

cenne

nr 2/71 kwartalnik kwiecień-czerwiec 2012 ISSN 1428-6467

valuable, priceless/lost

Dział
Sztuki



bezcenne
utracone



2/71

w numerze

summary

3 Piotr Ogrodzki
FROM THE EDITORS

4 Renata Higersberger
BEAUTIFUL, STOLEN,
RECOVERED

8 Monika Kuhnke
THE RETURN OF THE PORTRAIT
OF JAN III SOBIESKI

12 Jerzy Petrus
COLLEGIATE CHURCH
IN ŻÓŁKIEW - THE PAINTINGS
BY MARTIN ALTOMONTE

17 Michał Michalski
CONSERVATION OF THE BATTLE
SCENE PAINTINGS FROM
ŻÓŁKIEW - THE MKiDN PROJECT

18 Anna Żakiewicz
THE WITKACY'S FINAL SELF-
-PORTRAIT - LOST OUT?

20 Hanna Łaskarzewska
POLISH POSTER EXHIBITION
IN MOSCOW FROM PAWEŁ
ETTINGER'S COLLECTION

24 Kinga Krasnodębska
THE HISTORY OF THE ALTAR
IN WKRYUJŚCIE

28 Piotr Ogrodzki
THREATENED COLLECTIONS,
THREATENED COLLECTORS

32 Olgierd Jakubowski
DATABASES OF LOST
CULTURAL PROPERTY

34 Iwona Gredka
INSURANCE OF MOVEABLE
CULTURAL PROPERTY
IN PRIVATE COLLECTIONS

38 Wojciech Krupiński
ILLEGAL TAKING OF HISTORIC
OBJECTS ABROAD

40 Monika Barwik, ed.
CATALOGUE OF LOSSES

44 Maria Romanowska-Zadrożna, ed.
CATALOGUE OF WARTIME LOSSES
1939-1945

46 Monika Barwik, ed.
INTERPOL CATALOGUE

47 Andrzej Zugaj
SEEK AND FIND - IF YOU KNOW
WHAT YOU ARE SEEKING FOR

3 Piotr
Ogrodzki
OD REDAKCJI

4 Renata Higersberger
PIĘKNA,
SKRADZIONA
/ODZYSKANA

8 Monika Kuhnke
POWRÓT
PORTRETU JANA III
SOBIESKIEGO

12 Jerzy Petrus
KOLEGIATA
W ŻÓŁKWI
- OBRAZY MARTINA
ALTOMONTEGO

17 Michał
Michalski
KONSERWACJA
ZESPOŁU OBRAZÓW
BATALISTYCZNYCH
Z ŻÓŁKWI
- PROJEKT MKiDN

18 Anna Żakiewicz
OSTATNI
AUTOPORTRET
WITKACEGO
UTRACONY?

20 Hanna
Łaskarzewska
WYSTAWA
PLAKATU
POLSKIEGO
W MOSKWI
Z KOLEKCJI
PAWEŁA ETTINGERA

24 Kinga
Krasnodębska
HISTORIA
OŁTARZA
Z WKRYUJŚCIA

28 Piotr Ogrodzki
ZAGROŻONE
KOLEKCJE,
ZAGROŻENI
KOLEKCJONERZY

32 Olgierd
Jakubowski
BAZY DANYCH
UTRACONYCH
DÓBR KULTURY

34 Iwona Gredka
UBEZPIECZENIA
RUCHOMYCH
DÓBR KULTURY
W ZBIORACH
PRYWATNYCH

38 Wojciech Krupiński
NIELEGALNY
WYWÓZ ZABYTKÓW
W OCENIE STRAŻY
GRANICZNEJ

40 oprac.
Monika Barwik
KATALOG STRAT

44 oprac. Maria
Romanowska-
Zadrożna
KATALOG STRAT
WOJENNYCH
1939-1945

46 oprac.
Monika Barwik
KATALOG STRAT,
INTERPOL

47 Andrzej Zugaj
SZUKAJCIE,
- JEŚLI WIECIE,
CZEGO SZUKAĆ



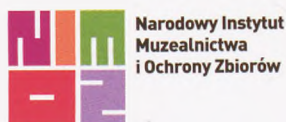
NA OKŁADCE

fragment obrazu
Wnętrze kolegiaty w Żółkwi,
mal. J. Engerth 1827, Lwowska
Galeria Sztuki, fot. P. Sadlej

OBOK

Jan III Sobieski
na obrazie
Bitwa pod Wiedniem,
(fragment obrazu)
fot. J. T. Petrus

czytaj na stronie **12**



Narodowy Instytut
Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7
02-910 Warszawa
tel. [+48 22] 25 69 600
fax: [+48 22] 25 69 650
cbu@nimoz.pl, biuro@nimoz.pl

cenne, bezcenne/utracone

redaktor naczelny: Piotr Ogrodzki
redaktor prowadzący: Barbara Kobielska
opracowanie stylistyczne i korekta: Julian Kozłowski
projekt i łamanie: EMKA Monika Karwazy (monika@karwazy.pl)
tłumaczenia: Marzenna Rączkowska
druk: Akcydens s.j. (www.akcydens-druk.pl)

Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania tekstów oraz nadawania własnych tytułów.

1921. Pahl. mst. W-ty
Syz. olow.

OD REDAKCJI

Jesienią 2011 r., w Warszawie, po zakończeniu prac konserwatorskich prowadzonych w Polsce, zaprezentowano dwa obrazy pochodzące z kolegiaty w Żótkwi. Dzieje żótkiewskich obrazów omawia artykuł: *Kolegiata w Żótkwi – obrazy Martina Altomontego*, a historię realizowanego przez ponad trzy lata projektu ich konserwacji przedstawia artykuł *Konserwacja zespołu obrazów batalistycznych z Żótkwi – projekt MKiDN*. Obrazy wróciły na Ukrainę, ale polska publiczność miała okazję zobaczyć te niezwykle dzieła na okolicznościowych wystawach w Warszawie i Wrocławiu.

Wiele miejsca w „Cenne, bezcenne/ utracone” poświęcamy zazwyczaj zdarzeniom, których skutkiem jest utrata wartościowych dóbr, istotnych dla dziedzictwa kultury. Tym jednak razem możemy z dużą satysfakcją i zadowoleniem zaprezentować dwa portrety, które do kraju szczęśliwie powróciły: *Jana III Sobieskiego (Powrót portretu Jana III Sobieskiego)* i *Murzynkę (Piękna, skradziona/odzyskana)*. Oba podziwiano na specjalnej wystawie w warszawskim Muzeum Narodowym. Składały się na nią także obrazy odzyskane w 2011 r. – *Pomarańczarka Aleksandra Gieryskiego* (CBU 3/2011), dwa obrazy Juliana Fałata (CBU 4/2011) oraz obraz *W pracowni malarza Leona Wyczółkowskiego*. Zgromadzenie na wspólnej wystawie wszystkich obrazów odzyskanych na przestrzeni kilku miesięcy wywierało silne wrażenie na zwiedzających. Patrząc na te prace, zaczynamy sobie lepiej uświadamiać, jak wielkie straty ponieśliśmy i jak wspaniałych dzieł sztuki nadal poszukujemy. Nie wszystkie wartościowe i cenne dla naszego dziedzictwa dzieła sztuki udaje się odzyskać. W przypadku odnalezionego ostatniego autoportretu Witkacego, status własnościowy obrazu nie uprawniał do podjęcia procedur restytucyjnych. Można było jedynie zabiegać o jego kupno na aukcji (*Ostatni autoportret Witkacego – utracony?*). Niestety, na wolnym rynku sztuki strona polska nie stanowiła mocnej konkurencji. Obraz pozostał za granicą w prywatnej kolekcji, lecz – kto wie – może w przyszłości, przy okazji kolejnej aukcji, uda się go zakupić do polskich zbiorów. Mogą Państwo jednak poznać jego niezwykle losy.

W problematykę poszukiwań utraconych dóbr kultury i prezentowania naszego dziedzictwa kultury w zagranicznych kolekcjach wpisują się dwa artykuły: *Wystawa plakatu polskiego w Moskwie z kolekcji Pawła Ettingera* i *Historia ołtarza w Wkryujścia*. Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w Moskwie, będące właścicielem kolekcji Pawła Ettingera, dysponuje największym w Rosji zbiorem polskiego pla-

katu. Dzięki współpracy Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie z Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w Moskwie, w 2013 r. polscy miłośnicy sztuki plakatu obejrzą w kraju wystawę, którą od grudnia 2011 r. do końca lutego 2012 r. eksponowano w Moskwie. Ołtarz z Wkryujścia, który można podziwiać w Muzeum Narodowym w Szczecinie, ma bardzo długą i złożoną historię. Warto ją poznać, śledząc żmudne i długotrwałe poszukiwania rozproszonych elementów, z których ostatnie dwie płaskorzeźby odzyskano dopiero w 2006 r. Nie zachowała się oryginalna szafa ołtarzowa, ale przygotowany przez pracowników muzeum projekt przybliżył dawny układ ołtarza. Od 2009 roku dębowa szafa z odzyskanymi elementami ołtarza stanowi część ekspozycji.

Na początku czerwca br. przypada tradycyjnie święto kolekcjonerów, od 12 lat obchodzone w Krośniewicach, w Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego. W tym roku, w programie spotkania przewidziano m.in. targi kolekcjonerskie oraz wręczenie Honorowych Nagród Hetmana Kolekcjonerów Polskich. Do tej pory Kapituła nadała ten zaszczytny tytuł 106 osobom. W tegorocznym święcie kolekcjonerów swój udział zapowiedzieli m.in. prof. dr hab. Andrzej Rottermund, dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie, prof. dr hab. Władysław Stępnia, Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych oraz dr hab. Piotr Majewski, dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. W bieżącym numerze szczególnej uwadze kolekcjonerów, zbieraczy i właścicieli dzieł sztuki polecamy artykuły dotyczące: zagrożenia przestępczością prywatnych zbiorów i kolekcji (*Zagrożone kolekcje, zagrożeni kolekcjonerzy*), krajowych i międzynarodowych baz danych, które mogą pomóc w odzyskaniu utraconych zbiorów (*Bazy danych utraconych dóbr kultury*) oraz programu „Bezpieczne Zbiory – Bezpieczne Kolekcje”, opracowanego przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Komendę Główną Policji. Nadrzędnym celem tego programu jest propagowanie właściwych standardów dokumentacji (*Szukajcie, a znajdziecie!*). Kolekcjonerów, zwłaszcza prywatnych, powinien zainteresować pierwszy w naszym piśmie artykuł poświęcony ubezpieczeniu dzieł sztuki (*Ubezpieczenia ruchomych dóbr kultury w zbiorach prywatnych*).

Życząc interesującej lektury, jeszcze raz zapraszamy wszystkich Państwa do aktywnej współpracy z redakcją. Do kontaktów przeznaczamy specjalny adres e-mailowy: cbu@nimoz.pl. Serdecznie zapraszamy do współpracy.

PIOTR OGRODZKI
redaktor naczelny

FROM THE EDITORS
In the second 2012 issue of Valuable, Priceless/Lost quarterly the great conservation project of the huge battle scene pictures from Żótkiew collegiate church was emphasised, as well as fascinating history of these paintings. You will find two of portraits previously lost returns described, and the collectors' anniversary day reminded. We also recommend articles devoted to the national cultural legacy protection, or discussing private collections' proper insurance.

Dział
Sztuki



cbu@nimoz.pl

BEAUTIFUL, STOLEN, RECOVERED

The National Museum in Warsaw recovered an exceptionally beautiful picture, i.e. *Negress* by Anna Bilińska, a painter of the first generation of Polish women artists who got tertiary education. It returned to the Gallery of 19th century Painting. The picture was painted in 1884, and brought to Warsaw by her husband who had closed down her Paris workshop – probably after the artist's death. The portrait became part of the collection of Dominik Witke-Jezewski, who offered it for the National Museum in Warsaw collection, as a result of which it was bought by the Museum in 1939. During the Second World War it was stolen and turned up in 2001 at the auction of the Berlin Villa Grisebach Auction House. Thanks to the immediate action taken by the Ministry of Culture and National Heritage and the support of the Kronenberg Foundation and the Citi Handlowy Bank, the painting returned to the Museum and is once again part of its collection.



