRKACH WIELKICH

W 1993 r. doszło do włamania do Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich, będącego Oddziałem Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie. Skradziono trzynaście obrazów Juliusza Kossaka i jego syna Wojciecha. W momencie kradzieży ekspozyty były skatalogowane. Ich zdjęcia przekazano policji oraz niezwłocznie zostały zgłoszone do prowadzonego przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych katalogu skradzionych i zaginionych dóbr kultury¹. Informacje o kradzieży wielokrotnie pojawiały się w pra-

sie krajowej, m.in. w: „Gazecie Krakowskiej”, „Słowie Polskim”, „Gazecie Wyborczej”, „Trybunie Śląskiej”, „Głosie Wielkopolskim”, „Czasie Krakowskim”, „Gazecie Katowickiej”, „Kurierze Polskim”, „Sztandarze Młodych”, „Rzeczpospolitej” oraz „Prawie i Życiu”. Publikowane były również w prasie specjalistycznej skierowanej m.in. do kolekcjonerów i antykwariuszy, jak: „Spotkania z Zabytkami”, „Art.&Business”, „Cenne, Bezcenne/Utracone”. W 2006 r. pochodzące z tej kradzieży wachlarze wraz z obrazami autorstwa Wojciecha Kossaka *Koncert Jankiela* (sygnowany Wojciech Kossak, listopad 1883) oraz *Królowa Jadwiga w asyście dworzan i Stańczyka wręcza medal Wojciechowi Kossakowi* (sygnowany Wojciech Kossak 1884) odnalazły się wystawione do sprzedaży w Domu Aukcyjnym „Rempex”. W czasie postępowania karnego przeciwko osobie oskarżonej o paserstwo wachlarzy 26 lipca 2007 r. postanowieniem Prokuratury Rejonowej dla Warszawy Śródmieście Północ dzieła Kossaka zostały przekazane na przechowanie Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich. Niestety, w czasie prowadzenia



Koncert Jankiela, 1883 r.
– wachlarz wykonany przez Wojciecha Kossaka, przedstawiający korowód zarczynowy autora z podobizną własną, narzeczonej, jej ojca i gości. Skradziony w 1993 r., odnaleziony w 2006 r.

czynności prokuraturze nie udało się jednoznacznie ustalić okoliczności sprawy. Pomimo umorzenia postępowania karnego, ze względu na przedawnienie karalności, Sąd Rejonowy w Łodzi postanowił pozostawić oba dzieła w muzeum, do czasu wyjaśnienia, komu przysługuje prawo własności tych wachlarzy. Zwrotu wachlarzy domagała się Irena S. twierdząc, że została ich właścicielką na podstawie zasiedzenia, gdyż nabyła je w dobrej wierze w 1998 r. i miała je aż do zajęcia przez policję w 2006 r. W odpowiedzi Muzeum Śląska Cieszyńskiego stwierdziło, iż eksponaty są zapisane w księdze inwentarzowej oddziału i stanowią wyłączną własność muzeum. W związku z tym odmówiło wydania wachlarzy Irenie S.

SPRAWA CYWILNA DOTYCZĄCA WŁASNOŚCI WACHLARZY KOSSAKÓW

W styczniu 2009 r. do Sądu Rejonowego w Cieszynie wpłynął wniosek Ireny S. o stwierdzenie nabycia przez zasiedzenie prawa własności przedmiotowych dzieł na podstawie art. 174 kodeksu

cywilnego. Wnioskodawczyni twierdziła, że wachlarze zakupiła w 1998 r. od osoby jej znanej, godnej zaufania i „bezwzględnie uczciwej”. Transakcja została dokonana przez wnuka Ireny S., Grzegorza S., który, jak twierdziła, działał w jej imieniu i na jej rachunek, lecz wnioskodawczyni nie posiadała żadnego dowodu dokonania transakcji. W opinii Ireny S. okoliczności nabycia wachlarzy świadczyły o tym, iż nabyła dzieła w dobrej wierze. Ponieważ posiadała obrazy do 2006 r., twierdziła, że nabyła prawa własności obrazów przez zasiedzenie, zgodnie z art. 174 kodeksu cywilnego najpóźniej w dniu 1 stycznia 2002 r. W gestii sędziego Sądu Rejonowego w Cieszynie było osądzenie, czy wnioskodawczyni nabyła wachlarze w dobrej wierze, a tym samym czy doszło do zasiedzenia przez nią eksponatów muzealnych.

Muzeum Śląska Cieszyńskiego miało w sprawie status uczestnika postępowania i było w sposób profesjonalny reprezentowane przed sądem przez radcę prawnego Tomasza Szkaradnika. W związku z zagrożeniem utraty zbiorów muzealnych w przypadku przegranej w sprawę włączył się również czynnie

Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych. Muzeum wykazywało przed sądem, iż Irena S. nie dołożyła należytej staranności w celu zbadania, czy zbywca wachlarzy był rzeczywiście osobą uprawnioną do rozporządzania zbywaną rzeczą. Zgodnie z utrwaloną linią orzecznictwa niedołożenie przez kupującego należytej staranności skutkuje wyłączeniem dobrej wiary po stronie kupującego. Stopień ostrożności, jaki jest wymagany od kupującego, zależy od rodzaju i wartości sprzedawanego przedmiotu. Nie ulega przy tym wątpliwości, że przy tak cennych przedmiotach jak dzieła sztuki, na kupującym ciąży szereg obowiązków związanych z koniecznością upewnienia się, czy zakupywany przedmiot nie został uzyskany przez zbywcę w drodze przestępstwa.

W trakcie postępowania zostali przesłuchani m.in. wnioskodawczyni, jej syn oraz wnuk, osoba, od której zakupiono dzieła sztuki w 1998 r., a także oficer policji z Zespołu do Zwalczania Przestępczości przeciwko Dziedzictwu Narodowemu oraz pracownik Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych. Przed sądem sugestywnie i przekonująco



Pokłon rycerza, 1884 r.
– wachlarz wykonany przez Wojciecha Kossaka, przedstawiający w istocie zaręczyny brata autora Tadeusza Kossaka z Anną Kisielnicką. Skradziony w 1993 r., odnaleziony w 2006 r.

w obronie zbiorów muzeum zeznawał dyrektor Muzeum Śląska Cieszyńskiego Marian Dembiniok oraz kierownik oddziału Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich, Dominik Dubiel, zwracając uwagę na znaczenie obiektów dla kultury i dziedzictwa regionu. Ciekawym aspektem sprawy okazał się fakt, iż wnuk Ireny S., Grzegorz S., który to w jej imieniu wystawiał na aukcji wachlarze, miał wcześniej styczność z tematyką kradzieży dzieł sztuki. W 2005 r. wystawiał na aukcji skradziony przed laty pochodzący z Zuzeli barokowy pacyfikał, postępowanie karne w tej sprawie zostało umorzone, jednakże w jego trakcie musiał być on zaznajomiony z informacją o możliwości identyfikacji zakupionych dzieł sztuki w *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub nielegalnie wywiezionych za granicę*². Podczas procesu doszło również do kolejnego podejrzanego zbiegu okoliczności. W trakcie przeprowadzonego przeszukania przez policję w domu rodziny Ireny S., związanego z zupełnie innym postępowaniem, zostały odnalezione kolejne, skradzione ze zbiorów muzealnych 4 obrazy, w tym pochodzący z włamania do Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich obraz Juliusza Kossaka *Kościółek w Grochowie Kaliskim*. Również w tej sprawie postanowieniem z maja 2010 r. postępowanie karne zostało umorzone, tym razem wobec braku znamion ustawowych czynu zabronionego.

Sąd orzekający zasięgnął również opinii biegłego z zakresu sztuki, antyków i dawnego rzemiosła artystycznego na okoliczność ustalenia wartości i rozpoznawalności skradzionych zabytków, a także ustalenia, na podstawie okoliczności nabycia dzieł, dokonania należytej staranności przy nabywaniu tych przedmiotów. Biegły stwierdził, iż egzemplarze te były dziełami rozpoznawalnymi, a informacja o ich kradzieży trafiła dzięki mediom do opinii publicznej. Oczywiście biegły nie mógł stwierdzić czy Irena S. dochowała należytej staranności kupując dzieła w 1998 r., pozostawiając to w gestii sądu orzekającego.

Pełnomocnik Muzeum Śląska Cieszyńskiego przedstawił szereg publikacji oraz wycinków prasowych uzyskanych z archiwów Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych świadczących, że powszechnie wiadomo, iż dzieła zostały skradzione i były poszukiwane. Istotną kwestią było również to, iż od wielu lat figurują one w *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub nielegalnie wywiezionych za granicę*.

POSTANOWIENIE W SPRAWIE WACHLARZY KOSSAKÓW I JEGO ZNACZENIE DLA OCHRONY ZBIORÓW MUZEALNYCH

Po przeprowadzeniu wyczerpującego postępowania dowodowego 26 sierpnia 2010 r. Sąd Rejonowy w Cieszynie wydał postanowienie, którym oddalił wniosek Ireny S. Sąd stwierdził, pomimo iż przedmiotem zasiedzenia były przedmioty szczególne, zabytki, o znaczeniu kultury narodowej, to ma zastosowanie art. 174 kodeksu cywilnego, stanowiący ogólne przesłanki zasiedzenia rzeczy ruchomej. Jednakże z uwagi na cechy tych przedmiotów, ocenę przesłanek do stwierdzenia zasiedzenia należy dostosować do wszystkich **uwarunkowań związanych tak ze specyfiką takich przedmiotów, jak i specyficznymi uwarunkowaniami związanymi z obrotem takimi przedmiotami oraz specyfiką rynku, tj. uwzględniając w szczególności fakt nielegalnego obrotu dziełami sztuki**. Należyta ostrożność powinna skłonić nabywców dzieła do sprawdzenia autentyczności kupowanego przedmiotu i jego źródła pochodzenia, a w szczególności czy sprzedający posiadał prawo do rozporządzania nim. Biorąc pod uwagę obecną dostępność dla kolekcjonerów i antykwariarzy baz danych skradzionych dóbr kultury oraz dostęp do licznych fachowych czasopism zajmujących się tematyką utraconych dzieł sztuki, sprawdzenie proveniencji obiektu w praktyce nie sprawia trudności. Sąd uznał, że wnioskodawcy, a także jej wnuk, zajmujący się

obrotem dziełami sztuki, mieli możliwość sprawdzenia czy eksponaty są poszukiwane jako zaginione lub skradzione. Nie interesowali się jednak tym, czy zbywca był uprawnionym do rozporządzania dziełami, a tym samym nie można przyjąć istnienia dobrej wiary po stronie wnioskodawcy.

ZAKOŃCZENIE

Do prawa zasiedzenia dzieł Kossaka nie doszło, piękne dzieła sztuki cieszą oko zwiedzających Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich. Spór ten unaoczniał mankamenty polskiego systemu prawa cywilnego, w którym muzealia, mimo że stanowią nasze dobro narodowe, są traktowane jak każda inna rzecz znajdująca się w obrocie. Potrzebne były aż cztery lata od zatrzymania skradzionych dzieł, by kwestia ich własności definitywnie została rozwiązana. Sprawa sporu o wachlarze Kossaków to również pozytywny przykład zachowania kierownictwa muzeum, które nie zbagatelizowało zagrożenia i we współpracy z policją oraz Ośrodkiem Ochrony Zbiorów Publicznych skutecznie wykazało przed sądem swoje racje. Z 13 obrazów skradzionych w 1993 r. z Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich nadal poszukiwanych jest 8. Miejmy nadzieję, że w przyszłości odnajdą się wszystkie dzieła i do zbiorów instytucji powrócą już bez wieloletnich sporów. ■

PRZYPISY:

¹ W 2004 r. zawartość rzeczowego katalogu została w całości przeniesiona do funkcjonującego obecnie na podstawie przepisów ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami *Krajowego wykazu zabytków skradzionych lub nielegalnie wywiezionych za granicę*. Od 2005 r. wykaz jest udostępniony w Internecie i na poziomie podstawowym (zawierającym informacje o autorze, temacie, wymiarach i technice) dla wszystkich zainteresowanych osób.

² Bliższą informację o tym dużym sukcesie policji można znaleźć w artykule M. Karpowicza, *Dopóki jest nadzieja – po półwieczu barokowy relikwiarz wraca do Zuzeli* [w:] *Policja w ochronie zabytków sakralnych*, red. Z. Judycki, M. Karpowicz, 2009 r. str. 67-72

ANNA ŻAKIEWICZ

Zęby pani Anny, czyli odnaleziony portret Iwaszkiewiczów

W październiku 2005 r. środowisko muzealników zelektryzowała informacja o nocnej kradzieży jednego z najcenniejszych obiektów Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku pod Warszawą – podwójnego portretu pisarza i jego żony, namalowanego w 1922 r. przez Stanisława Ignacego Witkiewicza-Witkacego.

Złodzieje weszli do muzeum w nocy, zdjęli obraz ze ściany i nie niepokojeni oddalili się z cennym łupem. Kradzież zarejestrowała kamera, jednak nagranie nie dawało możliwości rozpoznania żadnego z uczestników grabieży. Szczególnie poruszeni byli witkacolodzy – badacze życia i twórczości artysty – z uwagi na wyjątkowe znaczenie skradzionego obrazu zarówno dla sztuki, jak i biografii Witkacego.

Artysta poznał Jarosława Iwaszkiewicza jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej, w 1917 r. w Kijowie, w domu kuzynów pisarza, Szymanowskich. Z pewnością ta znajomość przyczyniła się do późniejszej współpracy z grupą poetycką „Skamander”, a zwłaszcza z pismem literackim o tym samym tytule. Jeszcze później, w 1921 r. eksperymentalny teatr „Elsynor”, którego współzałożycielem i kierownikiem literackim był Iwaszkiewicz, wystawił sztukę Witkacego *Pragmatyści*. Planowano też wystawić inną jego sztukę *Nowe Wyzwolenie*, ale zrezygnowano z tego pomysłu ze względów finansowych. Artysta wykonał projekty scenografii do obu sztuk – ich szkice przechowywały się w zbiorach muzeum w Stawisku. Iwaszkiewiczowi udało się uzyskać poparcie Arnolda Szyfmana, który udostępnił „Elsynorowi” scenę warszawskiego Teatru Małego, a w *Pragmatystach* wystąpili aktorzy Teatru Polskiego. Sztukę grano jednak zaledwie cztery razy, gdyż nie zyskała uznania publiczności, a i wśród krytyków wzbudziła skrajne opinie i oceny. Była to jedyna realizacja „Elsynoru”, który w marcu 1922 r. został rozwiązany.

Następnym ważnym etapem znajomości Witkacego z Iwaszkiewiczem był podwójny portret pisarza i jego żony. Artysta wykonał jego pastelowy szkic z natury we wrześniu 1922 r., a następnie, według niego, olejny obraz z przedstawie-



niem głów obu postaci. Witkacy nie był ze swego dzieła zadowolony, nazwał je *knotem psychologicznym* (oprócz inskrypcji dosłownej przy sygnaturze – *Typ]. KP*), a zawartość Czystej Formy (według teorii Witkacego tylko prace całkowicie nią wypełnione zasługiwały na miano prawdziwego dzieła sztuki) na zerową ($CF=0$). W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 23.01.1923 r. artysta przytacza zdanie Zofii Żeleńskiej, że *jest to tak straszne świństwo (co zresztą sam mówiłem), że powieszzone w salonie bez żadnych moich istotnych rzeczy może robić fatalne wrażenie, dając złe świadectwo o mnie jako malarzu. Wobec tego muszę Państwu zrobić coś istotnego (jakaś kompozycję), a na razie proszę o trzymanie tego w ukryciu*¹. Ta niepoehlebna opinia wydaje się być cokolwiek przesadzona – portret jest z pewnością jedną z najbardziej interesujących prac Witkacego z tego okresu. Stanowi bowiem połączenie olejnych kompozycji malowanych w myśl założeń jego teorii Czystej Formy z twórczością portretową wykonywaną w technice pastelu. Znakomicie

uchwycone podobieństwo modeli, zwłaszcza Jarosława Iwaszkiewicza, ich ekspresja i wysmakowane zestawienia barw – błękitu z zielenią skonstrastowanych z czerwienią i żółcieniem – sprawiają, że nie możemy się zgodzić z krytyczną oceną samego Witkacego ani przytoczonym przezeń zdaniem Zofii Żeleńskiej. Musimy jednak wiedzieć, że pierwotnie portret wyglądał nieco inaczej. Między rozchylonymi wargami Anny Iwaszkiewiczowej widoczne były wyszczerzone zęby, które zamalowano w trakcie konserwacji obrazu. Złagodziło to nieco drapieżny wyraz twarzy małżonki pisarza, której artysta najwyraźniej chciał nadać rysy kobiety demonicznej. Było to zgodne z jego poglądami wywodzącymi się jeszcze z epoki poprzedniej, Młodej Polski, która szczególnie upodobała sobie stereotyp *femme fatale*. Analizując młodzieńczą, pisaną w latach 1910-1911 powieść Witkacego *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna Kobieta*, w której autor kobietę taką zaprezentował w postaci pani Akne (jej pierwowzorem była Irena Solska, z którą artysta

miał płomienny romans w latach 1908-1909), amerykański tłumacz i badacz Daniel Gerould wyjaśnia: *przeznaczeniem wytwornego estety jest napotkać swojego najniebezpieczniejszego przeciwnika w demonicznej kobiecie, która jest jego żeńskim odpowiednikiem i drugim głównym tworem i stereotypem literatury przelomu wieków. Znana również pod nazwą femme fatale albo żarłocznej samicy, demoniczna kobieta przez swoją nienasyconą żądzę pogrąża i prowadzi do zguby mężczyzn, a zwłaszcza wrażliwych artystów*². Przedstawienie Anny Iwaskiewiczowej jako wampira zagrażającego swemu mężowi-artystyście było jak najbardziej zgodne z owym stereotypem, choć niezupełnie może korespondowało z łagodnym charakterem tej subtelnej kobiety. Może właśnie dlatego Witkacy określił swoje dzieło mianem *knota psychologicznego*, skoro założenie artystyczne i jego realizacja niezupełnie odpowiadały realiom życia?

Zęby pani Anny zostały na życzenie modelki zamalowane w trakcie konserwacji w latach 70. XX w., niemniej zachowała się fotografia portretu w jego pierwotnej postaci³.

Po kradzieży z muzeum w Stawisku obraz zniknął z pola widzenia niemal na cztery lata, by pojawić się w postaci dobrej jakości cyfrowej fotografii w mojej skrzynce mailowej w końcu sierpnia 2009 r. jako załącznik do listu:

Szanowna Pani Kurator, przepraszam, że pozwalam sobie na tego maila, ale nie wyobrażam sobie by inna osoba mogła mi w tej sprawie i sposób w pełni kompetentny pomóc. Tylko Pani opinia i komentarz może mi uwiarygodnić lub podważyć autentyczność obrazu Witkacego którego zdjęcie załączam. Jest to olej na płótnie (już wcześniej dublowanym) 96,5 x 76 cm. Od prawie 20 lat zbieram malarstwo polskie i przez te lata spotkałem się z ogromną ilością falsyfikatów prac Witkiewicza. Ten (nie wiedzieć dlaczego) wzbudza moje zaufanie - ale to tylko „intuicja” kolekcjonera. Bardzo uprzejmie Panią proszę o opinię jako dla mnie jedynej, wiarygodnej osoby - „witkacoznawcy”.

*Z poważaniem,
Pozdrawiam,*

Przyzwyczajona do owej wspomnianej w przytoczonym liście ogromnej ilości falsyfikatów (bywa, że otrzymuję je w poczcie

w ilości trzech tygodniowo), bez specjalnego entuzjazmu otworzyłam załącznik, by chwilę potem przecierać oczy w kompletnym osłupieniu. Z ekranu komputera patrzył bowiem na mnie namalowany przez Witkacego Jarosław Iwaskiewicz, w którego z kolei wpatrzona była towarzysząca mu na portrecie żona, Anna. Natychmiast złapałam za telefon, by powiadomić koleżankę z muzeum w Stawisku, Małgorzatę Bojanowską, z którą w 1995 r. zrobiliśmy wspólnie wystawę prac Witkacego. Bez wstępnego komentarza odczytałam jej zacytowany wyżej e-mail. Już w momencie podania wymiarów obrazu, równie wstrząśnięta Małgosia oznajmiła, że bezzwłocznie musi powiadomić swoją szefową, panią dyrektor Alicję Matracką-Kościelną. Popołudnie i wieczór upłynęły nam na gorączkowym ustalaniu planów na najbliższe dni. Nie mogłyśmy uwierzyć, że autor listu nie wie, co znalazło się w jego rękach i gubiłyśmy się w domysłach, co to wszystko może znaczyć. Oczywiście było, że moje spotkanie z autorem e-maila i oferowanym mu do zakupu obrazem musi nastąpić w bezpiecznym miejscu publicznym stwarzającym okazję do zatrzymania obrazu. Uzgodniłyśmy, że będzie to moja macierzysta instytucja, czyli Muzeum Narodowe w Warszawie. Zorganizowanie tego wymagało czasu, w dodatku rzecz cała działa się w czwartek po południu – nadchodzący weekend powodował dodatkowe opóźnienie. Mailowo zaproponowałam spotkanie w poniedziałek i ku mojemu zdumieniu otrzymałam odpowiedź:

*Szanowna Pani Kurator, bardzo serdecznie dziękuję za tak szybką odpowiedź. Oczywiście będę z obrazem w poniedziałek w czasie przez Panią wskazanym w Muzeum. Raz jeszcze dziękuję!
Z poważaniem,*

Piątek upłynął mi na żmudnym, telefonicznym uzgadnianiu warunków i procedur wniesienia obrazu do MNW. W poniedziałek rano skontaktowała się ze mną policja, w wyniku czego w MNW pojawiło się trzech funkcjonariuszy oraz pani dyrektor muzeum w Stawisku. Czekając na obraz nerwowo porównywaliśmy fotografię otrzymaną przeze mnie e-mailem ze slajdem oryginału, którym dysponowała pani Matracka-Kościelna. Nie mieliśmy przecież żadnej pewności, czy to, co mi przysłano,

nie jest czasem fotografią kopii, a więc zwykłym falszerstwem! Pół godziny przed umówionym terminem zadzwonił do mnie autor całego zamieszania, informując, że właśnie odkrył proveniencję obrazu, wycofał się więc z transakcji i cała sprawa jest nieaktualna...

Zapytałam o cenę – była śmiesznie niska, zaledwie 70 tys. zł, podczas gdy tego typu dzieło na rynku sztuki mogłoby zaistnieć za minimum 300 tys.; zbyt niska cena rodziła uzasadnione podejrzenia co do autentyczności.

Policji udało się odnaleźć owego człowieka (podał mi nazwisko i numer komórki), nie miał on już jednak obrazu, nie potrafił też wskazać jego oferenta. Wyglądało na to, że tym razem dzieło Witkacego przepadło na dobre...

Sprawa odżyła 10 maja wraz z telefonem z Wojewódzkiej Komendy Policji w Łodzi informującym, że niespodziewanie znaleźli poszukiwany przez warszawską policję obraz. Przesłane mi amatorskie zdjęcia potwierdzały, że to właśnie on. Znalaziono go w piwnicy, gdzie przebywał jako zastaw za dług narkotykowy, jako że przedmiotem dochodzenia był handel nielegalnymi substancjami, a nie kradzież obrazu. Następnego dnia przedstawiciel łódzkiej prokuratury wyraził chęć przedstawienia mi dzieła do ekspertyzy, pojawiły się jednak kłopoty – nienawykła do transportowania cennych dzieł sztuki policja obawiała się, że nie zdoła wywiązać się z tak delikatnej misji. Po trwających blisko dwa tygodnie deliberacjach obraz znalazł się w końcu w moich rękach.

Kluczowym elementem w procesie stwierdzenia jego autentyczności były opisane wyżej zęby Anny Iwaskiewiczowej. Obejrzone w promieniach UV usta modelki wykazały przemalowania, niezależnie więc od oględzin całości można było uznać, że cała sprawa skończyła się pomyślnie i obraz może wreszcie wrócić do właściciela, czyli na ścianę dworku Iwaskiewiczów w Stawisku, gdzie od 1980 r. mieści się muzeum ich imienia. ■

PRZYPISY:

¹ Jarosław Iwaskiewicz, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaskiewicza*, „Twórczość” 1963, nr 2, s. 113.

² Daniel C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, tłum. Ignacy Sieradzki, Warszawa 1981, s. 56.

³ Repr.: „Pamiętnik Teatralny” 1971, nr 3-4, s. 468.

PIOTR MAJEWSKI

Paryskie dzieła Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa – zaginione i odnalezione

Muzeum Lubelskie we współpracy z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych przygotowuje pierwszą wystawę retrospektywną prac Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa (1934-1973). Jej trzonem będą nigdy nie prezentowane w kraju i uznawane dotąd za zaginione obiekty i rysunki pochodzące z lat 60. XX w., kiedy Dzieduszycki przebywał na emigracji w Paryżu.

Odnalezienie dzieł Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa można uznać za pokłosie prowadzonych od kilku lat w środowisku lubelskim intensywnych badań nad historią i dziedzictwem lubelskiej grupy „Zamek” (1957-1960), których efektem jest m.in. dwutomowa publikacja¹ obszernie omawiająca różne aspekty historii i konteksty funkcjonowania lubelskiej formacji artystów nowoczesnych. Dzięki temu pojawiła się możliwość dotarcia do unikatowego zespołu prac jednego z najważniejszych animatorów grupy, jakim był Dzieduszycki.

Co prawda w jedynym polskim opracowaniu ruchu „Phases”² odnotowano niektóre wystawy, w jakich Dzieduszycki wziął udział (obok m.in. Władysława Hasióra, Jerzego Tchórzewskiego i Zbigniewa Makowskiego) na początku lat 60. w Paryżu (wystawiał głównie właśnie w kręgu „Phases”), ale nie jest to lista kompletna. Prace artysty nie były tam reprodukowane ani analizowane, zostały jedynie wspomniane.

Tytus Dzieduszycki-Sas był jednym z trzech najważniejszych artystów związanych z grupą „Zamek”, obok Włodzimierza Borowskiego, Jana Ziemskiego oraz teoretyka i krytyka Jerzego Ludwińskiego; współtworzył oblicze artystyczne grupy odwołującej się do dziedzictwa awangardy oraz ówczesnych zjawisk w sztuce światowej, a szczególnie do sztuki *informel*. Zarówno wystawy dorobku grupy „Zamek” w latach jej ist-



Tytus Dzieduszycki-Sas podczas otwarcia wystawy grupy „Zamek” w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, wrzesień 1958 r.

nienia, szczególnie dwie ekspozycje w Galerii Krzywe Koło (1957, 1958), jak też uznanie w oczach paryskiej krytyki osiągnięć malarskich Borowskiego, Ziemskiego i Dzieduszyckiego w związku z wystawą w Paryżu w 1960 r., retrospektywna wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi (2002) oraz wspomniane współczesne publikacje lokują indywidualne poszukiwania wspomnianych twórców na wysokiej pozycji w historii sztuki polskiej.

Wystawa łódzka uwzględniła niewielki zespół zaledwie kilkunastu prac Tytusa Dzieduszyckiego z okresu jego aktywności w grupie „Zamek”, pochodzących głównie z polskich zbiorów prywatnych. Był to dotąd jedyny szerszy

pokaz dokonań artysty (poza kilkoma obiektami w stałej ekspozycji Muzeum Lubelskiego). Nie udało się też wówczas dotrzeć do jego prac paryskich. Dodać warto, że w zbiorach Muzeum Lubelskiego znajdują się – nieuwzględnione na wystawie łódzkiej – unikatowe prace Dzieduszyckiego na papierze wykonane przezeń bezpośrednio przed wyjazdem z kraju. Są to niezwykle interesujące przykłady sztuki *informel*.