Anna Bilińska,
Murzynka, 1884 r.,
olej, płótno,
63 x 48,5 cm
Fot. zbiory MNW

RENATA HIGERSBERGER

PIĘKNA, SKRADZIONA, ODZYSKANA

Ministerstwo Kultury odzyskało dla Muzeum Narodowego w Warszawie obraz wyjątkowej urody. Piękna *Murzynka*, autorstwa utalentowanej Anny Bilińskiej (1857-1893), wróciła na swoje miejsce, na Galerię Malarstwa XIX w. Na przestrzeni ostatniego roku to piąty obraz, który z satysfakcją skreślamy z listy strat wojennych warszawskiego Muzeum Narodowego.

Spostrzegłszy Murzynkę panny Bilińskiej, otrzymałem cios w serce. To jest uczucie, którego się doznaje na widok piękna sztuki triumfującej... tak paryski dziennikarz na łamach „Courrier du Soir”¹ napisał o namalowanym w 1884 r. przez Annę Bilińską portrecie.

Anna Bilińska należała do pierwszego pokolenia polskich artystek, które zdobyły wykształcenie akademickie. Jesienią 1892 r., w wieku 25 lat, wyjechała do Paryża, gdzie od pierwszych dni uczęszczała do Académie Julian, bardzo popularnej, prywatnej szkoły malarstwa, umożliwiającej studiowanie sztuki kobietom. Uczyła się w pracowni Tony'ego Roberta-Fleury'ego, a od wiosny 1883 r. korzystała z porad Oliviera Mersona. Malarka zyskała tak duże uznanie u profesorów, że po trzech latach sama objęła opiekę nad klasą malarską. W Paryżu spędziła 10 pracowitych lat, wyrzekając się życia prywatnego, niemal przymierając głodem; tworzyła pospiesznie, zachtannie, z pasją i wyjątkową pracowitością. Sztukę traktowała niczym misję, wypełniała ona całe jej życie. Po powrocie do swego ciasnego mieszkania przy ulicy Fleurus 27 – z trudem mieszcząc się w pokoju o wymiarach 2x2,5 m – kontynuowała malowanie. Lubiała samotność, nie chciała, by ktokolwiek ją dekoncentrował przy pracy. W liście z 1881 r.² do Klementyny Krassowskiej, swej najbliższej przyjaciółki, pisała o sobie: *...Mam trochę dobrego, lecz więcej złego usposobienia. Muszę być niezależną, gdyż tamalabym obowiązki narzucone. Wierzę w zdolności*

moje i mam do tej pracy zamiętanie. Gdybym napotkała przeszkody – zienawidziłabym je. I co wtedy? Teraz mając swobodę, szczęśliwą jestem, jak nikt...

Urodziła się w Złotopolu na Ukrainie; później często żartowała, że ma temperament kozaczy, ale serce polskie. W czasie pobytu w Wiatce pierwszych lekcji rysunku udzielał jej Michał Elwiro Andriolli. Po przeniesieniu się rodziny do Warszawy (1875) dwa lata studiowała w konserwatorium muzycznym, następnie zapisała się do prywatnej szkoły malarstwa Wojciecha Gersona. W 1882 r. dużo podróżowała po Europie, odwiedzając Monachium, Salzburg, Wiedeń, Wenecję, Berlin i Paryż, w którym osiadła, by móc kształcić się artystycznie w Akademii. Paryż nie rozpieszczał Bilińskiej, kolejne portrety i martwe natury malarka sprzedawała za symboliczne sumy kilku franków, gdy np. na ramę do obrazu wystawianego w Salonie musiała wydać 16 franków. Udzielane lekcje rysunku (5 franków) pozwalały na opłacenie lokum. Jej sytuację opisał w 1893 r., w liście do redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”, Józefa Chetmońskiego³, który często gościł artystkę w swym paryskim domu i jak nikt poznał się na jej niepokornej, dumnej naturze.

...Widziałem jak o głodzie zdobywała potrzebne wiadomości malarskie w pracowniach Juliana, R. Fleury'ego i innych. Zawsze skromna, wymagała od siebie dużo i coraz więcej. Była to dusza wielkiej mocy, obdarzona nieograniczonym zapałem i miłością prawdziwej sztuki. Dla niej wyrzekła się wszelkich wygod, często zapominając o koniecznych potrzebach życia ...Mimo to



Anna Bilińska, *Autoportret* (niedokończony), 1893.
Fot. zbiory MNW

była zawsze pogodna i wesola i nietatwo było nieraz odgadnąć, z jakim trudem zdobyć musiała chleb codzienny. Talent jej potężniał stopniowo, a w dziełach widać było można coraz wyraźniej ustalenie się artystycznych dążeń i coraz większą pewność w ich urzeczywistnianiu...

Rok 1884, w którym powstał portret *Murzynki*, był dla 27 letniej Bilińskiej rokiem pożegnań i przetomów; w lipcu odszedł ukochany ojciec, zostawiając ją bez środków do życia. W tej trudnej sytuacji pomógł malarce Rodolphe Julian, zwalniając ją z opłat za naukę. W październiku zmarła Klementyna Krassowska, towarzyszką artystki od czasów wspólnej nauki w Klasie Rysunku u Gersona; zamożna przyjaciółka zabezpieczyła przyszłość finansową Bilińskiej zapisem w testamencie. Wśród zachowanych archiwaliów rok ten zaczyna ważny list malarki z 18 stycznia⁴ do jej wielkiej, nieszczęśliwej miłości, Wojciecha Grabowskiego (rysownika), w którym opisuje swoje wrażenia jakie wywarła na niej wystawa prac Edwarda Moneta. Wykłada swój krytyczny stosunek do malarstwa impresjonistów, których nazywa cudakami. Rok zamyka wpis do dziennika⁵, ukazujący już inną Bilińską; pożegnała ojca i przyjaciółkę, jej uczucia do Grabowskiego zmieniły się w dojrzałą miłość, zamierzała związać z nim swe życie. Nie mogła przewidzieć, że nie będzie to jej dane, w czerwcu 1885 r. jej ukochany zmarł na gruźlicę.

Trudno określić dokładny czas powstania *Murzynki*. Na podstawie zachowanego listu do narzeczonego z 9 października 1884 r. można jedynie przypuszczać, że było to jeszcze przed otrzymaniem wiadomości

Odstonięcie obrazu podczas konferencji prasowej 21 marca 2012 r. przez ministra Bogdana Zdrojewskiego, dyrektorkę MNW Agnieszkę Morawińską i dyrektora Fundacji im. Kronenberga, Krzysztofa Kaczmarę.
Fot. Danuta Matloch





Zdjęcie gabinetu Dominika Witke-Jeżewskiego w domu na Foksal 11, 1933 r. (obraz *Murzynka* widoczny nad biblioteką). Fot. zbiory Zamku Królewskiego w Warszawie

o śmierci przyjaciółki. Malarka pisze w nim: *...Wyobraź Pan sobie w jakim jestem kłopotcie: nie wiem co dać do Salonu. Mam dość tematów i szkiców, ale p. Julian, dyrektor Akademii chce, żeby to był temat oryginalny i koniecznie zajmujący tutejszą publiczność – coś co by zwróciło ogólną uwagę, przytem, aby wszystko zrobione było z natury...*⁶

Przytoczony cytat może dotyczyć zamyślenia namalowania *Murzynki*, tematu dla Bilińskiej nowego. Motyw pięknego ciała egzotycznych modeli poruszany był w malarstwie francuskim od XVIII w., kiedy to chciano zasymilować fascynujące kraje afrykańskie i orientalne w myśl kolonialnych intencji. Półnaga, czarnoskóra modelka u Bilińskiej nabiera innego znaczenia, to jak zawsze u malarki wnikliwy portret psychologiczny, przedstawiający wyobcowaną istotę o magicznym spojrzeniu ciemnych oczu i ustach nieporuszonych uśmiechem, wyrażających lęk i niepokój. Obraz przypomina powstały 80 lat wcześniej *Portret murzynki*

Marie-Guilhemine Benoist (1768-1826), uczennicy E. L. Vigée-Lebrune'a, który stał się symbolem emancypacji kobiet i walki o prawa człowieka, tematu bardzo aktualnego w XIX wiecznej Francji kolonialnej. Niewykluczone, że i polska malarka chciała w ten sposób zabrać głos w toczącej się dyskusji na temat prawa kobiety do decydowania o swoim losie. Sama Bilińska była najlepszym przykładem kobiety dążącej do realizacji swych pragnień, niepoddającej się tradycyjnej roli przypisanej płci pięknej. Swą pasję tworzenia realizowała mimo ograniczeń społecznych, finansowych i zdrowotnych. Podobną drogę przeszła 9 lat później w Paryżu młodszą od niej Maria Skłodowska-Curie. Do grona tego dotyczyć można osobowości bezkompromisowe, jak Zapolska, Konopnicka, Żmichowska.

Urodę tego portretu dostrzegli Paryżanie, w dzienniku „L'Evenement” czytamy: *...Murzynka p. Bilińskiej jest w przepysznym tonie, grube i zmysłowe wargi mają koloryt*

*jagody krwawiącej... świadczy o wielkim talentie Artystki...*⁷ Nagie, niczym nieskrępowane ciało modelki, japoński, płaski wachlarz, włosy związane chustką, bijące zza jej głowy źródło światła niczym słońce rozświetla obraz i odbija się refleksami w złotej biżuterii – wszystko to czyni portret emanującym ciepłem. Bilińska *posiadada wyrafinowaną elegancję pędzla*⁸, jej realistyczne portrety są szalenie *wysmaczone*; mają świetną kompozycję, sumienny rysunek, harmonię kolorów o bogatej i dyskretniej paletce barw, świetlistość tonów spotęgowanych subtelnym oświetleniem. *Murzynka* malowana jest cienko rozprowadzaną farbą w barwnej podmalówce, z efektem akademickiego *fini*, dzięki któremu artystka uzyskała wrażenie lśniącej, migotliwej powierzchni. *Murzynka* wpisuje się w modny pod koniec XIX w. nurt realistycznych studiów portretowych typów etnicznych. Obraz powstał w pracowni, o czym świadczy ustawienie portretowanej i niezróżnicowane tło. Bilińska w pracach z tego okresu stosowała nietypowe kadrowanie postaci widzianych od dołu i z bliska. Wynikało to z ograniczonego miejsca w pracowni wypełnionej studentami. Artystka musiała malować siedząc, bądź kucając w pierwszym rzędzie. Poza portretami, które stanowiły główny trzon jej twórczości, malowała bardzo subtelne pejzaże, zwracając uwagę na luministyczne zjawiska, bliskie krytykowanemu przez nią impresjonizmowi.

Ciąg zdarzeń tych lat przyczynił się do uaktywnienia choroby reumatycznej, która zaatakowała serce artystki w momencie, gdy wydawało się, że znalazła wreszcie szczęście u boku kochającego ją ogromnie Antoniego Bohdanowicza (1858-1928), lekarza, żołnierza, wielkiego patrioty, niepokornego Polaka z Litewszczyzny. Nie zdążyła zrealizować planów założenia w Warszawie szkoły artystycznej dla kobiet, wzorowanej na uczelniach paryskich. Zmarła 8 kwietnia 1893 r. w Warszawie, w wieku 36 lat, w pełni sił twórczych, kończąc *Autoportret* zamówiony przez kolekcjonera Ignacego Korwin-Milewskiego do galerii 20 autoportretów polskich malarzy. Była jedyną kobietą zaproszoną do grona panteonu malarzy, obok m.in. J. Matejki, A. Gierymskiego, J. Malczewskiego. Chora, osłabiona, nękana poczuciem lęku przed niewywiązaniem się z zobowiązania, malarka zmarła, nie kończąc obrazu, który nigdy nie trafił do rąk Korwin-Milewskiego. *Autoportret* (1892), niczym *Requiem* Mozarta, wieńczy genialny dorobek naznaczony nagłą śmiercią.

Spuścizną po Marii Bilińskiej zajęły się poślubiony niespełna rok przed jej śmiercią dr Bohdanowicz. Twórczość obejmująca portrety, martwe natury, sceny rodzajowe i pejzaże malowane olejno, akwarelą, pastelami wpisuje się w nurt europejskiego realizmu. Jej studia akademickie dowodzą do-

skonałego opanowania warsztatu malarzkiego. W muzeach polskich zachowało się ok. 50 obrazów, studiów olejnych oraz pasteli, jak również dwa szkicowniki. Podstawowym źródłem informacji o artystce jest jej dziennik, który prowadziła od 12 V 1882 r. do 24 VI 1886 r. Mąż opublikował go dopiero 35 lat po śmierci malarki, opatrując wybo-rem korespondencji i opinii krytyków w książce zatytułowanej *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i Artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*. Powstało dzieło nie do przecenienia dla historyków tropiących dzieje malarki, jedyna do tej pory monografia artystki, będąca idealnym materiałem na scenariusz filmu czy powieść o wyjątkowej kobiecie.