W 1959 r. dwudziestopięcioletni artysta osiadł w Paryżu, dołączając do starszych sióstr Teresy i Katarzyny (późniejszej żony Zbigniewa Herberta). Choć zamierzał powrócić do kraju, pozostał w Paryżu na stałe, aż do przedwczesnej śmierci w 1973 r. Jako korespondent lubelskich „Struktur” (redagowanego przez Ludwińskiego dodatku plastycznego do „Kamery”) w 1960 r. pisał o artystach paryskich, takich jak: Yves Klein i Jesus Raphael Soto, Jean Tinguely i Vassilakis Taxis. Z zainteresowaniem omawiał koncepcję *les objets d'art* i dokonania tworzącego pod wpływem tej formuły Tumarkina, młodego artysty niemieckiego o rosyjskim rodowodzie. Estetyka lirycznej abstrakcji i surrealizmu, przełamująca konwencje tradycyjnego rozumienia malarstwa, w znacznym stopniu zainspirowała samego Dzieduszyckiego, choć wieści o jego paryskim okresie twórczości nie dotarły drogą oficjalną do kraju, były znane jedynie w kręgu przyjaciół i dawnych towarzyszy, z którymi Dzieduszycki utrzymywał sporadyczny kontakt



b.t., 1962, asamblaż (tektura, tektura falista, papier, juta, sklejką), 68,5 x 54 x 0,4, sygn. datowana na odwrocie : tytus 62, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk

listowny w pierwszym okresie pobytu za granicą. Jego paryska działalność pozostała więc szerzej niemal całkowicie nieznaną. Składające się na nią dzieła znajdowały się w posiadaniu jego rodziny w Paryżu, wdowy – Barbary i córek – Ewy i Doroty, które szczęśliwie przechowały je i zadbały, aby zbiór nie uległ rozproszeniu.

Po przyjeździe do Paryża artysta wziął udział w ponad dziesięciu wystawach, głównie w ramach „Phases”, a prace z tego czasu ujawniają związki z założeniami programowymi ruchu. Największy zbiór zachowanych do dziś obiektów pochodzi z lat 1962-1967, przy czym najliczniejsza grupa datowana jest na rok 1965. Prace te świadczą o konsekwencji poszukiwań, chociaż po 1964 r. Dzieduszycki nie pokazywał tak intensywnie swojego dorobku.

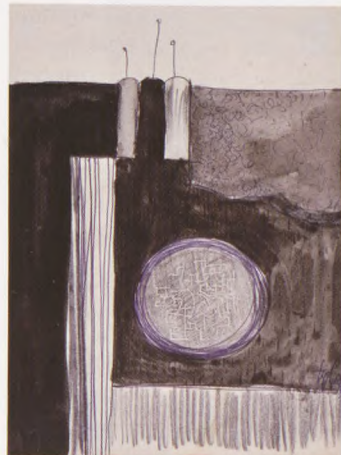
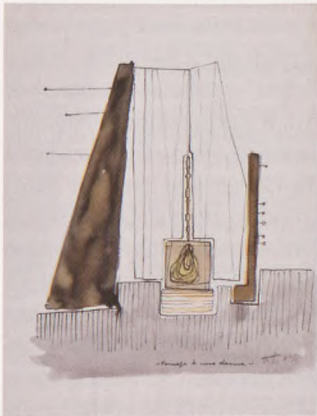
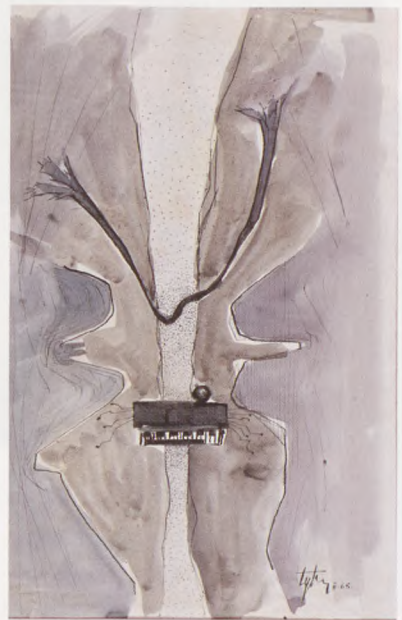
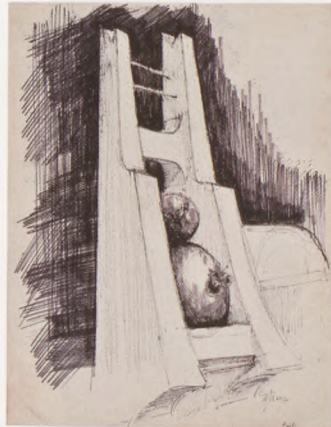
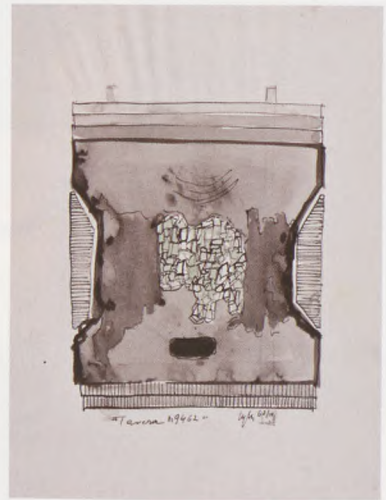
Ponad trzydzieści reliefów, w większości abstrakcyjnych, z tego okresu tworzy unikalny zespół prac, które powstawały ze złożenia bardzo różnych elementów i materii, takich jak złom metalowy, elementy szklane i plastikowe, sznurek,

druk i inne. Artysta używał też surowców naturalnych: kamieni, żwiru, piasku. Z gotowych materii formował przemysłane kompozycje niejednokrotnie o wysmakowanym estetycznie charakterze. Procesowi twórczemu stale towarzyszyło wcześniejsze szkicowanie układów kompozycyjnych. Barwne rysunki stanowiły rodzaj studiów czy też wariacji na temat kompozycji i kolorystyki asamblaży. Z uwagi na ich precyzyjny i przemyślany charakter tworzą one nie tylko ich dopełnienie, ale można je uznać za prace autonomiczne, a nie jedynie warsztatowe wprawki. Dzięki szkicom widać, jak artysta budował kompozycyjny ład, w jaki sposób szukał równowagi form i kolorów w ramach określonej struktury. Same reliefy z jednej strony dają się traktować jak „przedmioty poetyckie”, z drugiej – to jakby „przedmioty rytualne”, jeśli można użyć nazwy, którą wówczas posługiwała się krytyka. Nieliczne asamblaże były zainspirowane pejzażem, jak na przykład obiekt *Le chateau en Espagne* (1962), w którym poszczególne „materie” wydają się odpowiednikami

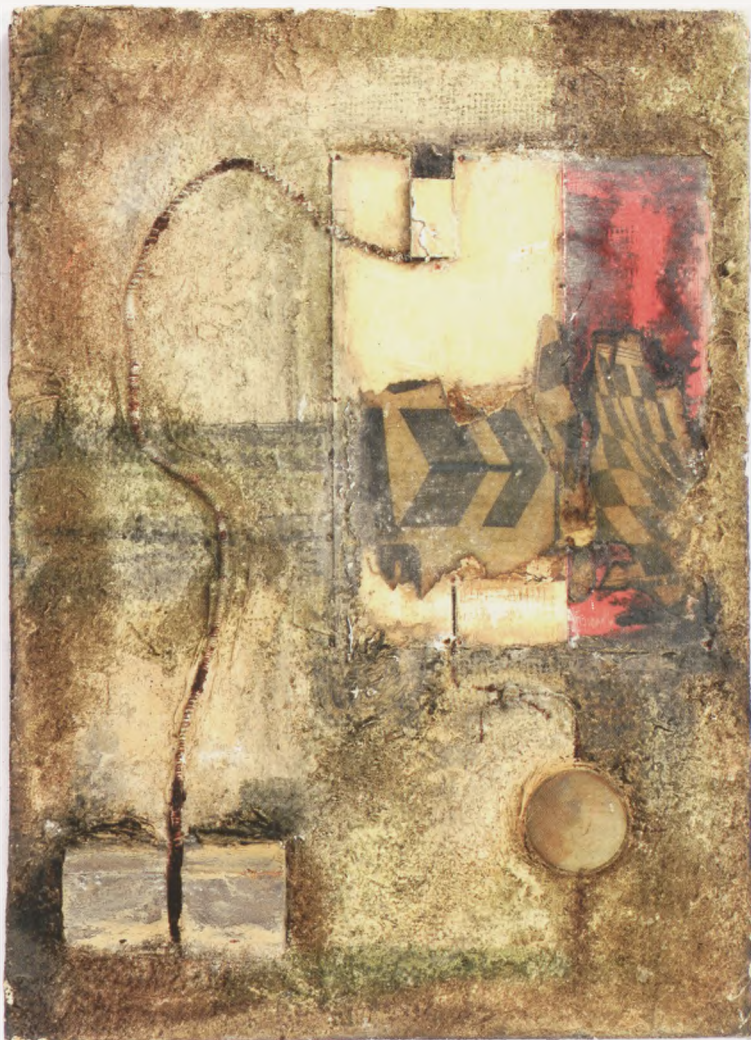
muru, kamienia, i w ten sposób, za pośrednictwem konkretów, dają wrażenie tytułowego motywu. W większości jednak asamblaże nie mają tytułów, są w pełni otwarte na interpretacje, które mogą iść w różnych kierunkach.

Asamblażowe kompozycje o proweniencji surrealistycznej nie były ostatnim słowem artysty. W drugiej połowie lat 60. zainteresował się sztuką kinetyczną i cybernetyczną. W pewnym sensie można tu widzieć dalekie echo idei, z którymi Dzieduszycki zetknął się w grupie „Zamek”. Jej członków interesowała bowiem koncepcja dzieła samodzielnego, istniejącego samoczynnie, reagującego i poruszającego się jak żywy organizm. Jan Ziemiński powrócił do tej idei po 1965 r., kiedy podjął eksperymenty z przestrzennymi reliefami optycznymi, dającymi złudzenie ruchu wraz z przemieszczaniem się widza. Włodzimierz Borowski odniósł się do problemu po swojemu: tworząc na początku lat 60. wariacyjne odmiany *Artonów* z wykorzystaniem przypadkowo pulsującego światła. Natomiast Dzieduszycki pośrednio nawiązał do tej idei budując realizacje o charakterze kinetyczno-cybernetycznym.

Nawet pobieżny przegląd kolejnych wydarzeń paryskich pokazuje, że Dzieduszycki, który odtąd wystawiał jako Tytus Sas, dynamicznie wszedł w obieg sztuki organizowany przez ruch „Phases” i Ruch Surrealistów (*Le Movement Surréaliste*). Już w styczniu 1960 r., w numerze 5/6 wydawanego przez ruch pisma „Phases” – na jednej stronie z fotografią kompozycji Pierre’a Alechinsky’ego – zreprodukowano jego pracę *Objet* z 1959 r. Jako ilustracje do artykułu Jaguera zamieszczono też reprodukcje prac innych Polaków: Mariana Bogusza, Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Tchórzewskiego³. Dalej pokazano obraz Włodzimierza Borowskiego *Uczta Nabuchodonozora* (1957). W części poświęconej eksperymentalnej poezji publikowali między innymi krytycy: Jean-Clarence Lambert i Jean-Jacques Lebel. Środowisko to w ogóle z zainteresowaniem przyglądało się polskiej sztuce nowoczesnej. Wspomniany artykuł Jaguera o polskiej awangardzie, z reprodukcjami dzieł Brzozowskiego, Hillera, Kantora, Lebensteina,



Szkice do asamblaży, lata 60. XX wieku, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas.
Fot. Piotr Maciuk



b.t., asamblaż (elem. drewniane, drut, metal plastik, juta, sklejką), 51,5 x 37 x 4,5, n. sygn. n.dat., wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk

Strzeńskiego, Tchórzewskiego, Witkacego oraz Borowskiego, Sasa i Ziemskiego z „Zamku”, ukazał się w „Cahiers de Musée de Poche” w maju 1960 r.⁴ A więc *de facto* poprzedził paryską wystawę grupy „Zamek”, która na zaproszeniu była zapowiadana na czerwiec 1960 r.⁵ W czerwcu Dzieduszycki wziął też udział w zbiorowej wystawie (która trwała do września) artystów związanych z działającą na paryskiej Wyspie św. Ludwika, pokazującą głównie polskich twórców Galerie Lambert. Zaprezentowano m.in. dzieła Dominika, Lebensteina, Paklikowskiej-Winnickiej, Pągowskiej i Nikifora⁶.

W lutym 1961 r. artysta uczestniczył w wystawie zbiorowej w Galerie du Fleuve w Paryżu, obok m.in. Pierre’a Alechinsky’ego, Enrico Baja i Antonio Saury, a także dwóch malarzy polskich: Zbigniewa Makowskiego i Jerzego Tchórzewskiego. Był to szczególnie pokaz prac malarskich, rzeźbiarskich, obiektów, kolaży i rysunków dwudziestu sześciu

artystów, które niejako ilustrowały utwory poetyckie Jeana-Clarence’a Lamberta. Całe przedsięwzięcie zatytułowane zostało *Le voir dit*. Sas wystawił kompozycję *Le Concours de Blois*⁷. Warto zwrócić uwagę na krytyka i poetę Jeana-Clarence’a Lamberta, który rok wcześniej pisał z zainteresowaniem o grupie „Zamek” na łamach „France Observateur”, a kilka lat później w opracowaniu poświęconym światowemu malarstwu abstrakcyjnemu jako pierwszy wprowadził informacje o grupie „Zamek”⁸.

Oficjalnie Tytus Sas rozpoczął współpracę z ruchem „Phases” począwszy od ekspozycji prac na wystawie *Solstice de l’Image (Przesilenie obrazu)*, prezentowanej w Galerie du Ranelagh w maju 1961 r., zorganizowanej wspólnie przez Ruch Surrealistów i Ruch „Phases”⁹. Była to pierwsza z cyklu wystaw organizowanych wspólnie do 1964 r. przez oba ugrupowania w Galerie du Ranelagh. Wernisażowi towarzyszyły pokazy krótkometrażowych filmów eks-

perymentalnych i surrealistycznych, między innymi artystów polskich: Jana Lenicy, Waleriana Borowczyka i Romana Polańskiego¹⁰. W tej ekspozycji wziął też udział Jerzy Tchórzewski. Następnie Dzieduszycki wystawił z „Phases” w gronie czterdziestu sześciu artystów w 1962 r., podczas ekspozycji zatytułowanej *La Cinquième Saison*, prezentowanej w tej samej galerii paryskiej, ulokowanej przy Rue des Vignes 5, w XVI dzielnicy¹¹. W styczniu 1963 r. pokazał prace podczas zbiorowej wystawy „Phases” zatytułowanej *Vues imprenables (Widoki nie do zdobycia)*¹², której towarzyszył festiwal filmów awangardowych (m.in. pokazano nowe filmy Jana Lenicy i Romana Polańskiego), a już w kwietniu tegoż roku ta sama galeria pod szyldem „Phases” przedstawiła osobną prezentację twórczości czterech polskich artystów; obok Dzieduszyckiego byli to: Hasiór, Zbigniew Makowski i Andrzej Meissner. Obszerny tekst, zatytułowany *Jeux dangereux (Niebezpieczne gry)*, poświęcił im Aleksander Henisz¹³.

Ważnym wydarzeniem 1963 r. były wystawy prac poza Europą – po raz pierwszy pokazano je na wielkiej ekspozycji „Phases” w Museo Nacional de Bella Artes w Buenos Aires w Argentynie¹⁴. Jej katalog odnotowuje dwie prace Dzieduszyckiego pod tytułem *Relief* z 1962 r.¹⁵ (jedną zreprodukowano). Rok później te same obiekty pokazano w Brazylii: w Muzeum Sztuki Współczesnej w Sao Paulo (czerwiec, lipiec) i w Universidade de Minas Gerais w stolicy Brazylii (wrzesień)¹⁶. W tym samym 1964 r. Dzieduszycki, znowu razem z „Phases”, wystawił w paryskiej Galerie de l’Université¹⁷.

W osobliwym dialogu Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa z estetyką proponowaną przez krąg Jaguera spłoty się wpływy artysty nasiąkniętego kulturą Europy Wschodniej i fascynacje poetyką sztuki w duchu międzynarodowego post-surrealizmu przelomu lat 50. i 60. XX w. Stanowią one niezwykle ciekawe świadectwo udziału wywodzącego się z Lublina polskiego artysty-emigranta w środowisku międzynarodowego późnego modernizmu spod znaku École de Paris. Odnalezione prace wypełniają zarazem białą kartę dziedzictwa lubelskiej grupy „Zamek”. ■

PRZYPISY:

¹ Grupa „Zamek”. *Historia – krytyka – sztuka*, pod red. M. Kitowskiej-Tysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2007; *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, pod red. M. Kitowskiej-Tysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2009. W drugim tomie monografii autor niniejszego artykułu opublikował szkic poświęcony działalności artysty, w którym – po wcześniejszej kwerendzie w Paryżu – uwzględniony został dotąd nieopisywany okres emigracyjny. Po raz pierwszy zreprodukowano też niektóre jego dzieła z tego okresu.

² Zob. Jolanta Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy Ruch „Phases”*, Warszawa 1994.

³ „Phases. Cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde”, styczeń 1960, nr 5/6.

⁴ Eduard Jaguer, *L'avant garde polonaise: structure et dynamisme*, „Cahiers de Musée de Poche” 1960, nr 4, s. 40-54. „Cahiers de Musée de Poche” – trzymiesięcznik artystyczny wydawany w Paryżu przez Georges'a Falla, pod redakcją Jeana-Clarence'a Lamberta. Przeważała tematyka dotycząca sztuki aktualnej, szczególnie malarstwa i rzeźby o charakterze abstrakcyjnym i aluzyjnym, charakterystycznym dla École de Paris lat 50. XX wieku. Swoistym wprowadzeniem do tematyki sztuki abstrakcyjnej był przedruk fragmentu książki Wilhelma Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ukazał się w pierwszym numerze pisma z marca 1959 r. Odrębnym nurtem zainteresowań pisma była sztuka prehistoryczna, prymitywna i plemienna, obserwowana pod kątem źródeł abstrakcji. Stale publikowali m.in.: Edouard Jaguer, Alain Jouffroy i Jean-Clarence Lambert.

⁵ *Des oeuvres du groupe Zamek de Lublin*. Borowski, Ziemiński, Sas [zaproszenie na wystawę], Galerie du Ranelagh, Paryż, czerwiec 1960.

⁶ *Peintres de la Galerie* [ulotka do wystawy], Galerie Lambert, Paryż, czerwiec-wrzesień 1960.

⁷ *Sens Plastiques. Reve Mensuelle. Le voir dit. Sur des poèmes de Jean-Clarence Lambert*, [kat. wystawy], Galerie du Fleuve, Paryż, luty 1961.

⁸ Jean-Clarence Lambert (ur. 1930 w Paryżu), krytyk sztuki, poeta i tłumacz. Redaktor kolekcji wydawniczej *Le musée de poche* oraz *Cahiers du musée de poche*, współfundator (razem z Georges'em Fallem) pisma „Opus International”, autor opracowania naukowego *La Peinture abstraite*, Paris 1967. W części słownikowej tegoż opracowania Lambert odnotował następujących polskich artystów: Berlewi, Brzozowski, Kantor, Kujawski, Przyboś, Stażewski, Strzemiński, Tchorzewski, Tworcow i jedną grupę artystyczną – „Zamek” (s. 72, 203).

⁹ Ulotka do wystawy *Solstice de l'Image*, Galerie du Ranelagh, Paryż, maj 1961; o wystawie wspomina też Jolanta Dąbkowska-Zydroń, która podaje, że zorganizowano ją w związku z wydaniem siódmego numeru pisma „Phases”; zob. też, *Surrealizm po surrealizmie...*, s. 104.

¹⁰ Tamże.

¹¹ *La Cinquième Saison. Greffages: papier collés, photomontages, reliefs, constructions, poèmes-objets, collages, etc.* [ulotka towarzysząca wystawie], Galerie du Ranelagh, Paryż, czerwiec-sierpień 1962. Zob. też: J. Dąbkowska-Zydroń, op. cit., s. 104. W tej wystawie „Phases” wziął udział po raz pierwszy Zbigniew Makowski.

¹² *Vues Imprenables. Une exposition de peintures, objets, dessins, gouaches* [ulotka towarzysząca wystawie], Galerie du Ranelagh, Paryż, styczeń 1963.

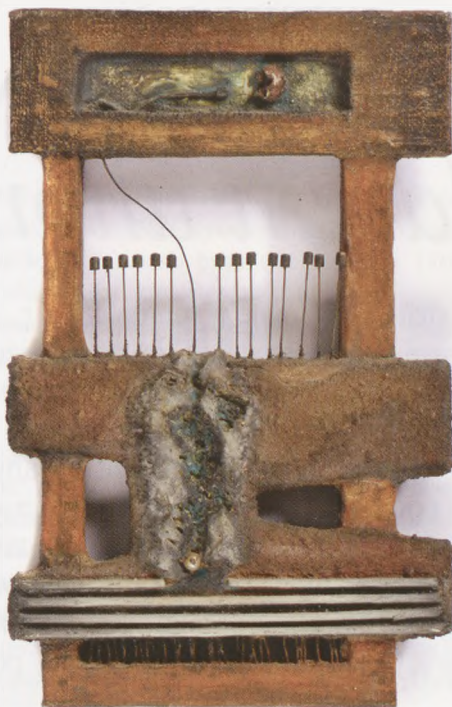
¹³ Aleksander Henisz, Jeux Dangereux, [w:] *Le mouvement Phases présente Władysław Hasior, Zbigniew Makowski, Andrzej Meissner, Tytus Sas* [katalog wystawy], Galerie du Ranelagh, Paryż, kwiecień 1963.

¹⁴ Wystawiono około 200 prac 44 artystów; podaje za: Jolanta Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie...*, s. 34.

¹⁵ *Exposicion Phases* [katalog wystawy], Museo Nacional de Bella Artes, Buenos Aires, październik – listopad 1963. Na wystawie pokazywane też były prace dwójki innych Polaków: Andrzeja Meissnera i Zbigniewa Makowskiego.

¹⁶ *Phases. Exposicao* [katalog wystawy], Universidade de Minas Gerais, Brasil, wrzesień 1964.

¹⁷ *Phases. Edouard Jaguer présente* [zaproszenie na wystawę], Galerie de l'Université, Paryż, kwiecień-maj 1964.



b.t., 1960?, obiekt-tech. własna (szkło syntetyczne, szkło barwione, drewno), 58 x 46 x 8, sygn. na odwrocie: tytus, n.dat., wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk

b.t., 1963, assemblaż (elementy metalowe, masa plastyczna, impregnowane płótno, drewno, sklejką), 44,5 x 28 x 5, sygn. dat. na odwrocie: tytus 63/III, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk



A Horst, 1962, obiekt-tech. własna, 28 x 22 x 3, sygn. dat. na odwrocie: tytus/62/VI, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk



L'oeil du Prophet, 1962, assemblaż (metal i elementy metalowe, piasek, gąbka tapicerska), 106 x 71 x 10, sygn. dat. na odwrocie: tytus 62/X, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk



Le chateau en Espagne, 1962, assemblaż, 40 x 30,8 x 0,8, sygn. dat. na odwrocie: tytus /62/XI, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk



b.t., 1965, assemblaż (elementy metalowe, piasek, żwir, sklejką, płótno), 50,5 x 40 x 3, sygn. dat. na odwrocie: tytus 65/I, wł. Barbara Dzieduszycka-Sas, Fot. Piotr Maciuk

KAJETAN I INNI (4)

Adolfa darem uhonorowanie

Tuż po przyłączeniu Austrii do Niemiec w marcu 1938 r., zarówno austriaccy narodowi socjaliści, jak i muzealnicy mieli prawo sądzić, że na przejęciu wielkich kolekcji żydowskich zyskają głównie muzea Marchii Wschodniej (Ostmark, wcześniej Austrii). Jednak w czerwcu 1938 r., gdy ogłoszono Führervorbehalt, czyli prawo Wodza i Kanclerza Niemiec do zastrzeżenia i dysponowania „zabezpieczonymi” lub skonfiskowanymi dobrami kulturalnymi, a tym bardziej rok później, gdy pod koniec czerwca 1939 r. Hansowi Possemu, dyrektorowi Gallerii Drezdeńskiej, udzielono nieograniczonych pełnomocnictw w zakresie działań na rzecz budowy zbiorów i organizacji słynnego Führermuseums w Linzu, nikt już nie mógł mieć wątpliwości co do intencji Adolfa Hitlera. Skarby sztuki przejęte na obszarach zdobytych i przyłączonych nazistowscy dygnitarze i pełnomocnicy powinni jemu składać w hołdzie i czekać decyzji.



Gmach Nowego Hofburgu, w którym w 1939 r. mieścił się centralny depozyt „zabezpieczonych” i skonfiskowanych dzieł sztuki. Fot. T. Zadrozny

Nim ogłoszono Führervorbehalt ze słynnym zdaniem *Der Führer beabsichtigt ... Wódz zamierza [...] decyzję o spożytkowaniu skonfiskowanych obiektów majątkowych podjąć osobiście*, nim w czerwcu 1939 r. skonkretyzowano plany nowego muzeum sztuki w Linzu, rodzinnym mieście Hitlera, przeznaczenie tych dóbr nie było wcale takie jasne. Pouczają o tym złożone dzieje wiedeńskich konfiskat i „zabezpieczeń”, zainicjowanych już piątego dnia od przejścia władzy przez nazistów, czyli 17 marca 1938 r. Jako pierwszą „zabezpieczono” kolekcję Oskara Bondy’ego. Przetransportowano ją do centralnego depozytu założonego w przestronnych, pustych salach Nowego Hofburgu, należących do Kunsthistori-

sches Museum. Szybko narastające niezwykle bogate zasoby, o wartości szacowanej w 1939 r. na setki milionów marek, ze zrozumiałych względów wzbudzały zainteresowanie i wywoływały emocje od szczytów władzy Niemieckiej Rzeszy aż po lokalnych funkcjonariuszy policji bezpieczeństwa, rzutkich właścicieli domów aukcyjnych, skromnych na co dzień przedstawicieli służb muzealnych, a także aktywistów partyjnych Marchii Wschodniej.

Problem redystrybucji zgromadzonego zasobu stanowił główne źródło kontrowersji. Fritz Dworschak, pierwszy, czyli główny dyrektor Kunsthistorisches Museum, który sprawował nadzór nad „zabezpieczeniami”, centralnym depozytem i inwentaryzacją całego zasobu, pisząc 8 maja 1939 r. do Wydziału Trze-

ciego (Abteilung 3 – Kunst, Propaganda und Werbung) Urzędu Namiestnika Rzeszy w Austrii (Amt des Reichsstatthalters in Österreich), czyli do biura sekretarza stanu Kajetana Mühlmanna, informował o przebiegu akcji, rozwodząc się przy tym nad dobrodziejstwami wpływającymi z faktu przewiezienia do składu dzieł z wielu bogatych kolekcji ... *z tych zasobów na korzystnych warunkach mogło być pozyskanych kilka dzieł sztuki ważnych szczególnie dla galerii malarstwa (KHM Wien 1939/135/KL)*. Pęcniwały listy potrzeb i ewentualnych beneficjentów – Dworschak we wspomnianym piśmie wymienił jedynie Muzeum Rzemiosła Artystycznego – Kunstgewerbemuseum, Galerię Austriacką – Österreichische Galerie, Muzeum Ludoznawcze – Museum für Volkskunde, Galerię Akademii Sztuk Pięknych – Galerie der Kunstakademie – i Muzea Regionalne – Gaumuseen – wśród nich szczególnie to w Linzu. Jak przekonywał ... *żadna galeria malarstwa na dłuższy czas nie może się obejść bez „transfuzji” nowych dzieł i powiększenia zasobu ...*

Kunsthistorisches Museum, które, jeśli wierzyć zapewnieniom dyrektora Dworschaka, w ostatnich trzech dziesięcioleciach przed przyłączeniem Austrii do Rzeszy mogło pozyskać tylko jedno jedyne dzieło międzynarodowego formatu, oferowało nie tylko pomieszczenia na potrzeby konfiskat i „zabezpieczeń”, początkowo tylko zbiorów żydowskich,

później także klasztorów oraz innych osób i organizacji niechętnych lub wrogich wobec ludu i państwa niemieckiego (w tym także kolekcji wiedeńskiej Karola hr. Lanckorońskiego z Brzezia skonfiskowanej późno, bo dopiero 1 grudnia 1939 r.). Na potrzeby obsługi centralnego depozytu oddano niemal cały personel, muzealne pracownie i laboratoria. W działalność tej placówki zaangażowani zostali pracownicy merytoryczni różnych działów i galerii, w środowisku historyków sztuki autorytety o międzynarodowej sławie, dysponujące ogromną wiedzą fachową, wspomagane odpowiednim zapleczem technicznym, ekspertyzami i radami konserwatorów, pomocą fotografów, pracowników kancelaryjnych i doświadczonych magazynierów. Wszyscy razem pod kierunkiem dr. Leopolda Ruprechta, dyrektora kolekcji uzbrojenia Kunsthistorisches Museum (Waffensammlung), dokonywali przeglądu zwiezionych dóbr kulturalnych, ich segregacji, wyceny i inwentaryzacji – czyli naukowego opracowania – zestawiając przy okazji listy obiektów, których pozyskaniem byłoby najbardziej zainteresowani. Minister Hans Lammers, Szef Kancelarii Rzeszy, w imieniu Wodza zaakceptował fakt powstania centralnego depozytu w pomieszczeniach Kunsthistorisches Museum i co więcej, wydał zgodę na rozwijanie działalności tej placówki.