Śledząc losy *Murzynki*, napotyka- my na wiele niewiadomych. Obraz namalowany w 1884 r., wystawiany był w lutym 1888 r., w Paryżu, a we wrześniu w Londynie, o czym świadczą re- cenzje w prasie⁹. Nie został wystany przez malarkę – jak to często czyniła – do TZSP, nie ma go na liście obrazów wystawianych w Zachęcie, w latach 1860-1914, prawdopodobnie przywie- ziony został do Warszawy przez męża likwidującego pracownię paryską. Na wartości *Murzynki* poznał się słynny kolekcjoner warszawski, Dominik Witke-Jeżewski, kupując go prawdopo- dobnie w antykwariacie Abe Gutnajera na ul. Świątokrzyskiej 35¹⁰. Już w 1927 r., jak dokumentuje Edward Chwalewik w swym dziele *Zbiory Polskie*¹¹ z 1926-27, Witke-Jeżewski miał w swej bogatej kolekcji dwa obrazy autorstwa Biliń- skiej: *Murzynkę* i *Portret Serba* oraz kilka rysunków. *Murzynka* wisiła w gabinecie kolekcjonera w domu przy ul. Foksal 11, co pokazuje fotografia zachowana w zbiorach Zamku Królew- skiego w Warszawie. 21 sierpnia 1933 r.

kolekcjoner przekazał portret (wraz z innymi 128 dziełami) w depozyt Muzeum Narodowemu w Warszawie; w inwentarzu depozytowym otrzymał on nr 35543. Obraz wymieniony jest i reprodukowany w *Katalogu Malarstwa Polskiego MNW* z 1938 r.¹². W czerwcu 1939 r. muzeum wykupiło¹³ por- tret z depozytu za sumę 700 zł, nadając dzie- łu nr inwentarza 127461 MNW (zachował się rachunek pisany własnoręcznie przez kolekc- jonera, w którym sprzedający wskazuje filię Banku Handlowego przy ul. Mazowieckiej 18 w Warszawie, w celu przestania należności, co nastąpi dopiero 10 marca 1941 r.).

Murzynka podzieliła losy dużej części zbiorów Muzeum, które, zrabowane w czasie II wojny światowej, wywiezione zostały głów- nie do Niemiec. Nie został odnaleziony w ramach akcji rewindykacyjnej w latach 1945-49, zapadł się pod ziemię. Dzięki za- chowanej w MNW dokumentacji fotograficz-

nej, wymieniony został w katalogu strat wo- jennych¹⁴ obok innej pracy Bilińskiej, *Włoszki*¹⁵ (91x72), skradzionej z warszawskiej kolekc- cji Andrzeja Rotwanda. Objawił się w 2011 r. przy okazji aukcji dzieł sztuki organizowanej w berlińskim Domu Aukcyjnym Villa Grise- bach. Portret był ozdobą oferty, pojawił się na okładce katalogu. Według informacji otrzymanych w Domu Aukcyjnym, obraz kupiony został w lipcu 1953 r., w antykwariacie w Monachium, i trafił do zbiorów fundacji Muzeum Georga Schäfera w Schweinfurcie. Kolekcja stynąca ze zbiorów XIX-wiecznego malarstwa niemieckiego, liczy największą reprezentację prac Carla Spitzwega (160 ob-



Anna Bilińska, *Włoszka*, olej, płotno, 91 x 72 cm. Sygn. l. g.: Anna Bilińska/ Paryż. Utracony 1939-1945. WAR: 004314

razów, 110 ilustracji) i Adolfa Mentzla (100 prac). To „towarzystwo” doceniłaby Bilińska, którą podczas podróży po Europie w 1882 r. za- uroczyło malarstwo niemieckie 2 pot. XIX w., a prace Carla Spitzwega i Arnolda Böcklina cenita najbardziej. *Murzynkę* po 60 latach wystawiono na aukcję, o czym niezwłocznie powiadomiono odpowiednie instytucje w Polsce, które mogły być potencjalnie zain- teresowane jego kupnem. Odzyskanie zagi- nionego przed laty dzieła było możliwe dzięki natychmiastowym działaniom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz wsparciu Fundacji Kronenberga przy Banku Citi Handlowy. Dokładna analiza obrazu spo- rządzona na miejscu, 20 V 2011, przez eks- pertów MNW, kustosz Elżbietę Charazińską i konserwatorkę Annę Lewandowską, pot- wierdziła jego autentyczność. Prowadzone za pośrednictwem niemieckiej kancelarii prawnej rozmowy zakończyły się ugodą,

zgodnie z którą w grudniu 2011 r. strona pol- ska wypłaciła rekompensatę dotychczasoso- wemu posiadaczowi dzieła. Kwota ta została pokryta przez Fundację Kronenberga przy Banku Citi Handlowy. Do oficjalnego przekaza- nia obrazu Muzeum doszło 21 marca 2012 r., podczas konferencji prasowej w obecności ministra Bogdana Zdrojewskiego, dyrektorki MNW Agnieszki Morawińskiej i dyrektora Fundacji im. Kronenberga, Krzysztofa Kacz- mara. *Murzynka* wpisana została do inwen- tarza pod nr MP 5531 MNW. Portret po bli- sko 70 latach wrócił do warszawskiego Mu- zeum, w którym *oeuvre* Bilińskiej jest dobrze reprezentowane¹⁶.

Fenomen twórczości Bilińskiej trafnie ujął w słowach zaczynających monografię artystki Antoni Bohdanowicz ...*To dziełne jednak, jak o niej nic się nie wie. A wisi tam, gdzie Ma- tejko, gdzie Brandt, Chetmoński...*¹⁷ *Autoportret* namalowany w 1887 r., będący ozdobą krakowskich Sukien- nic, przyniósł artystce sukces, nagro- dy na wystawie światowej w Pary- żu, Londynie i Berlinie, otworzył drogę do międzynarodowej kariery. Obecne w muzeach polskich prace Anny Bilińskiej nie dają pełnego ob- razu jej twórczości: spuścizna roz- proszona po Europie i Ameryce do- pomina się wystawy monograficznej.

PRZYPISY KOŃCOWE:

¹ „Courrier du Soir”, Paris 27 Fevrier 1888, w: Anna Bilińska, *Kobieta, Polka i Artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświa- towej prasy*, Dr Antoni Bohdanowicz, Warszawa 1928, s. 109

² Anna Bilińska *Kobieta, Polka i Artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświa- towej prasy*, Dr A. Bohdanowicz, Warszawa 1928, s. 16

³ Józef Chetmoński, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 172

⁴ Anna Bilińska..., A. Bohdanowicz, 1928, s. 69-79

⁵ Anna Bilińska..., A. Bohdanowicz, 1928, s. 92

⁶ Anna Bilińska..., A. Bohdanowicz, 1928, s. 91

⁷ L'Evenement, Paris, 5 Mars 1888, E.Hochedé, ...s. 109

⁸ Mścistaw Edgar Nekanda-Trepka, *Salon paryski i sztuka polska*, „Kłoty” 1890, nr 1299

⁹ L'Evenement, E.Hochedé, Paris, 5 Mars 1888;

„The Daily Chronicle”, London, 15.09.1888

¹⁰ Wg. Elżbiety Charazińskiej, wieloletniej kurator zbiorów sztuki polskiej MNW, można domniemywać, że D. Witke-Jeżewski mógł dokonać zakupu *Murzynki* w salonie Abe Gutnajera w Warszawie na ul. Świątokrzyskiej 35; w Katalogu Salonu A. Gutnajera z 1917 r. pod nr 35, s. 5 pojawia się wystawiony na sprzedaż „Model olejny” Anny Bilińskiej

¹¹ E.Chwalewik, *Zbiory Polskie W ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa 1927, t.II, s. 360

¹² J. Sienkiewicz, *Katalog Galerii Malarstwa Polskiego MNW*, Warszawa 1938, s. 10, poz. 12, il. 4

¹³ Rachunek wystawiony przez Dom. W. Jeżewskiego dla MNW za zakup obrazu olejnego *Murzynka*, Warszawa 12 IV 1939

¹⁴ *Straty wojenne. Malarstwo Polskie, obrazy olejne, pastele, akwarele*, A. Tyczyńska, K. Znojewska, MKIS Poznań 1998, s. 33, poz. 16; *Straty wojenne MNW*, E. Charazińska, Warszawa 1993, s. 2, poz. 15

¹⁵ *Straty wojenne...*, s. 33, poz. 17

¹⁶ 30 obrazów olejnych i 130 prac papierowych

¹⁷ Anna Bilińska..., A. Bohdanowicz, Warszawa 1928, s. 9

THE RETURN OF THE PORTRAIT OF JAN III SOBIESKI

At the end of October 2011 the portrait of Jan III Sobieski returned to Poland. It was originally part of the State Art Collection and was taken from Warsaw by Germans. During the second half of the 19th cent. the painting was purchased by Henryk Bukowski for the recently set up Polish National Museum in Rapperswil, Switzerland. It was exhibited there until the 1920s and then sent to Warsaw to decorate the interior of the Warsaw Science Society. During the Nazi occupation, Germans took the painting to the offices of the Warsaw District and then, in 1944 took it to the Reich. After over 65 years, the portrait was found at an auction house in Hamburg and soon restituted to Poland.

MONIKA KUHNKE

POWRÓT PORTRETU JANA III SOBIESKIEGO

Odzyskanie kolejnego zabytku zaginionego w wojennej zawierusze warte jest szczególnego odnotowania nie tylko z racji jego historii, ale także dlatego, iż była to najkrócej trwająca rewindykacja przeprowadzona w okresie ostatnich dwudziestu lat, a może nawet od czasu zakończenia II wojny światowej. Minęło zaledwie 7 dni od wkroczenia polskiego konsula do niemieckiego domu aukcyjnego – do uroczystości przekazania obrazu Muzeum Narodowemu w Warszawie przez Ministra Spraw Zagranicznych!

HENRYK BUKOWSKI – NAJSŁYNNIEJSZY POLSKI ANTYKWARIUSZ W SZWECJI

Historia portretu Jana III Sobieskiego zaczyna się po roku 1870, kiedy to nabył go Henryk Bukowski. Gdzie dokonał zakupu, niestety, nie wiadomo, ale można przypuszczać, że gdzieś na ziemiach Polski. Może we Lwowie, Krakowie czy Poznaniu, dokąd wielokrotnie przyjeżdżał ze Sztokholmu. Mało prawdopodobne, że w Warszawie czy Wilnie, bo te miasta konsekwentnie omijał. Ten najstynniejszy polsko-szwedzki antykwariusz, twórca istniejącego do dziś Domu Aukcyjnego „Bukowski”, nie przekroczył bowiem nigdy granicy rosyjskiej. Bał się aresztowania za udział w powstaniu styczniowym.

Henryk Bukowski urodził się w rodzinnym majątku Kaukle na Litwie w 1839 r. Rozpoczął studia prawnicze na moskiewskim uniwersytecie, ale ich ukończenie uniemożliwił mu udział w powstaniu styczniowym 1863 r. Ranny w bitwie pod Popielami musiał ukrywać się, a następnie uciekać za granicę. Pod pokładem brytyjskiego parowca dotarł nie do Anglii, jak planował, lecz do Szwecji. Dzięki pomocy jednego z Polaków poznał dyrektora Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie i tam podjął pierwszą pracę. Właśnie w bibliotece miał ponoć spo-



Portret Jana III Sobieskiego, olej/plótno 67 x 79 cm. Fot. M. Kosiński, MSZ

Król Jan III Sobieski
Otrzymano z Państw. Zbiorów Sztuki
14.V.1932, jako depozyt.