Przypomnijmy, dwie drogi wiodły do pozyskania nowych dzieł sztuki i wyrobów rzemiosła artystycznego do magazynów centralnego depozytu, o obu już wspomniano. Pierwszą wytyczały „zabezpieczenia” – *Sicherstellungen*. Zgodnie z obowiązującym w Austrii prawem, wówczas, gdy stan zachowania obiektów zabytkowych o wartości historycznej bądź artystycznej wyraźnie się pogarszał lub wskazywał na zagrożenie dla dalszego ich bytu, a także wówczas, gdy zachodziła uzasadniona obawa, że dzieła sztuki zostaną nielegalnie wywiezione zagranicę, Centralny Urząd Ochrony Zabytków (Zentrastelle für Denkmalschutz) z inicjatywy własnej bądź osób i instytucji trzecich mógł dokonać „zabezpieczenia” zarówno

pojedynczych obiektów, jak i całych kolekcji. W 1938 r. wykorzystywano tę furtkę prawną po to, by przejąć kolekcje żydowskie, te, które zostały już opuszczone, i te, które jako przedmiot negocjacji stanowiły cenę za uzyskanie zgody na wyjazd zagranicę, ratującą życie ich właścicieli, ale zupełnie pozbawiającą majątku. Stroną inicjującą „zabezpieczenie” zbiorów dzieł sztuki było zwykle Kunsthistorisches Museum, reprezentowane przez dyrektora Dworschaka, pod którego opiekę trafiały one po „zabezpieczeniu”. Z czasem pojawił się jednak poważny dla muzealników problem – w warunkach wiedeńskich „zabezpiecze-



Artur Seyss-Inquart, Kajetan Mühlmann i Josef Goebbels na spotkaniu z nazistowskimi bojownikami w Wiedniu, 1938. Fot. za: J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*. New York 1991

nie” nie oznaczało wcale wywłaszczenia i trzeba było zapłacić, by przejąć obiekt do zbiorów muzealnych. Drugi sposób pozyskania nowych dzieł sztuki do centralnego składu stanowiły konfiskaty – *Beschlagnahmen* – te z kolei związane były z wywłaszczeniem i przejęciem mienia na własność państwa już w kilka dni po orzeczeniu sądowym. Konfiskat kolekcji artystycznych we Wiedniu dokonywało gestapo. Szło wedle przygotowanych wcześniej list osób, którym można było zarzucić niechęć lub wrogość wobec ludu niemieckiego i państwa. Efekty akcji, wśród nich cenną kolekcję Rudolfa barona von Gutmanna, zwożono do centralnego depozytu i jak zapewniał Dworschak, gestapo przyjmowało z zadowoleniem chęć współpracy ze

strony muzeum ... *unsere Mitwirkung von Anfang an begrüßt wurde* (KHM 1939/135/KL).

Z etycznego punktu widzenia konfiskaty nie budziły w dyrektorz Dworschaku żadnych zastrzeżeń, bo to miał być przecież rodzaj zadośćuczynienia. Jak uzasadniał ... *ponieważ pieniądze na zakup tych wypraszanych [wspaniałych] obiektów żydowscy kapitaliści wyrabiali sobie [kosztem] ludu monarchii [...] przede wszystkim Marchii Wschodniej Niemiec* (KHM 1939/135/KL). Z konfiskatami pojętymi zatem jako droga socjalizacji, narodowej socjalizacji dóbr wiązał Dworschak wielkie nadzieje. Dał im

wyraz w piśmie z 4 kwietnia 1939 r. adresowanym do biura Mühlmanna. Obiecywał sobie, a chyba nie tylko on, że w myśl dekretu wkrótce dojdzie do „spożytkowania” zasobu dzieł skonfiskowanych i że te tak długo wyczekiwane skarby zostaną przez Wodza bezpłatnie przydzielone muzeom Marchii Wschodniej. Z perspektywy roku przejście kolekcji Bondy’ego wydawało się już zbyt pospieszne, może nawet nierozważne. Dlatego Dworschak jeszcze w kwietniu 1939 r. prowadził negocjacje z Centralnym Urzędem Ochrony Zabytków, z dyrektorem urzędu Herbertem Seiberlem, nalegając na zmianę statusu prawnego wspomnianej kolekcji z zabezpieczonej na skonfiskowaną. W końcu miał w zapasie istotny argument. Z powodu

zakazu wykupu obiektów pochodzących z mienia żydowskiego trudno było nadal płacić za rzeczy „zabezpieczone”. W przypadku zbiorów baronów Alphonse’a i Louis von Rothschildów początkowo Dworschak narzekał na brak dostępu. Nad wszystkim czuwało gestapo i ... *dopiero gdy na prośbę niżej podpisanego* [tj. Dworschaka] *Generalny Pełnomocnik do spraw Wszelkich Instytucji Sztuk Pięknych prof. [Leopold] Blauensteiner ustanowił 9 maja 1938 r. dyrektora Kunsthistorischen Museum Niższym Pełnomocnikiem do spraw Nadzoru nad Kolekcjami Obu Rothschildów – wówczas znalazły się one w nurcie prawidłowo wykonywanych konfiskat*. Dworschak w tym wypadku przypisał sobie po trosze zasługi innych, w tym najwyższych rangą przedstawicieli SS: Ernsta Kaltenbrunnera, i Karla Wolffa, i Himmlera samego, którzy na temat przejęcia majątku i kolekcji Louis von Rothschilda aż do grudnia 1938 r. prowadzili negocjacje z właścicielem uwięzionym w Hotelu Metropol, w siedzibie gestapo.

Konfiskata majątku i bogatej kolekcji Louis von Rothschilda, tak oczekiwana przez Dworschaka, w świecie dyplomatycznym wywołała burzę. Ministerstwo Spraw Zagranicznych Rzeszy nalegało na jej załagodzenie. W pewnym stopniu musiał taką ewentualność rozważać także sam Wódz, skoro z końcem marca 1939 r. wysłał do Wiednia swego oddanego i zaufanego doradcę artystycznego, berlińskiego marszanda Karla Haberstocka, który dzięki kontaktom międzynarodowym faktycznie mógł umożliwić odkupienie jakiejś części kolekcji Louis von Rothschilda i w ten sposób całą sprawę wyciszyć. Hitler jednak chciał mieć przede wszystkim wgląd w to, co się dzieje w Wiedniu z obiektami skonfiskowanymi. Oglądał je osobiście w Nowym Hofburgu 25 października poprzedniego roku, ale potrzebny był na miejscu jakiś zaufany komisarz. Minister Rzeszy Lammers wystawił Haberstockowi odpowiednie pełnomocnictwa, co jednak niewiele dało, bo Haberstock był znanym marszandem i dlatego traktowano go jako agenta handlowego, w dodatku w Wiedniu zupełnie obcego. Nikt mu nie ułatwiał zadania, nikt nie

dopuścił do zasobu kart inwentaryzacyjnych i fotografii przejętego zbioru. Mühlmann wyprosił go nawet, czy wręcz wyrzucił ze swojego biura, Arthur Seyss-Inquart, minister Rzeszy, do 1 maja 1939 r. Namiestnik Rzeszy w Austrii, nie chciał go wysłuchać, dyrektor Dworschak, słusznie wietrząc ograniczenie swej władzy nad całym zasobem, odmówił Haberstockowi wglądu do dokumentacji i jak inni forsował pogląd, że dzieła sztuki w Austrii przejęte w Marchii Wschodniej pozostać powinny, a i gauleiter Josef Bürckel, Komisarz Rzeszy dla Ponownego Zjednoczenia Austrii z Rze-



Hans Posse, pełnomocnik Hitlera do spraw budowy zbiorów i organizacji Führermuseums w Linzu.
Fot. za: J. Petropoulos, *Art as Politics* ...

szą Niemiecką (Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich), też nie okazywał łaskowości, gdyż jak twierdził, nie był w stanie znieść arogancji marszanda. Wszyscy oni w pewnym zakresie korzystali z zasobu skonfiskowanych dzieł – tu wybrali gobelin w prezencie dla Wodza, tam uzyskali kilka mebli do upiększenia wiedeńskiej rezydencji gauleitera czy klubu pod miastem. Jednak machina ruszyła i trudno było ją zatrzymać – Haberstock, dla wiedeńskich notabli mało wiarygodny, utrzymując stały kontakt z ministrem Lammersem, kreślił projekty zarządzenia o spożytkowaniu skonfiskowanych dóbr kulturalnych.

Hitler odwiedził Wiedeń w czerwcu 1939 r., by uczestniczyć w pokazach Tygodnia Teatralnego Rzeszy (Reichstheaterwoche, od 11 czerwca). W nie-

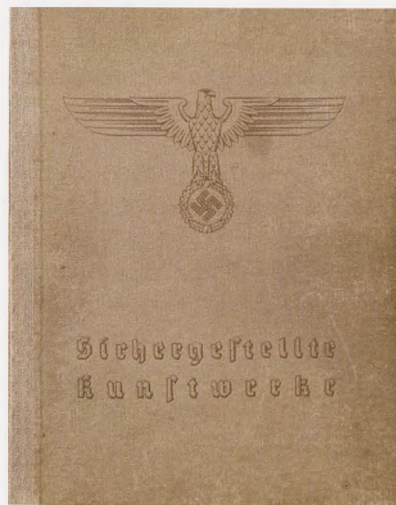
dziele 18 czerwca Mühlmann osobiście oprowadzał go po przestronnych salach centralnego depozytu w Nowym Hofburgu i nie wątpił nawet, że oglądane wówczas dzieła sztuki, choćby ze względu na dawną przychylność Hitlera dla niego i dawne jego zasługi, zostaną w całości przekazane muzeom w Austrii. Złożył nawet na ręce Wodza odpowiedni projekt ich dystrybucji. Pięć dni później, 23 czerwca otrzymał od gauleitera Bürckla dymisję z funkcji sprawowanej w Urzędzie Namiestnika Rzeszy w Austrii. Z powodu „wiedeńskiej awantury” już wcześniej odrzucono radykalny projekt Himmlera z sierpnia 1938 r. bezcereemonialnego wywiezienia zbiorów do Berlina. Dzięki zakulisowym uzgodnieniom z Seyss-Inquartem, nadal wpływowym, i gauleiterem Bürcklem, sprawującym władzę, Hans Posse, autorytet w kręgach muzealnych, mianowany 26 czerwca 1939 r. pełnomocnikiem specjalnym do spraw budowy zbiorów nowego muzeum sztuki w Linzu, już latem wszedł w swą nową rolę i ciesząc się poparciem Lammersa i Martina Bormanna, zapanował nad sytuacją w Wiedniu. Ten dawny uczeń Juliusa von Schlossera, student Uniwersytetu Wiedeńskiego, późniejszy asystent Wilhelma von Bode, legendy niemieckiego muzealnictwa, wieloletni, od niemal 30 lat dyrektor Galerii Drezdeńskiej, w dziedzinie muzealnictwa i historii sztuki był ekspertem o międzynarodowej renomie, dlatego bez trudu znalazł partnera w dyrektorze Dworschaku. W lipcu 1939 r. Posse stał się znaczącym dysponentem „zabezpieczonych” i skonfiskowanych dzieł sztuki, który w imieniu Hitlera dokonywał wstępnego wyboru i realizował prawa Wodza wynikające z dekretu Führervorbehalt.

Wiedeńskie doświadczenia z lat 1938-1939 jak żadne inne ukształtowały na kolejne lata wyobrażenia i pojęcia Kajetana Mühlmanna – z wykształcenia historyka sztuki, lecz z zawodu specjalisty od reklamy i *public relations*. Chodzi oczywiście nie o zasób wyobrażeń i pojęć podstawowych, ogólnych, lecz tych wówczas najważniejszych o statusie prawnym i znaczeniu dzieł sztuki, a także sposobach ich pozyskiwania i właściwego

„spożytkowania” w dobie narodowego socjalizmu. Nadzorowanie wiedeńskich muzeów i prac centralnego depozytu obiektów „zabezpieczonych” i konfiskowanych w Wiedniu, działającego pod kontrolą dyrektora Dworschaka, stała lektura pism dyrektora Kunsthistorisches Museum obszernie wyjaśniającego założenia swej polityki i szukającego w Mühlmannie, a przez niego także w Seyss-Inquarcie sojusznika, popierającego jego koncepcje, przygotowały Mühlmann odpowiednio do funkcji, do jakich go powołano w październiku 1939 r. Przypomnijmy, 9 października 1939 r. feldmarszałek Hermann Göring, szef Gabinetu Obrony Rzeszy, powierzył dr. Kajetanowi Mühlmannowi, sekretarzowi stanu w stanie spoczynku, misję wyszukania i zabezpieczenia skarbów sztuki i kultury na okupowanych polskich terenach. Prawo Mühlmanna do wykonywania tej misji w Generalnym Gubernatorstwie potwierdził Hans Frank, generalny gubernator, rozporządzeniem wydanym 16 grudnia 1939 r., ogłoszonym pięć dni później, 21 grudnia. Urzędowy tytuł Mühlmanna brzmiał Pełnomocnik Specjalny dla Sporządzenia Spisu i Zabezpieczenia Dzieł Sztuki i Zabytków Kultury, do czego dodano terytorialne ograniczenie prerogatyw: w Generalnym Gubernatorstwie dla okupowanych polskich obszarów, rozporządzeniu nadano zaś tytuł odpowiedni do zadań wynikających z treści dokumentu Rozporządzenie o konfiskacie dzieł sztuki w Generalnym Gubernatorstwie (Verordnung über Beschlagnahme von Kunstgegenständen im Generalgouvernement). Z pozorów Mühlmann miał zgodzić się z prawem czynić zabezpieczenia, w rzeczywistości dokonywał konfiskat, bezprawnych w myśl regulacji międzynarodowych, czyli aktów grabieży!

Gdybyśmy przyjęli, że ujawniona powyżej różnica celów wynika tylko z rozbieżności oczekiwań Göringa i wymagań Franka wobec misji Mühlmanna, postąpilibyśmy naiwnie. Faktycznie, to wcale nie Frank zdefiniował cele i charakter misji Mühlmanna, a uczynił to sam Pełnomocnik Specjalny. Autorem rozporządzenia z 16 grudnia 1939 r., które w celu spełnienia zadań

publiczno-użytecznych wszelkie posiadane publicznie dzieła sztuki ze zbiorów prywatnych i kościelnych w Generalnym Gubernatorstwie konfiskowało z założenia i w całości, był bowiem Richard Albrecht, doradca prawny Mühlmanna, jego bliski współpracownik z czasów wiedeńskich. Wydział Sprawiedliwości (Abteilung Justiz) Urzędu Generalnego Gubernatorstwa, ograniczył się jedynie do akceptacji przedstawionego tekstu, które każde dzieło sztuki, oprócz używanych na co dzień do celów liturgicznych, poddawało arbitralnej decyzji Pełnomocnika Specjalnego. W Urzędzie General-



Okładka katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*. Fot. P. Jamski

nego Gubernatorstwa, pierwszym quasi rządzie, Albrecht został zastępcą kierownika działu Państwowa Organizacja Sztuki i Oświata Ludowa (Staatliches Kunstwesen und Volksbildung) w kierowanym przez Mühlmanna Wydziale Nauka, Wychowanie i Sprawy Kulturalne (Wissenschaft, Erziehung und Kulturelle Angelegenheiten). O jego udziale w kreowaniu prawa Generalnego Gubernatorstwa opowiadał nieco dr Erich Meyer-Heisig w sprawozdaniu z misji specjalnej dla zabezpieczenia dzieł sztuki i dóbr kulturalnych w byłym Generalnym Gubernatorstwie, spisany w Norymberdze 19 grudnia 1945 r. (IPN GK 196 NTN 298). Mühlmann chciał zrehabilitować się w oczach Hitlera – to jest wysoce prawdopodobne, ale Mühlmann na pewno nie szukał żadnych komplikacji prawnych i finansowych, o jakich

wspominał Dworschak w kontekście zabezpieczeń. Inteligentny dyletant szybko wyciągał wnioski z wiedeńskiej lekcji. Nie szukając argumentów zbyt odległych, warto przypomnieć, że nawet paragraf 3. rozporządzenia z 16 grudnia 1939 r., nakładający na właścicieli i zarządców kolekcji w Generalnym Gubernatorstwie obowiązek zgłaszania posiadanych dzieł sztuki, nawiązywał do poznanego przezeń w kontekście wiedeńskim słynnego rozporządzenia feldmarszałka Göringa i ministra Wilhelma Fricka z 26 kwietnia 1939 r. (Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden), które Żydom w Rzeszy nakazywało informowanie władz o swym majątku, w tym także o posiadanych dziełach sztuki, i oczywiście, w paragrafie 8., jak w nawiązującym doń paragrafie 5. rozporządzenia Generalnego Gubernatora, nie pozostawiało żadnych wątpliwości co do użycia sankcji karnych za zatajenie, odwlekanie, odmowę wyjaśnienia lub informację fałszywą.

Początkowo najwięcej kłopotów w realizacji misji przysparzał mu wcześniej przybyły oddział operacyjny SS pod dowództwem SS-Untersturmführera prof. Petera Paulsena (Einsatzkommando zur Sicherung der Werte wissenschaftlicher und künstlerischer Art), korzystający z pełnomocnictw Himmlera i ze wsparcia dowódców grup i oddziałów operacyjnych policji bezpieczeństwa działających we wrześniu i październiku przy zarządach wojskowych. Oddział Paulsena realizował znaną z Wiednia koncepcję Himmlera natychmiastowego wywozu dóbr kulturalnych do Rzeszy, działał dość operatywnie i z zaskoczenia, zmniejszając tym samym Mühlmannowe szanse na sukces. Dowodem było przejęcie rzeźb ołtarza Mariackiego zabezpieczonych w skrzyniach w katedrze i seminarium duchownym w Sandomierzu, a następnie wywiezienie ich do Berlina. Jednak SS-Sturmbannführerowi Mühlmannowi, wkrótce SS-Standartenführerowi, dawnemu współpracownikowi Kaltenbrunnera, szybko udało się opanować sytuację. Uciekł się on nawet do pomocy Himmlera, aby przejąć kontrolę nad poczynaniami konkurenta i do własnych celów zużytkować jego zapal. Na spotka-

niu z SS-Sturmbannführerem Bruno Müllerem i kilku osobami z Oddziału Paulsena, które odbyło się wieczorem 28 października 1939 r. w Krakowie, mógł Mühlmann zakomunikować zebranym, że podczas rozmowy z Reichsführerem SS: *postanowiono, że zabytki sztuki nie będą natychmiast przesyłane do Berlina, lecz najpierw zabezpieczone w Krakowie przez sztab urzędników z muzeów lub fachowców, tu także zostaną opracowane i zapakowane. Po przyjęciu wszystkich obiektów sztuki i ich wybrakowaniu zostaną one odtransportowane do Berlina.* Co więcej, SS-Standartenführer Mühlmann wyjaśnił, że polscy naukowcy i pracownicy muzeów nie będą do tej pracy zaangażowani, ponieważ musi być wykonana przez ludzi przybyłych z Wiednia, co ostatecznie usunęło obiekcje

Josefa, historyka sztuki, parającego się krytyką artystyczną i konserwacją, autora wystawy *Skarby sztuk pięknych Salzburga (Salzburgs bildende Kunst. Meisterwerke von der Vorgeschichte bis zum XIX. Jh.)*, która w 1938 r. zarówno w Salzburgu, jak i w Wiedniu była wielkim wydarzeniem kulturalnym. We wtorek 7 listopada 1939 r. dyrektor Dworschak zawiadomiał sekretarza stanu Fryderyka Plattnera, szefa Wydział IV – Wychowanie, Wyznania Religijne i Oświata Ludowa – w wiedeńskim Ministerstwie Spraw Wewnętrznych i Kulturalnych o decyzji oddelegowania do Krakowa grupy fachowców z Kunsthistorisches Museum, znakomitych ekspertów w swych dziedzinach, egiptologa i historyka sztuki, dyrektora dr. Hansa Demela von Elswehr, historyka i numizmatyka, kustosa dr. Edu-

że *pod gołym niebem koczować nie musimy* (KHM 1939/322/KL). Z nich wszystkich najdłużej w służbie Misji Specjalnej w Generalnym Gubernatorstwie pozostawał Krauss, który pod kierunkiem Josefa Mühlmanna prowadził konfiskaty w Warszawie, w ramach prac Grupy Północnej Urzędu Pełnomocnika Specjalnego. W listopadzie i grudniu wspierali ich Frey i Oddział Paulsena, a od końca stycznia oddelegowany z Kunsthistorisches Museum dr Karl Pollhammer (KHM 1940/48/KL).

Gdyby to były wszystkie osoby, na których wiedzę i zaangażowanie w konfiskaty w Generalnym Gubernatorstwie, selekcję i inwentaryzację obiektów mógł liczyć Kajetan Mühlmann, to jego szanse na sukces nie byłyby znaczne. Pojawił się w Krakowie jeszcze ktoś, kto włożył w działania Urzędu Pełnomocnika Specjalnego wiele energii i zaangażowania, do czego później po latach za nic nie chciał się przyznać. Był nim Gustaw Barthel, dyrektor Zbiorów Sztuki we Wrocławiu (Kunstsammlungen der Stadt Breslau), który penetracją polskich kolekcji był osobiście zainteresowany, co więcej, jak można się domyślać, znajdował w tym poparcie nadburmistrza Wrocławia dr. Hansa Fridricha, bo od 1937 r. realizował program rozbudowy gmachów muzealnych i powiększania zbiorów. Jego podwładny, kustosz Meyer-Heisig, też zapuszczał się na dawne polskie obszary w poszukiwaniu zbiorów katowickiego Muzeum Śląskiego, dokądś wywiezionych. Wydaje się z relacji tego ostatniego, że Barthel po konsultacji z Fridrichem chętnie przystał na Mühlmannową propozycję. Został szefem Grupy Południowej i ściągnął z Wrocławia historyka sztuki, wspomnianego już Meyera-Heisiga, który z końcem listopada objął pieczę nad remontem i pracami przy adaptacji pomieszczeń w piwnicach nowej Biblioteki Jagiellońskiej na potrzeby centralnego depozytu Urzędu Pełnomocnika Specjalnego, a przy okazji koordynował współpracę z Grupą Północną w zakresie przekazywania skonfiskowanych obiektów. Z powodu przejętych zbiorów Muzeum Etnograficznego na Wawelu, sprowadzono z Wrocławia jeszcze dr. Günthera Otto, specjalistę od



Czwarta tablica z albumu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* – Pieta z Tubadzina (Muzeum Narodowe w Warszawie) wyjęta po rozłożeniu pudła. Fot. T. Zadrozny

policii bezpieczeństwa, tj. SS-Sturmbannführera Müllera.

Mühlmann zachował wpływy na tyle znaczące, że bez trudu nakłaniał urzędników berlińskiego Ministerstwa Nauki, Wychowania i Oświaty Ludowej Rzeszy i wiedeńskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Kulturalnych do oddelegowania do Krakowa w trybie pilnym niezbędnych fachowców i siły pomocnicze z Wiednia. Na miejscu był już Albrecht, bo pełnił służbę w zarządzie wojskowym, gdzie szefem administracji cywilnej w Krakowie był Seyss-Inquart, ówczesnie minister Rzeszy. Kajetan z końcem października lub w początkach listopada sprowadził przyrodniego brata

arda Holzmaira i historyka, dyrektora dr. Leopolda Ruprechta, do których dołączył dr Anton Krauss, bibliotekarz wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Już wówczas Dworschak wiedział, że w programie wizyty przewidziano selekcję dzieł sztuki w Warszawie i że do pracy w tym mieście włączył się inny Wiedeńczyk, historyk sztuki prof. Dagobert Frey. Nie obeszło się bez zgrzytów. Wiedeńscy muzealnicy stanęli w Krakowie w niedzielę 12 listopada w pół do pierwszej w nocy. Mühlmann nie wysłał nikogo na dworzec, ani nie zadbał o kwatery dla nich, a w Pałacu Potockich warta o Mühlmannie nic nie wiedziała. Jak donosił Ruprecht, *powiodło się [...] tak,*

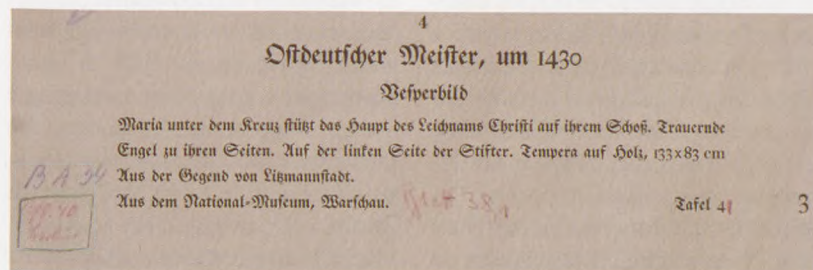
badan ludoznawczych na terenie Śląska, by ten nadzorował polskiego asystenta muzealnego Romana Reinfussa. Porucznika rezerwy Rudolfa Prihoda, historyka wojskowości, kustosa Reichsgaumuseum w Opatowie (Troppau), który w Generalnym Gubernatorstwie od lutego 1940 r. zajął się zbiorami broni historycznej, polecił Ruprecht, bo Prihoda był mu znany – w maju 1939 r. składał podanie o przyjęcie do pracy w Kunsthistorisches Museum. Komisarzyczny dyrektor muzeum w Opatowie, historyk sztuki Werner Kudlich, do Urzędu Pełnomocnika Specjalnego dołączył w połowie stycznia, z przydziału – w listopadzie 1939 r. został powołany do służby wojskowej w formacjach SS-Totenkopf Standarte, trafił do Krakowa i tu przydzielono go do nowych zadań. Bez względu, nadał nieco energii działaniom urzędu, rozwiązując m.in. trudny problem schowków z Zakładzie Historii Sztuki i ukrytych w nich cennych tkanin: ornatu z fundacji Piotra Kmity i kilku wysokiej wartości kobierców wschodnich, zwanych tradycyjnie polskimi.

We wtorek 21 listopada 1939 r. z Wiednia oddelegowano Josefa Ernsta, krajana Pełnomocnika Specjalnego spod Salzburga, urzędnika z Wydziału Trzeciego Urzędu Namiestnika Rzeszy w Austrii. Kajetan uczynił Ernsta swym zastępcą i powierzył prowadzenie biura Urzędu Pełnomocnika Specjalnego. Kierował on także działem organizacyjnym - Hauptbüro – w „Gubernatorskim ministerstwie” Mühlmanna. Kiedy w Krakowie pojawił się Alois Riedl, pierwszy kierownik depozytu, z dostępnego materiału archiwalnego trudno dociec, ale można przyjąć, że stało się to w grudniu 1939 r. Więcej wiadomo o przybyciu jego następcy Josefa Rückera. Ten od lat, od 1913 r. pracował w Kunsthistorisches Museum, gdzie pełnił różne funkcje pomocnicze i kancelaryjne. W styczniu 1940 r., dokładnie 22 stycznia, Mühlmann wysłał telegram do dyrektora Dworschaka z prośbą o oddelegowanie do Krakowa do wypełniania zadań w misji specjalnej tego właśnie, a nie innego pracownika. Gromadzenie skonfiskowanych dzieł sztuki w jednym centralnym depozycie, mającym odpowied-

nie zaplecze administracyjne i merytoryczne, gdzie dokonywało się ich selekcji, wartościowania i inwentaryzacji, gdzie dzieła były fotografowane, konserwowane, gdy zaszła potrzeba, i poddawane tzw. opracowaniu naukowemu, to był przecież model działań wypracowany w Wiedniu. Z Wiednia sprowadził Kajetan zaufanego fotografa Juliusa Scherba. Jednak wkrótce okazało się, że trzeba również sięgnąć do zdjęć miejscowego fotografa Stanisława Kolowcy, i że w końcu samemu Kolowcy też można zaufać. Grupa Północna bez żadnych oporów korzystała z pracy fotografów Muzeum Narodowego w Warszawie, podobnie jak personelu merytorycznego i doskonałego, nowoczesnego wówczas zaplecza technicznego muzeum, a także umiejętności miejscowych konserwatorów, docenianych pomimo obowiązującego w wypowiedziach tonu pogardy.