Amt des Distrikts
Warschau

Amt des Distrikts
Warschau

tkać króla Karola XV, znanego mecenasa sztuki i artystów, który zainteresowany się losem emigranta, polecił go kolekcjonerowi, Christianowi Hammerowi. U niego Bukowski rozpoczął pięcioletnie katalogowanie i porządkowanie zbiorów. A ponieważ były to zbiory bardzo różne, od obrazów Rembrandta po drobne przedmioty codziennego użytku, praca ta nie tylko stanowiła doskonałą szkołę, ale zachęcała do otwarcia własnego antykwariatu, co Bukowski zrealizował w 1870 r. Ówczesna Szwecja była doskonałym rynkiem dla handlu dziełami sztuki; z jednej strony pełna imponujących zabytków, które w dużej części pochodziły z grabieży szwedzkich w Europie w XVII w., z drugiej zaś doskonałym rynkiem zbytu, odwiedzanym przez czołowych europejskich i amerykańskich kolekcjonerów. Momentem przelomowym w działalności antykwariatu było zlecenie otrzymane ze szwedzkiego dworu. Królowa Józefina zapragnęła dyskretnie sprzedać swe precjoza, aby finansować działalność charytatywną. Ich sprzedaż zleciła Bukowskiemu, który z zadania wywiązał się znakomicie, a w jego realizacji (w Dreźnie) pomagał mu przyjaciel – pisarz Józef Ignacy Kraśzewski. Po śmierci króla Karola XV w 1874 r. Bukowskiemu powierzono wycenę dzieł sztuki, jakie monarcha pozostawił oraz spieniężenia części

z nich. Od tej pory Bukowski cieszył się nie tylko pełnym zaufaniem dworu królewskiego, ale stał się najpoważniejszym szwedzkim antykwariuszem. Jego salon przy prestiżowej ulicy Arsenalsgata odwiedzali wielcy tego świata, a Bukowski – człowiek bardzo wpływowy i zaможny – dofinansowywał szwedzkie instytucje kulturalne, w tym głównie muzea (m. in. Muzeum Nordyckie).

Największą jednak pasją Polaka była nieistniejąca na mapie Europy Polska. Ponoć Szwedzi mówili o nim, że był „chory na ojczyznę”. I chyba niewiele było w tym przesady. Bukowski hojnie wspierał wiele instytucji na ziemiach Polski, ale przede wszystkim założone przez Władysława Platera Polskie Muzeum Narodowe w Rapperswilu, w Szwajcarii. Po śmierci założyciela powołany został na wiceprzewodniczącego rady muzealnej. Nie tylko łożył na remont zamku i jego utrzymanie, ale skupował dzieła sztuki oraz wszelkie zabytki mające związek z Polską i przysyłał do Szwajcarii (do złożenia daru namówił także szwedzką rodzinę królewską, która do Rapperswilu przekazała portret Władysława IV z pracowni Rubensa). Samych obrazów olejnych i akwarel Bukowski przekazał do polskiego muzeum w Szwajcarii ponad dwadzieścia, piętnaście rysunków, liczne miniatury i kilkadziesiąt wyrobów rzemiosła arty-

Odwrocie obrazu.
Fot. M. Kosiński,
MSZ



Zamek w Rapperswilu. Stan z ok. 1900 r.
Fot. ze zbiorów i za zgodą Muzeum
Polskiego w Rapperswilu

stycznego, nie licząc numizmatów czy zabytków starożytnych. Kierował pracami nad uporządkowaniem zbiorów. Planował przenieść się tam na stałe, ale nie zdążył. Zmarł w Sztokholmie 11 marca 1911 r. na atak serca. Pochowany został na dziedzińcu Zamku.

PORTRET JANA III SOBIESKIEGO

W 1927 r. zbiory rapperswilskie, zgodnie z wolą założyciela muzeum, przewieziono do Polski, a wraz z nimi ich inwentarz spisany w latach 1915-1920 przez Konstantego Żmigrodzkiego. W pierwszej jego części znalazł się pod nr 140 portret Jana III Sobieskiego z dopiskiem „Dar H. Bukowskiego”.

Wielka szkoda, że nie zachowały się żadne materiały umożliwiające prześledzenie wcześniejszych dziejów obrazu i ustalenie z jakich zbiorów pochodził. Pamiętać jednak na-

leży, że sam Bukowski nie prowadził dokumentacji dokonywanych darów. Wielokrotnie ich potwierdzeniem były jedynie podziękowania przesyłane przez kustosza raperswilskich zbiorów oraz krótka informacja w inwentarzu. Wpisy w nim są więcej niż skromne; w przypadku tego portretu królewskiego nie zostały podane nawet wymiary, a jedynie materiały i technika. Szczęśliwie zachowało się zdjęcie z początku XX w. jednego z wnętrza zamkowych wypełnionych portretami polskich osobistości. Wizerunek Jana III Sobieskiego wisiał nad wizerunkiem Augusta II Mocnego i portretem Stanisław August Poniatowski z klepsydrą.

Nie ulega wątpliwości, że portret zwycięzcy spod Wiednia nie powstał za życia króla, ale jest XIX-wiecznym powtórzeniem wcześniejszych jego wizerunków, przypuszczalnie niezachowanego obrazu Daniela Schultza (1615-1685), nadwornego malarza kolejnych polskich władców – Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego. Stał się on wzorcem dla wielu anonimowych malarzy, czego dowodem jest znaczna liczba zachowanych płócien powstałych od XVII do XIX w., jak choćby te znajdujące się w zbiorach pałacu w Wilanowie, zamku na Wawelu czy Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie można oczywiście wykluczyć, że podarowany przez Bukowskiego obraz powstał na podstawie grafiki z podobizną królewską, jakich wiele można było nabyć w XIX w. na terenie całej Europy.

Ikonografia Jana III Sobieskiego jest niezwykle bogata, a omówienie jej choćby w skrócie wykraczałoby znacznie poza ramy tego tekstu. Należy wyodrębnić, jak uczyniła to Janina Ruszczyćówna na łamach *Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie*, trzy podstawowe typy



L. Pacinski CHRISTIANIA CARL JOHANS GADE 20.

Henryk Bukowski (1839-1900). Fot. ze zbiorów i za zgodą Muzeum Polskiego w Rapperswilu

śle jedna nad drugą na froncie zbroi karacenowej. Maski te mogły podkreślać oś karaceny, jak na zbroi tzw. dreźnieńskiej, mającej pochodzić od Jana III.

ZBIORY RAPERWILSKIE W WARSZAWIE

Jak już wspomniano, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, zgodnie z ostatnią wolą Władysława Platera, założyciela muzeum w Rapperswilu, w 1927 r. zbiory przewieziono do Polski. Włączone do Państwowych Zbiorów Sztuki, zostały początkowo złożone w magazynach na warszawskim Podwalu. Rok później część z nich zaprezentowano na wystawie w kamienicy Baryczków przy Rynku Starego Miasta – siedzibie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszto-

ści. W kolejnych latach zabytki z tego zbioru wypożyczano do urzędów państwowych, reprezentacyjnych gmachów i placówek dyplomatycznych oraz centrali MSZ. W dniu 14 maja 1932 r. portret Sobieskiego został wypożyczony do Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, mieszczącego się w Pałacu Staszica. Tam najpewniej wisiał do czasu wojny. Już we wrześniu 1939 r. pałac uległ uszkodzeniu. Być może wkrótce Niemcy obraz stamtąd zabrali. Przypuszczalnie umieścili go w biurach Amt des Distrikts Warschau (Biurze Dystryktu Warszawskiego), co z niemiecką skrupulatnością odnotowali, w postaci pieczęci, na odwrocie obrazu (na płótnie oraz na blejtramie). Biura tego urzędu zajmowały część pałacu Brühla, przedwojennej siedziby polskiego MSZ. W tym samym gmachu rezydował Ludwig Fischer, gubernator

Dystryktu Warszawskiego.

Pałac został zniszczony przez Niemców w grudniu 1944 r. Wcześniej wywieźli stamtąd wszystkie cenniejsze rzeczy. Portret Sobieskiego oczywiście też. Fakt, iż przedstawia polskiego króla miał najwyraźniej znacznie drugoplanowe.

JAN III SOBIESKI W DOMU AUKCYJNYM POD HAMBURGEM

Po blisko 68 latach od spalenia pałacu Brühla obraz pojawił się nieoczekiwanie w ofercie nowo otwartego domu aukcyjnego Auktionshaus City Nord w Hamburgu. Nie ma wątpliwości, że więcej niż skromny opis zamieszczony w katalogu raperswilskim trudno byłoby potoczyć z tym opublikowanym przy fotografii w katalogu niemieckiego domu aukcyjnego, gdyby nie wszystkie znaki

własnościowe zachowane na odwrocie. A więc: numer katalogu raperswilskiego – R 140, potwierdzenie wypożyczenia obrazu do Towarzystwa Naukowego Warszawskiego z 1932 r., a do tego jeszcze dwie duże pieczęcie niemieckie z okresu okupacji – „Amt des Distrikts Warschau”. Jak to się stało, że osoba wstawiająca obraz „przeoczyła” tak ewidentne dowody proveniencyjne? Mogło to stać się z dwóch powodów: albo z przekonania, że rabunek uległ przedawnieniu, zatem wszelkie ewentualne roszczenia zostałyby odrzucone przez niemiecki sąd, albo z niewiedzy. W tym wypadku szczęśliwie był to ten drugi przypadek. Ktoś odziedziczył skrzynię z obrazami, które postanowił po prostu sprzedać i to chyba nawet bez ich oglądania. Całą skrzynię dostarczył do najbliższego domu aukcyjnego. Tam z kolei zlekceważono znaki, skupiając się w opisie tylko na portretowanym i jego zasługach dla uratowania Europy przed Turkami. Słusznie zauważono, że jest to „kopia portretu historycznego” i do tego w nie najlepszym stanie zachowania.

Polski konsul generalny w Hamburgu, zaopatrzone w dokumenty przekazane z MSZ, natychmiast udał się do domu aukcyjnego, żądając wydania obrazu. Argumenty strony polskiej musiał przedstawić tak sugestywnie, że bardzo szybko udało się przekonać posiadacza królewskiego portretu, iż powinien niezwłocznie przekazać go do Polski. Po tygodniu obraz już był w Warszawie. Trafił do zbiorów stołecznego Muzeum Narodowego.

W TEKŚCIE WYKORZYSTANO M. IN.:

Polski Słownik Biograficzny. Tom III, Kraków 1937, s. 120-121 (biogram opracowany przez Adama Lewakę).
Janina Ruszczyćówna, *Ikonografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia* [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XXVI, 1982, s. 209-306.
Milena Woźniak, *Henryk Bukowski i Polskie Muzeum Narodowe w Rapperswilu*, Gdańsk 2010, mpis. oraz materiały i informacje otrzymane od pana Michała Haykowskiego ze Sztokholmu oraz z Muzeum Polskiego w Rapperswilu, a także od pani Moniki Ochnio i pani Marii Gotąbek, za co składam serdeczne podziękowania.

Galeria obrazów w Zamku w Rapperswilu. Portret Jana III Sobieskiego na górze, po lewej stronie. Fot. ze zbiorów i za zgodą Muzeum Polskiego w Rapperswilu



COLLEGIATE CHURCH IN ŻÓŁKIEW - THE PAINTINGS BY MARTIN ALTOMONTE

Large, 17th-century paintings with battle scenes from the Collegiate Church in Żółkiew, Ukraine, were exhibited at the Warsaw Grand Theatre in the autumn of last year. Now they belong to the Lviv Gallery of Art. The Italian, Martin Altomonte, painted them on commission from Jan Sobieski III to glorify his greatest victories over the Turks in 1683: the Battle of Vienna (12 September) and the Battle of Parkany and Ostrzyhom (9 October). Both of these paintings, as well as that of the Battle of Ktuszyń (1610) and the Battle of Chocim (1673) composed an exceptional gallery in the church founded by Żółkiewski, which commemorated the grand deeds of the King and the heroism of his ancestors. In 1972 the paintings were transferred from Żółkiew to the Lviv Art Gallery, but even after conservation, the state of the canvases remained unsatisfactory. After efforts made by Polish authorities, in the years 2008 – 2011 the paintings underwent thorough conservation in Warsaw, performed by a Polish and Ukrainian team under the supervision of the conservator Paweł Sadlej. The paintings by Altomonte returned to Ukraine, but not yet to the place for which they were created, i.e. the Żółkiew Collegiate Church, whose restoration has been funded by Poland as a memento of national history and testimony to the mutual respect shown to material historic heritage in Poland and Ukraine.



Wnętrze kolegiaty w Żółkwi, mal. J. Engerth 1827, Lwowska Galeria Sztuki. Fot. P. Sadlej

JERZY PETRUS

KOLEGIATA W ŻÓŁKWI – OBRAZY MARTINA ALTOMONTEGO

W dniu 5 października 2011 r., w Warszawie, w Salach Redutowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, odbył się niezwykle ciekawy pokaz. Po zakończeniu prac konserwatorskich udostępniono polskiemu społeczeństwu dwa ogromne obrazy pochodzące z kościoła kolegiackiego w Żółkwi (obecnie w posiadaniu Lwowskiej Galerii Sztuki, Oddział w Olesku).

Zótkiew – miasteczko położone na szlaku wiodącym z Warszawy przez Lublin i Rawę Ruską do Lwowa, od którego jest oddalone o prawie 30 km, odegrało w historii Rzeczypospolitej wyjątkową rolę. Wzniesione w ostatnich latach wieku XVI z woli Stanisława Żótkiewskiego, późniejszego hetmana i kanclerza wielkiego koronnego, otrzymało prawa miejskie nadane przez Zygmunta III w roku 1603. W zamyśle fundatora było to miasto idealne, realizujące wizję włoskich humanistów okresu renesansu, mające pełnić rolę twierdzy, usytuowanej na drodze pochodów nieprzyjaciela zagrażającego krajowi od Wschodu, i równocześnie będące siedzibą rodu, świadczącą o potęgze i splendorze rodziny Żótkiewskich. Dziedziczona w kolejnych stuleciach była Żótkiew jedną z rezydencji Danitowiczów, Sobieskich i Radziwiłłów. Szczególnie ważny okres dla miasta przypadł na 2. połowę wieku XVII, gdy w tej ulubionej rezydencji Jana III i Marii Kazimierzy wielokrotnie przebywał dwór monarszy. W Żótkwi miały wówczas miejsce ważne w skali kraju i Europy wydarzenia polityczne, zarezerwowane zazwyczaj dla stolicy. To tutaj, w kościele kolegiackim, w roku 1674, odebrał król Jan III insygnia francuskiego Orderu Świętego Ducha, nadanego przez Ludwika XIV, a w roku 1683 przestany przez papieża miecz i kapelusz poświęcany, zaś królowa Maria Kazimiera Złotą Różę.

Główną świątynią Żótkwi, kolegiatę, wznosił Stanisław Żótkiewski, poświęcając ją Królowej Niebios oraz św. Męczennikom Wawrzyńcowi i bp. Stanisławowi. Kościół zaplanowali i wzniesli w latach 1606-1618 architekci z Italii – Paweł zwany Szczęśliwym, Ambroży zwany Przychylnym i Paweł nazywany Rzymianinem. Świątynia, pomyślana przez fundatora jako Panteon stawy polskiego oręża, czego przejawem jest rzeźbiarska dekoracja budowli i program liturgiczny, z czasem, po złożeniu w niej ciała wielkiego hetmana, który zginął w roku 1620 tragicznie pod Cecorą, stała się pomnikiem bohatera oraz rodową nekropolią, gdzie miejsce wiecznego spoczynku znaleźli również dobrze zastużeni dla Rzeczypospolitej członkowie rodzin Żótkiewskich, Danitowiczów i Sobieskich. To w tej świątyni, jak głosi tradycja, Teofila Sobieska uczyła synów Marka i Jana czytać na widniejącej na pomniku wielkiego hetmana, łacińskiej inskrypcji będącej cytatem z Wergilusza: *Niech z kości naszych powstanie mściciel oraz Tobie wrogu na postrach, Tobie przechodni na wzór*.

Do idei przyświecających swemu pradziadowi Żótkiewskiemu nawiązał król Jan III, który kościół wzbogacił wieloma

fundacjami. Była to bowiem dla niego świątynia upamiętniająca wielkość rodu i bohaterstwo przodków, a zarazem pomnik narodowej przeszłości. W świątyni zawisły portrety przodków: Żótkiewskich, Danitowiczów, Sobieskich. Pamięć ojca Jakuba Sobieskiego, kasztelana krakowskiego oraz wuja, Stanisława Danitowicza, starosty korsuńskiego i czehryńskiego, obu dzielnych żołnierzy, uczcił królewski potomek fundacją pięknych nagrobków, wykonanych przez nadwornego rzeźbiarza Andreasa Schlütera w latach 1693-1694. Dopelniały one rodzinne mauzoleum zapoczątkowane nagrobnymi pomnikami hetmana i kanclerza wielkiego koronnego Stanisława Żótkiewskiego oraz jego syna, Jana, starosty jaworowskiego, a także żony, Reginy z Huberów i córki, Zofii Danitowiczowej, wojewodziny ruskiej.

W takim otoczeniu uwiecznił monarcha własne militarne sukcesy. Na ścianach zawisły zamówione przez króla ogromnych rozmiarów obrazy przedstawiające bitwę pod Chocimiem w roku 1673, która zmazuje pamięć o klęsce cecorskiej, otworzyła Sobieskiemu drogę do polskiej korony oraz zwycięstwa pod Wiedniem i Parkanami w roku 1683, zapewniające polskiemu monarsze europejską sławę. Pierwszy z obrazów wyszedł spod pędzla gdańszczyzanina Andrzeja Stecha, dwa pozostałe są dziełami Martina Altomonte, nadwornego malarza Jana III. Płótna te nawiązywały do obrazu batalistycznego, sprawionego jeszcze przez hetmana Żótkiewskiego, przedstawiającego bitwę pod Kłuszynem w roku 1610, jedno z najwspanialszych zwycięstw odniesionych przez polskie wojska nad Moskwą. Nie ulega wątpliwości, iż pomysł utworzenia w żótkiewskim kościele galerii batalistycznych płócien wyszedł od króla Jana III, świadomego propagandowej i kommemoratywnej roli tego przedsięwzięcia.

Realizacja królewskiego pomysłu trwała długo, bo prawie lat dwadzieścia. Brak źródeł nie pozwala na szczegółowe odtworzenie przebiegu prac. Nie wiemy też czy obraz *Bitwa pod Kłuszynem* wisiał od początku w kościele, czy może zdołał wniknąć do wnętrza zamku żótkiewskiego, i dopiero z woli prawnuka hetmana został przeniesiony do świątyni. Nie wspomina o nim w roku 1679 podróżujący po Polsce Francuz, kawaler Beaujeu, którego uwagę natomiast zwróciło w kościele przedstawienie chocimskiej batalii. Jest to najstarsza, znana nam, wzmianka o żótkiewskich obrazach. Zawieszane naprzeciw siebie, w prezbiterium kościoła, *Kłuszyn* i *Chocim* zostały ujednoczone. Wzdłuż górnej krawędzi otrzymały napisy. Pierwszy z wymienionych: *DEXTERA*

DOMINI FECIT VIRTUTEM (Prawica Pańska dokonana mocy – Ps. 117.16), drugi zaś: *DEXTERA DOMINI PERCUSSIT INIMICUM (Prawica Pańska uderzyła nieprzyjaciela – Ex.15.6)*. Na dole umieszczono identyczne banderole z tekstem opisującym wydarzenia, na *Kłuszynie* zakrywającą pierwotną inskrypcję. Dla dwóch pozostałych obrazów przeznaczono ściany wschodniej w ramionach transeptu. Rozwieszono je tam w latach 1693-1694. Ich autorem, jak wspomniano, jest Martino Altomonte (1657 lub 1659-1745), Neapolitańczyk wykształcony w Rzymie, w pracowniach Giovanniego Battisty Gauliego, zwanego Baciccio, i Carla Maratty.

Altomonte został sprowadzony na dwór Sobieskich wkrótce po wiedeńskiej kampanii roku 1683. Jego zadaniem miało być utrwalanie pędzlem militarnych sukcesów polskiego monarchy, który doceniał rolę sztuki w działaniach propagandowych na polu politycznym. Adresatami gloryfikujących bohatera dzieł sztuki mieli być i współcześni, i potomni. Pobyt Włocha w Polsce, pomimo wysiłków podejmowanych przez rodzimych historyków sztuki, jest owiany mgłą niewiedzy. Z przekazów archiwalnych wiemy o pracach wykonanych dla rodziny Wodzickich i wojewody ruskiego Jana Stanisława Jabłonowskiego; w kościołach i muzeach zachowało się kilka obrazów religijnych jego pędzla. To niewiele jak na ćwierć wieku pracy w Rzeczypospolitej. W Warszawie Altomonte ożenił się, tam też przyszedł na świat jego dzieci. Polskę opuścił około roku 1707, na stałe osiadając w Austrii. Nie zerwał jednak kontaktów z naszym krajem, o czym świadczą zamówienia dalej realizowane dla polskich zleceniodawców.

Najważniejszym przedsięwzięciem polskiego itinerarium włoskiego malarza były obrazy żótkiewskie. Wszystko wskazuje na to, iż już w roku 1684 był Martino w Polsce. Na kartach jego szkicownika, zachowanego w archiwum klasztoru w Melk, w Austrii, znajdują się szkice namiotów, polskich i orientalnych militariów, które miał okazję zobaczyć w Żótkwi. W lipcu wspomnianego roku, z okazji wręczenia królewskiej parze odznaczeń papieskich, w obecności nuncjusza Opicio Pallaviciniego, postów – cesarskiego, hrabiego Waldsteina i Republiki Weneckiej, Morosiniego oraz licznych gości, odbył się pokaz wiedeńskich trofeów. Pod miastem, na terenie zamkowego zwierzyńca, rozpięto kilkanaście zdobytych namiotów, „z których we dwóch cyrkulach miasto jedno płócienne, dosyć obszerne reprezentować by się mogło”. Szkice czynił artysta nie tylko z ciekawości mało mu znanych re-



Bitwa pod Wiedniem, mal. M. Altomonte, z kolegiaty w Żótkwi, Lwowska Galeria Sztuki. Fot. P. Sadlej



Bitwa pod Wiedniem, konne przedstawienie Jana III, fragment. Fot. J. T. Petrus

Bitwa pod Wiedniem, sygnatura malarza. Fot. J. T. Petrus



aliów, ale z powodu podjętej przez Jana III decyzji o uwiecznieniu na płótnie wydarzeń kampanii wiedeńskiej. Szkic do kompozycji *Wiednia*, wykonany tuszem, przechowuje Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Olejne bozzetto, opatrzone sygnaturą malarza i datą 1685, zachowało się natomiast w Herzogenburgu. Oba dzieła pozwalają śledzić postęp prac nad kompozycją, która, poza szczegółami, uległa jedynie pewnym zmianom. Musiała ona zyskać akceptację króla. Monarcha niewątpliwie czuwał nad pracami. To on był źródłem wiedzy malarza, np. o topografii, wyglądzie nieprzyjacielskiego obozu, polskim i tureckim uzbrojeniu, a także o wielu szczegółach, takich jak ucieczka odalisek, czy gonitwa za strusiem, przedstawionych na płótnie. Opisał je barwnie monarcha w listach do żony.

Jedynie informacje o pracach w żótkiewskiej świątyni, wiążących się z interesującymi nas obrazami, dotyczą wydatków na przygotowanie w roku 1693 „błejtramów do obrazu wojny wiedeńskiej” oraz w roku następnym do drugiej batalii. W dotychczasowej literaturze uznano, iż w tym przedziale czasowym powstały oba malowidła. Jest to mało prawdopodobne ze względu i na rozmiar dzieł, i na okres dzielący od powstania projektu jednego z nich. Wspomniane przekazy odnieść raczej należy do spraw montażu wcześniej wykonanych obrazów. Dokonano tego najpewniej podczas pobytów w Żótkwi monarszej rodziny. Hipotetycznie można przyjąć, iż Altomonte wykonał obrazy w drugiej połowie lat 80. wieku XVII. Były to kompozycje oryginalne, nie zaś, jak przypuszczają niektórzy badacze, kopie malarskich przedstawień o tej tematyce, wiszących w zamku żótkiewskim, znanych jedynie z przekazów archiwalnych.