Do Krakowa, do konserwacji obiektów Mühlmann chciał z Wiednia sprowadzić na stałe prof. Roberta Einbergera, ale w lutym 1940 r. do Urzędu Pełnomocnika Specjalnego został oddelegowany inny konserwator, malarz akade-

dyrektor Galerii Malarstwa, odmówił jej i wstawiającemu się za nią sekretarzowi stanu Plattnerowi, podając za powód nawał pracy zatrudnionych już konserwatorów, którzy w ówczesnych warunkach nie mogli szkolić nowych pracowników (KHM 1939/345/KL). W sprawach tkanin i mebli obitych gobelinami Kajetan i Josef konsultowali się dr. Josefem Maderem z Wiener Gobelinmanufaktur (Kunsthistorisches Museum). Ten w drugiej połowie lutego i w początkach marca przeglądał, selekcionował, wyceniał i kwalifikował pierwsze obiekty do wysłania do konserwacji w wiedeńskich pracowniach (KHM 1940/89/KL). Inni konsultanci pojawiali się na krótko przy okazji swoich misji. Tak trafił na listę etnolog dr Arthur Haberlandt, dyrektor wiedeńskiego Museum für Volkskunde, który między 13 i 26 listopada w ramach misji dr. Hansa Kummerlöwe dokonywał wraz dr. Hermanem Michelem inspekcji zagrożonych polskich placówek naukowych, by ewentualnie pozyskać dla wiedeńskich instytucji cenne instrumenty badawcze. Haberlandt przyjechał także do Warszawy 22 listopada, m.in. do



Opis Piety z Tubądzina z katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*. Fot. P. Jamski

micki Eduard Kneisel, od 1936 r. zatrudniony w Kunsthistorisches Museum w Galerii Malarstwa. Coś było nie tak z jego dokumentami, zwłaszcza z pozwoleniem na przejazd przez Protektorat Czech i Moraw, bo dyrektor Dworschak jeszcze 5 marca ponaglał Urząd Paszportowy w Wiedniu, prosząc, by natychmiast wydano Kneislowi stosowne dokumenty. Wraz z Kneislem pracowała w Krakowie Ingeborga Spann, z domu von Kramer, niegdyś studentka prof. Einbergera, która w grudniu 1939 r. starała się o posadę konserwatora przy Galerii Malarstwa w Kunsthistorisches Museum, lecz dr Ludwig von Baldass,

Muzeum Diecezjalnego w Warszawie, a 4 grudnia dzielił się już uwagami na temat tego muzeum z Paulsenem i Theodorem Deislem, dwu *kameraden* z SD, ostatnich wówczas w Warszawie z Oddziału Paulsena. Kiedy dotarł dr Kurt Dittmer, specjalista od kultur „obcoplemiennych” z berlińskiego Museum für Völkerkunde, dokładnie nie wiadomo, ale jego nazwisko też jest wymieniane wśród doradców Pełnomocnika Specjalnego.

Na miejsce, do Krakowa i Warszawy, tyłu zaangażowanych towarzyszy, tyłu niemieckich ekspertów przybywało, znać było dłoń fachowca i początek wielkiego

działa! Posse wysłany już 18 listopada do Generalnego Gubernatorstwa na inspekcję, gdy dotarł do Krakowa w sobotę 25., ujrzał przygotowania z zadaniem, a później, gdy już wszedł w komitewę z sekretarzem stanu Mühlmannem i dyrektorem Ruprechtem z Wiednia, wprost nie mógł się wszystkim nachwalić! W jego raporcie pociąg za pociągiem, niemal każdego dnia jechały do Krakowa, zwożąc cenne zabezpieczone dzieła sztuki *ze zbiorów publicznych, kościelnych lub prywatnych*. Posse bez mała tydzień wizytował Kraków, w czwartek wieczorem 30 listopada ruszył do Warszawy, gdzie na Zamku Królewskim zadbał o elementy dekoracyjne do Zwingeru, 3 grudnia wrócił do Krakowa, by następnego dnia wieczorem wyjechać do Wiednia na przeglądanie centralnego depozytu i dzieł sztuki w Belwederze. Wyjechał zatem 4 grudnia wieczorem, a według Meyera-Heisiga w ostatnich dniach listopada w piwnicach Biblioteki Jagiellońskiej trwał jeszcze remont, można by zatem zapytać, dokąd to jechały te pociągi z „zabezpieczonymi” dziełami sztuki. Posse faktycznie nie mogąc niczego na miejscu dokonać, nic wybrać i do Linzu zarezerwować, w sprawozdaniu, gdy pisał: *ocalenie [dla Rzeszy] wszystkich co cenniejszych zasobów dzieł sztuki w pełnym toku, i tak dalece, jak to stwierdzić mogłem, już niemal bliskie wypełnienia* (IPN GK 196 NTN 297), plótł trzy po trzy, a raczej pisał to, co mu sęczył Mühlmann do ucha i na swój sposób miło spędzał czas.

Większość autorów niestety zbyt serio, zbyt dosłownie traktowało raport Possego, jakby zupełnie nie dostrzegając pierwszego, najważniejszego zdania – *wykonanie rozkazu, szczególnie odnośnie do propozycji w sprawie możliwości zużytkowania skonfiskowanych dzieł sztuki, jest na razie niemożliwe, gdyż przedmioty te przeważnie zapakowane w skrzyniach czekają gotowe do transportu w Krakowie, albo też poza Krakowem, przede wszystkim w Warszawie*. Musiał być jednak jakiś efekt służbowej podróży, Posse napisał więc o tym, co znał, o czym wiedział już od dawna. Trzy najważniejsze obrazy

z Muzeum Książąt Czartoryskich, Rafała, Leonarda i Rembrandta, które wraz z innymi obiektami z tych zbiorów gościł, ochraniał i prezentował w Dreźnie w okresie pierwszej wojny światowej, a później do lipca 1920 r. wydać ich nie chciał, z góry zaproponował do Linzu. O resztę się nie martwił, mógł odłożyć selekcję na przyszłość, gdy wszystkie dzieła zostaną zdeponowane w nowym gmachu Biblioteki Jagiellońskiej, przejrzyste ułożone, zinwentaryzowane, co ma nastąpić w lutym 1940 r. Na ręce Wodza generalny gubernator Frank miał złożyć specjalny album z fotografiami wszystkich znaczniejszych dzieł. Nie ma w tym tekście mowy o katalogu, o drukowanym katalogu – do lutego, a nawet do marca trudno byłoby go opracować – ale jest mowa o albumie zdjęć. I to jest chyba najistotniejsza informacja podana na początku grudnia. Planowano uroczyste przekazaniu zbioru, który miał być przejęty przez Wodza symbolicznie tuż po zakończeniu prac – przypomnijmy, że zakończenie prac miało nastąpić w lutym 1940 r. Album zdjęć ułatwiał ogarnięcie myślą całości.

Mühlmann był człowiekiem przebiegłym, może nie ze wszystkimi zamierzeniami chciał się zdradzić, a może w początkach grudnia nie było jeszcze o czym wspominać. Faktycznie, nic prostszego niż skonfiskować dzieła sztuki, wywieść je i oddać do dyspozycji Wodza – to potrafili nawet esesmani z Berlina. Album zdjęć to za mało, trzeba było oddać zbiory z pompą tak, by wszyscy w stolicy Rzeszy zapamiętali – Mühlmann chciał wystawy w Berlinie, wielkiej wystawy, by przydać blasku, powetować czas nielaski i otworzyć sobie drogę do ważnych zadań. W Krakowie zgodnie z planem wszystko miało być gotowe w lutym, dzieła pierwszego wyboru, te przeznaczone dla Wodza, najlepsze z najlepszych, pozostające w dyspozycji Grupy Południowej zapakowane w skrzynie, oznaczone literami BA, czyli Wystawa Berlińska (Berliner Ausstellung) i kolejnymi cyframi. W zbiorach Wernera Kudlicha w archiwum w Opawie zachował się harmonogram prac przygotowawczych do wystawy berliń-

skiej sporządzony w Krakowie i datowany na 24 stycznia 1940 r., chyba pierwszy taki harmonogram, według którego w przygotowaniach do wystawy – w zamierzeniu trzytygodniowej – miał brać udział nawet były ambasador Niemiec w Polsce Hans Adolf hr. von Motke. I Frey też, i jego dawny asystent dr Hans Tintelnot również – oni począwszy od 1 lutego mieli 3 tygodnie na to, by dokonać przeglądu archiwum fotograficznego, spakować zdjęcia i przygotować do transportu. Wydaje się jednak, że w tym wypadku chodziło nie o zestaw zdjęć dzieł „zabezpieczonych” w Generalnym Gubernatorstwie, lecz o fotografie zabytków, które ukazywałyby wpływ niemieckiej kultury w dawnej Polsce. Harmonogram wyznaczał zadania, określał daty wykonania, np. Muzeum Książąt Czartoryskich, czas 1 i 2 lutego, (dwóch panów z Grupy Południowej), skarbiec katedralny – wyroby złotnicze, obraz Hansa Dürera, gobeliny i ornaty (Barthel, Meyer, Kudlich), kościół Mariacki – skarbiec, obrazy Hansa Kulmbacha, kościół św. Floriana – skarbiec, obrazy Hansa Kulmbacha [...] kościoły różne [...], czas między 29 stycznia i 7 marca, Lanckorona i Tarnów, czas od 5 do 7 lutego, wywóz samochodem ciężarowym, w tygodniu po 7 lutego, Sandomierz – skarbiec katedralny, czas 9 i 10 lutego. Między 9 i 24 lutego planowano trzy podróże po różnych miejscach – Sandomierz, Dzików, Stopnica, Grybów, Kielce, Nowy Targ, Sanok, Częstochowa. W depozycie już spakowane obiekty miały być gotowe do wywozu do Berlina 5 lutego, przejmowane w tym czasie ze zbiorów i kościołów krakowskich – 12 lutego, pozostałe – 1 marca. Pierwszy transport do Berlina planowano już 8 lutego – na miejscu Neversal, referent od Albrechta, miał pilnować rozpakowania i rozłokowania obiektów, a Barthel – rozpocząć prace przygotowawcze do ekspozycji. Cały plan był autorstwa Barthla, ale wszyscy mieli uczestniczyć w realizacji. Przygotowania mieli zamknąć już 3 marca 1940 r. Wiadomo, że z tego pierwszego terminu nie wyszło, może Hitler się nie zgodził, może Göring miał coś przeciw,

może Frankowi to nie spodobało się, nie wiadomo. Jednak faktycznie jeśli sędzić ze stanu zaawansowania prac, z jakiegoś dziwnego pośpiechu i terminów wyznaczanych „na styk”, można rzec, że ludzie Kajetana nie byli jeszcze gotowi. Konserwatora w Krakowie nie było do połowy marca, specjalista od tkanin dotarł dopiero w połowie lutego, prace nad inwentaryzowaniem uzbrojenia zaczęto dopiero w drugiej połowie lutego. Chyba zwyciężył zdrowy rozsądek, bo z pewnością zabrakłoby jakiejś godnej oprawy, rzeczywiście mocnego akcentu.

Mocnym akcentem mógł być okazały, drukowany katalog – rodzaj publikacji, a zarazem sprawozdania – z odpowiednim, fachowym opisem zamieszczonych dzieł sztuki, pierwszego wyboru z licznych skonfiskowanych, czy odnosząc rzecz do systemu pojęć totalitarnej nowomowy – „zabezpieczonych” lub wręcz „ocalonych”. Aby zaprezentować umiejętności organizacyjne Kajetana i sprawność jego ekipy, na bazie „naukowego opracowania skarbów sztuki” powstał zatem katalog *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, w którym *uwzględniono szczególnie sztukę niemiecką i wszystko, co posiada znaczenie w rozwoju ogólnoeuropejskiej sztuki [...] w wysokogatunkowym wyborze zgodnym z kryteriami wiodących muzeów niemieckich*. Katalog zawierał 521 numerowanych not, odnoszących się z reguły do poszczególnych dzieł, choć w pewnych przypadkach obejmujących także grupy obiektów, np. garnitury mebli, serwisy stołowe, kolekcje monet i medali. W opisach uwzględniano nazwę lub nazwisko ostatniego właściciela – tego typu informacja nie chroni niczyich praw, ale zawsze podnosi wartość obiektu i potwierdza jego autentyczność. Choć w katalogu nie wskazywano zakresu odpowiedzialności, dzięki relacjom Meyer-Heisiga i po trosze Barthla, wiemy, że autorem opisów z działu malarstwa był Barthel, malarstwo miniaturowe i grafikę opracował Kudlich, rzeźbą i rzemiosłem zajął się Meyer-Heisig. W tworzeniu not mieli udział także naukowcy Grupy Północnej – Josef Mühlmann, Krauss i Pollhammer – przysyłali z Warszawy ręko-

pisy i zdjęcia. Część katalogu poświęconą uzbrojeniu opracował Prihoda. Związane z opisami tablice – pojedyncze zdjęcia obiektów, naklejone na luźne kartony bliskie formatu A3 – zamknięto w czterech okazałych pudłach introligatorskich o wymiarach 325x430x105. Pudła te oprawne w szare płótno, w miarę grube o rzadkim splocie, zostały tak opracowane, by tworzyły jedność z katalogiem – na wierzchu wytłoczony nazistowski orzeł ze swastyką w wieńcu (korpus wystylizowany, nieco wyszczuplony, łeb odwrócony w stronę przeciwną niż zwykle u orła z Wielkiej Pieczęci Rzeszy), poniżej skrócony tytuł katalogu gotykiem i numer pudła z ilustracjami rzymską cyfrą. Podobne pudła używano wówczas w dużych kolekcjach do przechowywania fotografii i dokumentacji ikonograficznej. Były wygodne, po otwarciu tablice można było łatwo przekładać z jednej strony na drugą. Projekt oprawy katalogu i pudeł albumowych był dziełem Louisa Gaigga z Berlina, autora znanego logo niemieckiej Sparkasse. Pudła i katalog oprawiano w zakładzie Oskara Freiberga we Wrocławiu, składu i druku katalogu podjęła się wrocławska firma Wilh. Gottl. Korn, czyli czynna od 1. poł. XVIII w. drukarnia Wilhelma Bogumiła Korna, niegdyś zasłużona dla polskiej kultury.