I *Bitwa pod Wiedniem*, i *Bitwa pod Parkanami* zostały opatrzone sygnaturą autora umieszczoną przy dolnym kraju płócien. Obrazy tworzą swoisty dyptyk, o rozbudowanych z rozmachem kompozycjach, będących lustrzanym odbiciem. Malowane szeroko, z użyciem barw jednoznacznych i nasyconych w jednych partiach, w innych zalecające się subtelnymi odcieniami, nadawały szczególny charakter jasnemu wnętrzu świątyni, przez większą część dnia wypelnionej światłem. Ich autor wykazał się szeroką znajomością osiągnięć europejskiej batalistyki. W obu dziełach dostrzegamy wykorzystanie rycin Romeyna de Hooghe'a i Antonia Tempesty, przy jednoczesnym sięganiu do wzorców francuskich, reprezentowanych przez twórczość Charlesa Le Bruna i Adama Fransa van der Meulen, wzbogacających o cenione rozwiązania wy-

pracowane przez Pietra da Cortona. Cechą wyróżniająca jest wielka dbałość o realia, nawet druzgordne, czyniące obie kompozycje, pomimo głównego celu jakim była gloryfikacja bohaterskiego wodza, rzetelnym przekazem ikonograficznym, o niemal fotograficznej wierności. Centralną postacią w obu kompozycjach jest oczywiście polski monarcha, przedstawiony konno. Niczym rzymski imperator swą obecnością, wydaje się dawać gwarancję zwycięstwa, rażąc nieprzyjaciela, padającego gęsto pod kopyta królewskiego wierzchowca. W głębi rozciąga się szeroki krajobraz z Wiedniem na horyzoncie, lub przecięty szeroko rozlewającym się Dunajem. Nad polem bitew unoszą się uskrzydłone postacie symbolizujące Wiktoryę i Stawę, trzymające w dłoniach banderolę z napisami. Nad królem, na przedstawieniu *Wiednia*, unosi się zwiastujący zwycięstwo biały orzeł. Napis na *Wiedniu* brzmi: *NE QUANDO DICA[nt] GENTES UBI EST DEUS EORUM* (aby snadź nie rzekły narody: Gdzie jest Bóg ich - Ps. 113.B. 2.); na Parkanach zaś: *FLAVIT SPIRITUS TUUS ET SUBMERSI SUNT QUASI PLUMBUM IN AQUIS VEHEMENTIBU* (Wionął wiatr twój, i okryło ich morze; potonęli jako ołów w wodach gwałtownych - Ex.15.10). Oba napisy są konsekwentnym rozwinięciem treści ideowych zawartych w inskrypcjach umieszczonych na przedstawieniach bitew pod Kłuszynem i Chocimiem.

Żótkiewskie płótna budziły zainteresowanie od czasu powstania. Za najdawniejszy poświęcony im drukowany przekaz wypadła uznać pracę Jakuba Rubinkowskiego - *Janina* - panegiryczny utwór poświęcony królowi Janowi III, wydany w roku 1739. Interesowali się nimi także Julian Ursyn Niemcewicz i Józef Ignacy Kraszewski; liczne wzmianki poświęcili obrazom żótkiewskim starożytnicy, autorzy przewodników i opracowań o historii miasta.

Upadek ekonomiczny Żótkwi w wieku XVIII, rozprzedaż dóbr Sobieskich, a przede wszystkim związane z tym ustanie opieki kolatorskiej spowodowało powolne, ale postępujące zaniedbanie świątyni. Stan zachowania obrazów na początku wieku XIX nie był dobry. Za budowlę i jej wyposażenie czuli się odpowiedzialni proboszczowie żótkiewscy, który podejmowali starania o fundusze na renowację, w większości zakończone sukcesem. Mając na uwadze historyczne znaczenie obrazów żótkiewskich, postanowiono odnowić je na koszt Stanów Galicyjskich, o co zabiegał ksiądz Jakub Mikołajewicz. Prace w roku 1825 powierzono czynnemu we Lwowie Josephowi Engerthowi, nadwornemu malarzowi księcia Ferdynanda Anhalt-Köthen, portreciście cieszącemu się pewnym uznaniem. Działania malarza, uznane później za niefachowe, doprowadziły jednak do odkrycia sygnatury Altomontego na jednym z płócien. Odtąd dzieła te przestały być anonimowe. Przeprowadzonym pracom poświęcono broszurę, wydaną we Lwowie w roku 1825. Engerthowi zawdzięczamy,



Bitwa pod Parkanami, mal. M.Altomonte, z kolegiaty w Żótkwi, Lwowska Galeria Sztuki. Fot. P. Sadlej



Bitwa pod Parkanami, konne przedstawienie Jana III, fragment. Fot. J. T. Petrus



Bitwa pod Parkanami, sygnatura malarza . Fot. J. T. Petrus



Kościół kolegiacki w Żółtkwi, litografia wg „Tygodnik Ilustrowany”, t. VIII, 1871, nr 197



Kolegiata w Żółtkwi. Fot. J. Smaza

wykonany w roku 1827, widok wnętrza kościoła, z dobrze czytelnymi obrazami na ścianach. Gruntowne odnowienie świątyni nastąpiło z inicjatywy księdza Józefa Nowakowskiego w latach 1862-1867. Koszt tego przedsięwzięcia pokryto ze składek społeczeństwa i darów. Renowacją batalistycznych płócien zajęli się w latach 1866-1867 krakowski malarz Józef Cholewicz. Jakość tych prac była widać marna, skoro już w roku 1889 zwracano uwagę na ponownie zły stan malowideł. Kolejne działania renowacyjne w kościele prowadzono w latach 1900-1908. Inicjatorem tym razem było szacowne Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej oraz proboszcz Izidor Kunaszowski. Wydatki pokrył Wydział Krajowy we Lwowie, wsparty składekami społeczeństwa. Malarzowi Henrykowi Kühnowi zlecono odnowienie *Ktuszyń*, *Chocimia* (oba w latach 1903-1904, 1910) i *Parkan* (1906, 1910), zaś *Wiednia* Marcelemu Harasimowiczowi (1909). Przeprowadzone prace konserwatorskie dały impuls do zorganizowania we Lwowie w roku 1904 pokazu dwóch obrazów – *Ktuszyń* i *Chocimia*. Czy pokazano też odnowione wówczas żółtkiewskie dzieła Altomontego, nie wiadomo.

Przeprowadzane prace restauratorskie stały się okazją do wydania graficznych reprodukcji prac Altomontego. I tak w roku 1825 została wydana litografia *Odświeżenie Wiednia*, zaś oba obrazy litografowano w Berlinie, w roku 1877, według rysunków Józefa Łepkowskiego. Ryciny te przez długie lata, po II wojnie światowej, były jedynym źródłem informacji o wyglądzie żółtkiewskich płócien.

Okres II wojny światowej kościół żółtkiewski przetrwał bez strat. Polacy zmuszeni do wyjazdu z Żółtkwi w roku 1946 przewieźli do Polski niewielką część wyposażenia. Większość cenniejszych ruchoomości zamurowano. Na miejscu pozostały batalistyczne płótna. Zamknięcie świątyni dla kultu i przeznaczenie jej na

magazyn zapoczątkowało dewastację wyposażenia, jego rozpraszanie i niszczenie. Wielkie obrazy wisiły na swoich miejscach do roku 1972. Wówczas to Borys Woźnicki, dyrektor Lwowskiej Galerii Obrazów, zorganizował ekspedycję do Żółtkwi, której celem było przewiezienie obrazów z kościoła do Lwowa. Zdjęcie ze ścian mniejszych płócien nie przedstawiało większej trudności. Inaczej miała się sprawa z wielkimi formatami. Bez specjalistycznego sprzętu, korzystając jedynie z drabiny, zdotano je, wycinając częściowo z ram, ściągając na posadzkę. Stan płócien pozostawiał wiele do życzenia, toteż w trzy nich poddano konserwacji – *Ktuszyń* i *Chocim* w latach 1985-1987 (oba Larysa Razinkowa, Lilia Wołkowa oraz Wołodymyr Mokrij), zaś *Wiednia* w latach 1971-1974 (Wołodymyr Owsijczuk). Po zakończeniu prac dwa pierwsze z wymienionych obrazów zawisły w pokapucyńskim kościele w Olesku, przebudowanym na salę widowiskową. Trzeci zaś, *Wiednia*, został umieszczony w jednej z sal oleskiego zamku. Nie rozwinęto go w całości, lecz jedynie eksponowano zakonserwowaną część środkową (pozostałe partie pozostawały zwinięte na wstaku).

W najgorszym stanie były *Parkan*. Nie zdecydowano się na ich konserwację. Płótno zwinięto i włożono do skrzyni, przechowywanej początkowo w magazynie Galerii we Lwowie, a następnie na zamku w Olesku. Zwiedzający tamtejszą ekspozycję nie zdawali sobie sprawy, iż oglądając częściowo rozwinięty *Wiednia* siadywali na skrzyni – tawie zawierającej czwarte żółtkiewskie płótno. Kondycja obrazów nie była jednak zadowalająca. Stro- na polska zaofiarowała pomoc przy ich konserwacji. Pertraktacje o wypożyczenie do Polski i zgodę na konserwację prac Altomontego trwały przez kilka lat. Ostatecznie, dzięki determinacji pracowników Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zaangażowaniu się

w przedsięwzięcie Zamku Królewskiego w Warszawie, obrazy sprowadzono do stolicy pod koniec grudnia 2008 roku. Nie wdając się w szczegóły należy odnotować, iż dokonano oczyszczenia obu stron obrazów, zdublowano nowym płótnem, usunięto z lica warstwy dawnych „konserwacji”, wypunktowano ubytki i zrekonstruowano niezachowane partie malowideł. Na końcu napięto płótna na nowe metalowe krosna. Renowacji zostały poddane również ramy. Konserwację zakończoną w roku 2011. przeprowadził zespół konserwatorów z Polski i Ukrainy, kierowany przez konserwatora Pawła Sadleja, we współpracy z konserwatorem Marcinem Kozarzewskim. Skala obrazów i ich stan zachowania pozwalają uznać przeprowadzone prace za największe przedsięwzięcie konserwatorskie zrealizowane w tej dziedzinie w minionych dziesięcioleciach. Dzieła Altomontego, stworzone na chwałę króla Jana III i polskiego oręża odzyskały swój pierwotny blask. Sprawą otwartą pozostają jednak ich dalsze losy.

Od roku 1989, kiedy to miejscowa parafia odzyskała swój kościół, trwają intensywne prace konserwatorskie tak przy budowlu, jak i jej wyposażeniu, wspierane przez liczne polskie organizacje i instytucje oraz osoby prywatne. Znaczące są dotacje Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Prace restauracyjne, dobiegające końca, są w znacznej części wykonywane przez absolwentów i studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, pod kierunkiem dra Janusza Smazy.

Nie ulega wątpliwości, iż do odnowionej świątyni, ponownie prezentującej w pełnym blasku swoje walory artystyczne i ideowe, powinny powrócić przeznaczone dla niej dzieła malarskie. Bez tych płócien kolegiata w Żółtkwi pozostanie bowiem okaleczonym pomnikiem przeszłości, przypominającym dramatyczny los zgotowany na tych ziemiach dziełom sztuki przez komunistyczny reżim.

MICHAŁ MICHALSKI

KONSERWACJA OBRAZÓW BATALISTYCZNYCH Z ŻÓŁKWI

**PROJEKT
MINISTERSTWA
KULTURY
I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO**

Kolegiata pw. św. Wawrzyńca w Żółtkwi została wzniesiona w latach 1606-1618 z fundacji hetmana wielkiego koronnego Stanisława Żółkiewskiego. Szczególną pieczę otaczał świątynię prawnuk hetmana, król Jan III Sobieski, za panowania którego stała się miejscem wielu ważnych uroczystości państwowych i rodzimym mauzoleum.

Zgromadzone w żółkiewskiej farze liczne pamiątki rycerskiej przeszłości sprawiały, że świątynia była postrzegana jako pomnik chwwały zwycięzcy spod Wiednia i okrzęślaną mianem Panteonu Oręża Polskiego. Przed 1939 r. kolegiata w Żółtkwi uchodziła – obok wawelskiej katedry, Jasnej Góry i Ostrej Bramy – za jedną z najważniejszych świątyń dawnej Rzeczypospolitej.

Miejsce szczególne w wyposażeniu wnętrza i programie ideowym kolegiaty zajmował zespół czterech, wielkoformatowych obrazów batalistycznych. Pierwszy z nich wykonany został ok. 1620 r. na polecenie hetmana Stanisława Żółkiewskiego, prawdopodobnie przez lwowskiego malarza Szymona Boguszewicza, i przedstawiał zwycięską *Bitwę pod Kłuszynem*. Dalsze trzy dzieła były fundacją króla Jana III. Obraz *Bitwa pod Chocimiem* powstał przy współudziale gdańskiego malarza Andrzeja Stecha (ok. 1679 r.), zaś obrazy *Bitwa pod Wiedniem* i *Bitwa pod Parkanami* namalował w latach 1693-95 wybitny batalista, Martin Altomonte.

W latach 1946-1989 kościół żółkiewski pozostawał zamknięty dla kultu i pełnił funkcję magazynu. Efektem decyzji władz sowieckich była dewastacja, zniszczenie i rozproszenie większości cennego wyposażenia. W latach 60.-70. XX w. obrazy batali-

styczne zostały przekazane do Lwowskiej Galerii Sztuki (oddział w Olesku). Po usunięciu z kościoła w Żółtkwi, z uwagi na brak odpowiednich pomieszczeń wystawienniczych, nigdy nie były eksponowane w jednym miejscu razem. Na zamku w Olesku – nb. miejscu urodzin Jana III Sobieskiego – była wystawiona (częściowo zrolowana) *Bitwa pod Wiedniem*, zaś w pobliskim kościele pokapucyńskim (pełniącym funkcję magazynu Galerii): *Bitwa pod Kłuszynem* i *Bitwa pod Chocimiem*. Czwarte z płócien, *Bitwa pod Parkanami*, przechowywano przez ponad 35 lat w niewłaściwych warunkach (zrolowane w skrzyni), co spowodowało znaczne uszkodzenia zabytku.

Żółkiewska kolegiata, przez wzgląd na rolę, jaką odegrała w dziejach oraz artystyczną rangę, znalazła się wśród tych zabytków na dawnych Ziemiach Wschodnich historycznej Rzeczypospolitej, wobec których po 1989 r. podjęto w pierwszej kolejności zabiegi rewaloryzacyjne, finansowane ze środków publicznych państwa polskiego. Od przeszło dwudziestu lat polscy konserwatorzy zabytków prowadzą w kolegiacie kompleksowe, prace finansowane w głównej mierze ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W efekcie świątyni przywrócono wygląd z okresu jej największej świetności.

Równie dawną metrykę mają starania o uzyskanie zgody posiadacza obrazów – Lwowskiej Galerii Sztuki – na czasowy przewóz zabytków do Polski w celu poddania ich profesjonalnej konserwacji. Przeszło dwuletnie negocjacje, prowadzone przez przedstawicieli Zamku Królewskiego w Warszawie oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zostały uwieńczono sukcesem pod koniec 2007 r. Została wówczas zawarta umowa między Lwowską Galerią Sztuki a Zamkiem Królewskim w Warszawie. Zgodnie z jej zapisami kompleksowe prace konserwatorskie i badawcze przy obrazach miały zostać wykonane w Polsce przez zespół polskich i ukraińskich specjalistów. Podpisanie porozumienia umożliwiło w grudniu 2007 r. przewóz do Warszawy dwóch większych obrazów: *Bitwy pod Wiedniem* i *Bitwy pod Parkanami* (każdy o powierzchni ponad 65 m²).

Trwający przeszło trzy i pół roku projekt konserwacji obu monumentalnych obrazów – zakończony w lipcu 2011 r. – był bodaj największym i najbardziej prestiżowym przedsięwzięciem z zakresu rewaloryzacji obiektów tzw. wspólnego dziedzictwa kulturowego, zrealizowanym z udziałem partne-

CONSERVATION OF THE BATTLE SCENE PAINTINGS FROM ŻÓŁKIEW - THE MKiDN PROJECT.

The complex conservation of the paintings by Marin Altomonte, the Battle of Vienna and the Battle of Parkany, founded by King Jan Sobieski III for the St. Lawrence Collegiate Church in Żółkiew near Liviv, was the largest and most prestigious Polish-Ukrainian project in the area of renovating our "mutual cultural heritage". The work on the battle scene canvases was performed by Polish and Ukrainian specialists and financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland.

rów ukraińskich. Zakrojone na szeroką skalę przedsięwzięcie zostało w całości sfinansowane z funduszy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w łącznej kwocie 4,48 mln PLN.

Integralnym elementem projektu było jak najszersze udostępnienie zakonserwowanych obrazów polskiej publiczności. W październiku 2011 r. obrazy *Bitwa pod Wiedniem* i *Bitwa pod Parkanami* eksponowano w Muzeum Teatralnym (Teatrze Wielkim Operze Narodowej), w Warszawie. W uroczystej inauguracji pokazu uczestniczył minister kultury i dziedzictwa narodowego, Bogdan Zdrojewski oraz ambasador Ukrainy w RP, Markijan Maliski. W marcu 2012 r. obrazy zaprezentowano we wrocławskim Muzeum Architektury. Brak zgody Lwowskiej Galerii Sztuki na dalsze przedłużenie wypożyczenia sprawił, że nie doszło do skutku pokazy w Katowicach i Lublinie.

W tej sytuacji, pod koniec kwietnia 2012 r., dzieła Altomonte zostały przewiezione na Ukrainę i zdeponowane w magazynach Galerii w Olesku. Nadal nieznaną jest jednak docelowe miejsce ich ekspozycji. Niezmienionym postulatem strony polskiej pozostaje powrót zakonserwowanych płócien do historycznych wnętrz kolegiaty pw. św. Wawrzyńca – które ozdabiały przez 250 lat – gdzie nastąpiłby montaż, aranżacja i wykonanie technicznego systemu prezentacji. Propozycja powyższa zakłada, iż obrazy stanowić będą wieloletni depozyt Lwowskiej Galerii Sztuki (której filią jest zamek Żółkiewskich-Sobieskich w Żółtkwi) w kolegiacie. Koncepcja ta cieszy się poparciem metropolity lwowskiego, arcybiskupa Mieczysława Mokrzyckiego, jak również władz miasta i rejonu żółkiewskiego. Dyrekcja Lwowskiej Galerii Sztuki obstaje przy rozproszeniu zespołu obrazów i umieszczeniu pojedynczych płócien w zamkach tzw. Złotej Podkowy Ukrainy (filiach Galerii w Olesku i Złoczowie), pomimo braku w nich odpowiednich warunków wystawienniczych. Oficjalna, wiążąca decyzja strony ukraińskiej w tej sprawie wciąż nie jest znana. W tej sytuacji coraz trudniej przychodzi zachować nadzieję, że polsko-ukraiński projekt rewaloryzacji obrazów batalistycznych z Żółtkwi – jeden z bardziej efektywnych przykładów kreacji wspólnej przestrzeni kulturowej – ma nadal szansę na pomyślne zakończenie.

THE WITKACY'S FINAL SELF-PORTRAIT - LOST OUT?

The last self-portrait of Witkacy painted during the night of 22/23 August, 1939, appeared in the Berlin Villa Grisebach Auction House. So far it has been known in Poland only from the photograph published by "Przekrój" magazine in 1985 by Dr Fred Spicak from the Czech part of Cieszyn. The starting price for the self-portrait of €12 000 euro was relatively low and did not exceed the prices for Witkacy's work on the Polish art market. The authorities of the National Museum in Warsaw managed to raise PLN 60 000 (slightly over €14 000). Unfortunately, the self-portrait was sold for € 34 000 at the auction on 27 November 2010. It became part of a private collection in Germany.



Autoportret, 1939, pastel. Fot. dzięki uprzejmości Villa Grisebach, Berlin

ANNA ŻAKIEWICZ

OSTATNI AUTOPORTRET WITKACEGO – UTRACONY?

Witkacy znany jest między innymi też z tego, że miłośnikom i badaczom swojej twórczości przez cały czas, nawet ponad 70 lat po swojej śmierci, nie daje spokoju... Przypomina o sobie, jakby w obawie, że o nim zapomnimy, albo – co gorsza! – zapakujemy do poręcznej szuflady opatrzonej wygodną etykietką raz na zawsze klasyfikującej jego twórczość tak, jak stało się to z wieloma „mistrzami dawnymi”.

Jeden z bardziej spektakularnych „popisów” Mistrza miał miejsce we wrześniu 2010 r., kiedy w przeddzień kolejnej rocznicy jego śmierci dotarł do mnie e-mail z berlińskiego domu aukcyjnego Villa Grisebach z informacją, że mają w ofercie pastel Stanisława Ignacego Witkiewicza, wykonany w nocy z 22 na 23 sierpnia 1939 r. Kiedy otworzyłam załączony obrazek, nie mogłam uwierzyć własnym oczom – z monitora patrzył na mnie ostatni autoportret artysty, znany mi dotąd wyłącznie z reprodukcji zamieszczonej we wrześniu 1985 r. w „Przekroju” (nr 2103) jako „znalezisko” doktora Freda Špišaka z Czeskiego Cieszyna, który odkrył go u Hanny Boreniakowej, mieszkającej w Bawarii, i przestał do redakcji tygodnika barwną fotografię wraz z listem opisującym to wydarzenie.

Było dla mnie absolutnie jasne, że dzieło to powinno trafić do publicz-

nych zbiorów w Polsce ze względu na jego nie tylko wartość artystyczną i historyczną, ale i symboliczną. Kusita też niezbyt wysoka cena – 12 000 euro, co przy korzystnym wówczas kursie polskiego złotego wynosiło niewiele ponad 40 000 zł, a więc mniej więcej tyle, ile trzeba było zapłacić za przeciętny portret Witkacego na polskim rynku dzieł sztuki.

Zwróciłam się więc do pani dr Katarzyny Murawskiej-Muthesius, ówczesnej zastępczyni dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (gdzie pracuję), z prośbą, by podjęta starania o pozyskanie do naszej kolekcji tego niezwykle cennego dzieła. Jej niewątpliwą zaletą była szybka reakcja, która doprowadziła do przyznania Muzeum na ten cel przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego 60 000 zł (czyli niespełna 15 000 euro). Aukcja w Berlinie była planowana na 27 listopada, a trzy tygodnie wcześniej nowym

dyrektorem Muzeum została dr Agnieszka Morawińska, która rozumiejąc wagę całej sprawy, poleciła mi wyjazd do Berlina, by autoportret obejrzeć w naturze.

Pastel był zaskakująco dobrze zachowany, co w pierwszej chwili wzbudziło moje wątpliwości; podejrzewałam nawet, że jest on po prostu bardzo dobrą kopią wspomnianej wyżej reprodukcji w „Przekroju”. Kiedy jednak pracownicy galerii wyjęli go z ramy i miałam możliwość spędzenia z nim dłuższego czasu „oko w oko”, moje wątpliwości powoli się rozpierzchły. Papier był mocno przebarwiony – pierwotnie bordowy (ta barwa zachowała się na odwrocie i przykrytych ramą marginesach) – zapewne wskutek kontaktu ze światłem dziennym przybrał kolor beżowy, co podniosło agresywność rysunku. Warstwa malarska w wielu miejscach straciła swą pierwotną „puszystość”, ulegając charakterystycznemu „skawaleniu”, co z żalem obserwuję w dziełach Witka-

cego, z którymi obcuje na co dzień w Muzeum. Mając zaś często do czynienia z falsyfikatami wiem, że nie sposób podrobić charakterystycznej ekspresji Mistrza; szczególnie wyraz rysowanych przezeń oczu jest niepowtarzalny, zwłaszcza jego własnych. To właśnie głównie oczy sprawiają, że jego portrety „żyją” specyficznym życiem do dziś. Falsyfikaty z reguły – w najlepszym wypadku – porażają martwością, wiele z nich patrzy przed siebie całkiem głupkowato. Uspokoiwszy na koniec swój początkowy niepokój oraz zrozumiałe w tych warunkach zdenerwowanie pracowników galerii (autoportret był już umieszczony w katalogu aukcyjnym¹ oraz internecie), postanowiłam raz jeszcze prześledzić losy dzieła.

Autoportret był własnością Hanny Boreniakowej, którą Witkacy portretował w Zakopanem, w sierpniu 1937 r. Swoje wspomnienia ze spotkań z artystką spisała ona w 1977 r. i dołączyła do listu wysłanego do profesora berlińskiej Wyższej Szkoły Teatralnej, Andreasa Wirtha². Wspomnienia te są dość niezwykłe – sprawiają wrażenie zapisu raczej egzaltowanych marzeń sennych niż rzetelnej relacji. Dotyczą przede wszystkim seansu portretowego z sierpnia 1937 r., w wyniku którego powstał portret samej pani Boreniakowej – pięknej kobiety o wielkich oczach i zmysłowo wykrojonych ustach. Modelkę z Witkacym poznał tajemniczy dr N. Artysta objawił się jej jako „władca, książę jak nie z tego świata, nieporuszony, nieubłagany i rozkazujący – tajemniczy i niedostępny, niemal wrogi”, portrety zaś przezeń rysowane określała jako „wizerunki przerażająco brzydkich kobiet z szyjami na kształt imadła [...] Albo one były tak złe i brzydkie, albo on był tak złośliwy.” Aby uniknąć podobnej „samowoli” artysty, po zapoznaniu się z broszurką zawierającą ofertę Firmy Portretowej pani Boreniakowa zamówiła „najdroższe wykonanie” i otrzymała „prawo do aureoli w kolorze błękitnym”³. Artysta z kolei odnotował to wydarzenie w liście do żony, datowanym na 19.08.1937 r.: „Hurra! Robię bardzo ciekawą Drową Boreniakową”, a cztery dni później, 23.08, donosi: „Skończyłem parę Boreniaków”⁴. Ciekawe, że sama modelka nie wspomina ani słowem o mężu, ani o jego portrecie. Podziwiać jednak należy handlowy zmysł Witkacego, który tak zręcznie zaprezentował swoją twórczość, że klientka bez zbędnych ceregieli od razu sama zdecydowała się na wybór najdroższej opcji.