Ostateczny meldunek o gotowości złożył Mühlmann w poniedziałek 17 czerwca 1940 r. Podczas konferencji z Generalnym Gubernatorem zawiadomił, że gromadzenie skarbów sztuki właściwie dobiega końca, i że w najbliższych dniach przedłoży sprawozdanie. Frank obiecał, że osobiście przekaze Wodzowi drukowany katalog wraz z materiałem ilustracyjnym jako raport zakończenia prac, i że do uczestnictwa w tym wydarzeniu zaprosi sekretarza stanu Mühlmanna (Frank *Diensttagebuch* 1940). Niemcy właśnie pokonały Francję, trzy dni wcześniej rozważano na Zamku zmianę sytuacji i Frank zawiadomił kierowników wydziałów o przejściu przez Adolfa Watzkego obowiązków Mühlmanna w wydziale, który już nawet zmienił nazwę na Wychowania, Nauki i Oświaty Ludowej. Faktycznie, Kajeta-

nowi spieszyło się do zadań na nowo zdobytych terytoriach zachodniej Europy. Chciał oczywiście szukać we Francji arrasów wawelskich, ale w zapasie miał już stosowne upoważnienia i spis do rewindykacji obiektów straconych przez muzea wiedeńskie w wyniku traktatu Saint Germain-en-Laye i za czasów Napoleona. W perspektywie otwierały się przed nim także nowe możliwości swobodnego działania w Holandii pod rządami Seyss-Inquarta, od maja 1940 r. Namiestnika Rzeszy w Niderlandach. Kiedy zatem ukończono katalog i wręczono go Wodzowi? Wiele wskazuje na to, że owo wydarzenie miało miejsce w poniedziałek 8 lipca 1940 r., gdy po sobotnim popołudniowym triumfie na ulicach Berlina, po niedzielnej ferii zachwyty w gazetach całej Rzeszy, Naczelny Wódz przyjął gubernatora Franka. I wydaje się, że wielki sukces katalogu trochę rozplynął się w morzu niemieckiego szczęścia i radości, deklarowanego wówczas w prasie, ale Frank i Mühlmann też odnieśli swoje osobiste sukcesy. Jeden mógł skreślić ze swęgo tytułu dodatek *dla okupowanych polskich obszarów* i poczuć się bardziej niezależny, a drugi został wkrótce jednym z najważniejszych dostawców Hitlera. Wystawy nigdy nie otwarto, choć wszystko było gotowe. Wiadomo nawet, że około 26 czerwca skrzynie miały pojechać do stolicy Niemiec, tam być złożone w schronach przeciwlotniczych i ewentualnie czekać na zgodę Göringa lub Hitlera. Jeszcze w maju 1941 r. pisał o niej Ernst jak o planowanej, później już nawet o niej nie wspomniano. ■

Zainteresowanym polecam książki Herberta Haupta *Die Geschichte des Hauses am Ring* (Wien 1991), Jonathana Petropoulosa *Art as Politics in the Third Reich* (New York 1996), Brigit Schwarz *Hitlers Museum* (Wien 2004) oraz Ruth i Maxa Seydewitzów *Dama z gronostajem* (Kraków 1966). W kolejnym artykule zaproszę Państwa do lektury *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, a właściwie do analizowania wizerunku polskich zbiorów zakreślonego w katalogu, i związanych z nimi planów Barthla.

SKRADZIONE WE FRANCJI ODNALEZIONE W POLSCE



Komenda Stołeczna Policji otrzymała informację od policjantów z Francji, że w latach 2009-2010, podczas włamania do dworku na południu kraju, skradziono antyki w postaci obrazów, rzeźb, świeczników, figurek i mebli. Podejrzenia, że skradzione przedmioty trafiły do Polski potwierdziły się. W wyniku działania polskiej policji zabezpieczono pochodzące z kradzieży obiekty. Część z nich odnaleziono w dwóch podwarszawskich galeriach.

Funkcjonariusze Wydziału Kryminalnego Stołecznej Policji zajmują się m.in. poszukiwaniem skradzionych dzieł sztuki. Stale też monitorują rynek antykwareczny, sprawdzają oferty domów aukcyjnych i galerie sztuki.

Dzięki temu ustalono, że najprawdopodobniej kradzieży z włamaniem dokonał mieszkaniec Giżycka. Zatrzymano też osoby podejrzane o paserstwo. Policjanci odzyskali łącznie 36 skradzionych obiektów. Sprawa, jak informuje Policja Stołeczna za pośrednictwem PAP, ma charakter rozwojowy. Policja pod nadzorem Prokuratury Okręgowej w Warszawie pracuje nad odzyskaniem kolenych przedmiotów ■

Fot. Komenda Stołeczna Policji

Dział
Sztuki



521. 76679

POSZUKIWANE

Opracowanie
MONIKA BARWIK

KRADZIEŻ CENNYCH DZIEŁ JÓZEFA PANKIEWICZA (1866-1940)

Z prywatnej kolekcji prac Józefa Pankiewicza w Warszawie skradziono trzy obrazy i trzy rysunki pochodzące ze zbiorów artysty – malarza, grafika i pedagoga, uważanego za ojca polskiego koloryzmu. Prace pozostawione po jego śmierci w paryskiej pracowni przy rue Bonaparte 4, przewieziono do Polski w 1946 r. pasierbica artysty. Kolekcja została wpisana do rejestru zabytków w kwietniu 1972 r. Kradzież odkryto 17 października 2011 r. Poniżej prezentujemy skradzione dzieła:

THEFT OF PRECIOUS WORKS BY PANKIEWICZ (1866-1940)

Three paintings and drawings were stolen from a private collection of Pankiewicz's works in Warsaw. They all came from the artist's own collection. Józef Pankiewicz was a painter, etcher, and pedagogue believed to have been the father of Polish colourism. After his death the works remained in his workshop at 4 rue Bonaparte in Paris. In 1946 they were brought to Poland by the artist's step-daughter. In 1972 the collection was entered in the register of historic objects. The theft was discovered on 17 October 2011. We present the stolen works below:



*Krajobraz z Cassis
– widok z winnicy na wzgórze, 1928,
olej/piótno, 50 x 64 cm,
sygn. p.d. „Pankiewicz”
KAT. PA-3252*

*Cassis Landscape
– View of the Hill from the Vineyard, 1928,
oil/canvas, 50 x 64 cm,
Signed bottom right “Pankiewicz”
KAT. PA-3252*

*Pejzaż z Cassis z domkiem, 1928,
olej/deska, 32,5 x 41 cm,
sygn. l.d. „Pankiewicz”
KAT. PA-3253*



*Cassis Landscape with a Small
House, 1928,
oil/board, 32.5 x 41 cm.,
signed bottom left “Pankiewicz”
KAT. PA-3253*



*Brzegi Sekwany w Les Andelys II, 1920,
olej/piótno,
33 x 46 cm,
sygn. l.d. „Pankiewicz”
KAT. PA-3254*

*Banks of the Seine in Les Andelys II, 1920,
oil/canvas,
33 x 46 cm,
signed bottom left “Pankiewicz”
KAT. PA-3254*



*Droga z piniami w Sanary
(Drzewa z Sanary), 1929,
sangwina, papier,
47,5 x 62 cm,
passe-partout 56 x 71 cm,
sygn. p.d. „Pankiewicz”
KAT. PB-411*

*Road with Stone Pines in Sanary
(Trees in Sanary), 1929,
sanguine, paper,
47.5 x 62 cm,
passe-partout 56 x 71 cm,
signed bottom right “Pankiewicz”
CAT. PB-411*



*Park przy Villa Borghese
w Rzymie, 1934,
sangwina, kredka, papier, 31 x 49,
passe-partout 50 x 61 cm,
w prawym dolnym rogu napis:
„Villa Borghese 1934”
KAT. PB-410*

*Park near Villa Borghese
in Rome, 1934,
sanguine, crayon, paper, 31 x 49
passe-partout 50 x 61 cm
inscription in the bottom right
corner: “Villa Borghese 1934”
CAT. PB-410*



*Przystań nad Sekwaną
w Les Andelys, 1920,
akwarela, kredka, papier,
43,5 x 39,5 cm,
sygn. p.d. „Pankiewicz”
KAT. PB-412*

*Jetty on the Seine
in Les Andelys, 1920,
watercolour, crayon, paper,
43.5 x 39.5 cm,
signed bottom right
“Pankiewicz”
CAT. PB-412*

SUMMARY

page 3 KARINA CHABOWSKA
**THE RETURN OF THE WORKS OF
JULIAN FAŁAT**

Information that two paintings by Julian Fałat had been submitted for auction in New York made it possible to undertake a battle to recover these works for Poland, which lasted a few years. The paintings, both of which depict hunts, were stolen during the war. One of them is *Naganka na polowaniu w Nieświeżu* (*Battle at the Hunt in Nieśwież*) and the other *Przed polowaniem w Rytwianach* (*Before the Hunt in Rytwiany*). The article documents the origin of each painting and gives an account of the activities of the Polish authorities who with the help of American institutions managed to have the works return to Poland.

page 6 MARIA ROMANOWSKA-
ZADROŻNA
MEDUSA WALL SCENCE

The bronze, repoussé, gilded three-arm wall candlestick was stolen by the Nazis in 1944 from the Water Palace in Łazienki. After 66 years it returned to its old place. On discovering that the sconce decorated with the head of a medusa had been put up for auction in London, the authorities undertook work documenting its origin. The documentation persuaded the person who was in possession of the object to return it to its rightful owner – Poland.

page 9 WOJCIECH KOWALSKI
**LEGAL GROUNDS FOR THE RESTITU-
TION OF CULTURAL PROPERTY LOST
DURING THE WAR**

The article gives an estimate of the losses incurred by Poland in the area of cultural property. Precise figures can not be given due to the lack of complete or even partial documentation. The losses of every kind of historic objects are huge. Next, there is a discussion on the internationally binding laws relating to the restitution of the cultural property of a nation, or substitute restitution which makes perpetrators compensate for the losses by returning an object of equal value from their own resources. The publication gives examples of objects which have been restituted.

page 15 MONIKA KUHNKE
**POLISH DIPLOMATS AND POLISH HIS-
TORIC OBJECTS**

An interesting account of the activities of Polish diplomatic posts aimed at finding and then restituting works of art which were stolen from Poland. These efforts started during the interwar period, when as a result of implementing the Riga Treaty of 1921 Polish diplomats undertook efforts to recover works of art from Russia. After World War Two stolen works were usually found in the USA, but also in Western Europe. The author gives examples of many successful cases of the work of Polish diplomatic posts, who managed to recover many objects of great value for Polish national culture.

page 20 KAMIL ZEIDLER
THE PHILOSOPHY OF RESTITUTION

The author points out that in every restitution case not only facts but also arguments play a vital role. He discusses those arguments which can be used to oppose the right of ownership.

page 22 PIOTR OGRODZKI
**WILL WE RECOVER THE MONSTRANCE
FROM SĄDLÓWO?**

The publication is devoted to examples of stealing objects from sacred buildings. In 2010 alone 102 liturgical objects, 76 sculptures and 42 paintings were stolen. Many of the stolen items were found abroad. As a result of the arduous work of the authorities and law enforcement agencies many precious objects have been recovered, but many, such as the monstrance from around the year 1600, are still missing.

page 27 TOMASZ SZKARADNIK,
OLGIERD JAKUBOWSKI
**DISPUTE ABOUT THE OWNERSHIP OF
THE KOSSAKS' FANS**

A discussion of how difficult it may be to prove the ownership of cultural property in cases when after many years it is found in the possession of people who had nothing to do with the theft, or when perpetration of the crime has reached the period of limitation. The problem is shown using the example of the stolen fans belonging to the Kossaks, whose ownership right was claimed by the Museum of the Cieszyn Silesia.

page 31 ANNA ŻAKIEWICZ
**ANNA IWASZKIEWICZ'S TEETH
– THE RECOVERED PORTRAIT OF ANNA
AND JAROSŁAW IWASZKIEWICZ**

In October 2005 one of the most precious paintings was stolen from the Anna and Jarosław

Iwaszkiewicz Museum in Stawisko, their former family home. It was their double portrait painted in 1922 by Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy. The title of the publication refers to the teeth of Anna Iwaszkiewicz, visible in the portrait, which had been painted over during restoration work. In the article the author explains the trends during the period of Young Poland to present the image of women as "femme fatales". After a few years, the police found the stolen painting and its authenticity was confirmed when UV examinations revealed the teeth of Anna Iwaszkiewicz in the lower layer of paint.

page 33 PIOTR MAJEWSKI
**THE PARIS WORKS BY TYTUS DZIE-
DUSZYCKI-SAS**

A publication devoted to the work of Tytus Dzieduszycki-Sas (1934-1973) in connection with the retrospective exhibition of his works. The exhibition is being prepared by the Lublin Museum in conjunction with the Lublin Society for the Encouragement of Fine Arts – Zachęta. The event will feature objects from the 1960s, i.e. the time when the artist lived in Paris (since 1959), which have hitherto not been exhibited and were thought to have been lost.

page 38 TADEUSZ ZADROŻNY
KAJETAN AND OTHERS (4)

An account of how the Germans collected works of art which had been taken away from Jews or confiscated after Austria had been annexed by Nazi Germany in March 1938. The author describes the furnishing of the Museum of Hitler located in his home town of Linz.

page 46 ANNOUNCEMENT OF THE
**WARSAW POLICE HEADQUARTERS.
STOLEN IN FRANCE – RECOVERED IN
POLAND**

As a result of the cooperation of French and Polish Police it was possible to find some of the antiques that had been stolen from a manor house in Southern France. Attempts were made to sell them in Polish galleries. The theft was perpetrated between 2009 and 2010. Investigation is still underway.

page 47 MONIKA BARWIK
WANTED



NARODOWY INSTYTUT MUZEALNICTWA i OCHRONY ZBIORÓW

Krajowy wykaz zabytków skradzionych
lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem

www.nimoz.pl www.skradzioneszabytki.pl www.bezpiecznezbiory.eu