Portret został wykonany w typie B+E, co w Regulaminie Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz” oznaczało głównie „typ dziecinny”, w praktyce jednak było połączeniem „obiektywnego” typu B z typem E, który „dopuszczał dowolną interpretację psychologiczną według intuicji firmy”. W tej konwencji Witkacy portretował głównie kobiety, które mu się wyraźnie podobały, bądź lekko zniewieściatych mężczyzn. Hanna Boreniakowa ma na portrecie starannie opracowaną twarz z nienaturalnie wielkimi oczami, wąskim nosem, regularnymi, cienkimi brwiami



Portret Hanny Boreniakowej, 1937, pastel. Fot. z archiwum autorki

i ładnie wykrojonymi, małymi, karminowymi ustami. Ciemne włosy zaczesane do góry, sfalowane nad uszami i podpięte z tyłu, opadają na kark drobnymi loczkami. Modelka ubrana jest w ciemną, miękko układającą się bluzkę z obszernymi rękawami. Szyję otula apaszka, a głowę otacza wspomniana wyżej „błękitna aureola”. Adnotacje obok sygnatury informują, że artysta w chwili wykonywania portretu nie palił 5 lat (NP 5r), absolutnie nie pił alkoholu (NII abs.), za to raczył się herbatą (+ herb.). Oznaczenia takie występują w wielu portretach wykonanych przez Witkacego, gdyż uważał on, że wszystko co mu się w życiu przytrafia wpływa w istotny sposób na jego widzenie świata, a co za tym idzie – także na proces twórczy.

Niestety, nie wiemy, jak doszło do tego, że wykonany dwa lata później autoportret artysty trafił do rąk pani Boreniakowej i wyjechał z nią do Niemiec, by pozostać w rękach jej rodziny do jesieni 2010 r., kiedy to trafił w końcu do berlińskiego domu aukcyjnego.

W sztuce Witkacego autoportrety zajmują miejsce szczególne – na ich podstawie nie tylko wnioskujemy o wyglądzie artysty w danym momencie jego życia, ale też możemy obserwować zmiany zachodzące w jego twórczości. Wykonał ich co najmniej 73 (a przynajmniej tyle udało się odnaleźć)⁵. Każdy z nich opowiada nam o nim – człowieku i artyście – pokazując nie tylko jego charakterystyczną twarz z dużymi, wyrazistymi oczami, zawsze intensywnie wpatrzonymi w widza, ale i przez starannie dobrane elementy tła oraz – niekiedy – adnotacje przy sygnaturze, sygnalizuje problemy, z jakimi zmagał się w danym momencie swojego życia.

Ostatni *Autoportret* to dzieło przejmujące – ciasny kadr wzmaga jego ekspresję, poważna twarz o wyostrowionych rysach i wielkich oczach intensywnie wpatrzonych w widza stanowi swoiste przesłanie, jest też świadectwem katastroficznej wizji, którą Witkacy wyrażał również w swoich tekstach – dramatach, powieściach i listach do rodziny oraz przyjaciół niemal od początku lat 30. Według adnotacji obok sygnatury artysta zakwalifikował autoportret jako dzieło połowicznie spełniające założenia jego teorii Czystej Formy (1/2 C), w czasie jego wykonywania używał kokainy (Co), za to powstrzymywał się od palenia papierosów przez trzy tygodnie (NP 3t).

Niestety, 27 listopada 2010 r., w czasie licytacji w berlińskim domu aukcyjnym Villa Grisebach cena autoportretu poszybowała do 34 000 euro – czyli dużo powyżej możliwości finansowych Muzeum Narodowego w Warszawie. Witkacy trafił podobno do prywatnej kolekcji w Niemczech i raczej nie należy się spodziewać, by w najbliższym czasie wrócił do Polski.

PRZYPISY

¹ Grisebach. Kunst des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Auktion Nr 180, lot 253.

² Opublikowany przez Annę Micińską w: „NaGłos” 1992, nr 8 (33), s. 53-55.

³ Hanna Boreniak, *Moje wspomnienia z pobytu latem 1937 r. w Zakopanem. Spotkanie ze Stan. Ign. Witkiewiczem*, „NaGłos” 1992, nr 8 (33), s. 56-60.

⁴ Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony, Jadwigi z Unrugów przygotowuje do druku Janusz Degler. Dotąd ukazały się trzy tomy, obejmujące korespondencję z lat 1923-1927, 1928-1931 i 1932-1935.

⁵ Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Zakiewicz, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.

POLISH POSTER EXHIBITION IN MOSCOW FROM PAWEŁ ETTINGER'S COLLECTION

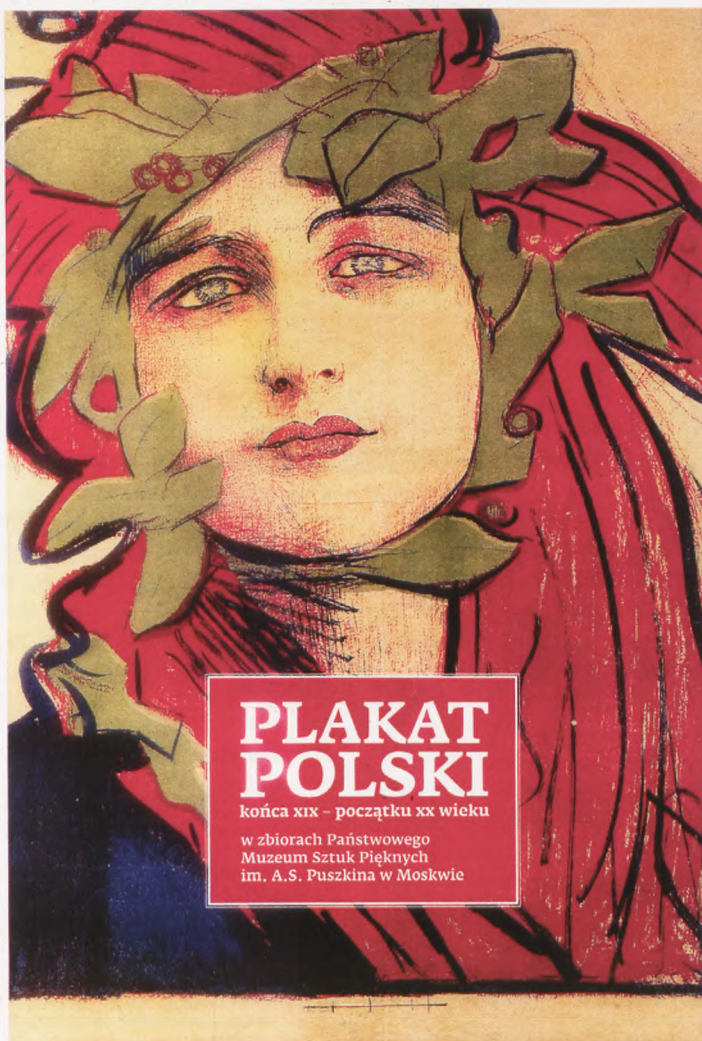
The article describes the history of the precious collection of Polish posters from the years 1898-1933 which was amassed in Moscow by Paweł Ettinger over several decades of the 20th century. 140 of the most representative objects from this collection were presented at the turn of 2011/2012 at the A.S. Pushkin Moscow State Museum of Fine Arts. The exhibition added splendour to the cultural programme of the Polish Presidency of the European Union. Readers are given a profile of the collector, who has now largely been forgotten in Poland, and are given an account of how the exhibition originated. There is also a short overview of the artists who designed the posters and of their works, as well as a report on the reaction of Russian media to this cultural event.

HANNA ŁASKARZEWSKA

WYSTAWA PLAKATU POLSKIEGO W MOSKWI

Z KOLEKCJI PAWŁA ETTINGERA

Od 20 grudnia 2011 r. krajowe media i portale internetowe donosiły o końcowym akcencie zagranicznego programu kulturalnego naszej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej – było nim otwarcie w moskiewskim Państwowym Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina (PMSP)¹ wystawy plakatu polskiego (wernisaż 19 grudnia, czynna do 26 lutego 2012 r.).



Na okładce albumu
Plakat polski:
Teodor Axentowicz,
II Wystawa
Towarzystwa
Artystów Polskich
„Sztuka”, 1898,
litografia z trzech
kamieni, stan przed
wpisaniem tekstu,
796 x 628, 860 x 625

Organizatorami ekspozycji były: Instytut Adama Mickiewicza w Warszawie, Instytut Polski w Moskwie i Muzeum im. Puszkina, obchodzące właśnie stulecie swego istnienia. Pokazano na niej ponad 140 obiektów ze zbiorów rosyjskiego Muzeum, w tym gros (128) stanowiły plakaty z cennej kolekcji Pawła Ettingera². I to właśnie jego postać – znana nielicznym – oraz pasje kolekcjonerskie Ettingera wzbudziły duże zainteresowanie dziennikarzy. Świadczy o tym choćby nagłówki doniesień z Moskwy: *Perty zapomnianej kolekcji, Zazdrościmy Moskwie, Zaginione [?!] arcydzieła polskiego plakatu w Muzeum Puszkina itd.*³ Zgodny aplauz oraz docenienie walorów artystycznych i poznawczych wystawy kontrastowały z pobieżną bardzo wiedzą o twórcy tej cennej kolekcji i jego zbiorach.

Stali czytelnicy „Cenne, bezcenne/ utracone” mieli już okazję zapoznać się z życiorysem, działalnością i dorobkiem kolekcjonerskim Pawła Dawidowicza Ettingera w numerach czasopisma z lat 2007-2008 [poz. 3 i 4 publikacji o nim]. Przypomnijmy zatem tylko najważniejsze fakty z jego długiego i owocnego życia (zmarł w wieku 82 lat).

Urodził się 10 października 1866 r. w Lublinie, w ortodoksyjnej rodzinie



Władysław Wankie, Włodzimierz Tetmajer, *Panorama Tatr*, 1896, fotolitografia z obrazu, stan przed wpisaniem tekstu, 1160 x 775, 1195 x 800



Henryk Uziembło, *Liberum Veto*, 1904, linoryt z dwóch płyt, imitacja złota 780 x 303, 1130 x 610



Kazimierz Brzozowski, *Wystawa i jarmark wyrobów krajowych w Zakopanem*, 1905, litografia z czterech kamieni, 1000 x 700

żydowskiej. Po wczesnej śmierci ojca Dawida, pochodzącego z Pilicy, maty Pinkus Benjamin (imiona wpisane w metryce) wychowywał się w lubelskim domu dziadków Finkelsztejnów, gdyż jego matka z czasem ponownie wyszła za mąż i pojawiło się młodsze rodzeństwo. Nauki pobierał w Niemczech, a w latach 1884-1887 studiował w Rydze, zdobywając przygotowanie do pracy w bankowości i finansach. W 1889 r. przyjechał do Moskwy, gdzie spędził kolejnych sześćdziesiąt lat życia i zmarł w 1948 r. Niewiele wiemy o jego kolekcjonerstwie przed przybyciem do Moskwy. Rozpoczął je podobno już w Rydze, a na pewno rozwinął w latach 1890-1911, gdy pracował w jednym z moskiewskich banków. Z tego okresu pochodzi pierwsza upubliczniona charakterystyka jego zbiorów. W 1908 r. w rubryce „Zbiaracze polscy” warszawskiego „Przeglądu Bibliotecznego” (t. 2, s. 252) możemy przeczytać, że posiada księgozbiór liczący ok. 1000 tomów i „zbiór przede wszystkim [...] współczesnej artystycznej grafiki stosowanej i zdobnicstwa książkowego, a więc plakaty, afisze, kalendarze, programy, okładki do książek...”. W bogatym już wtedy zbiorze plakatów prezentowane były wszystkie kraje europejskie i Stany Zjednoczone, ze szczególnym zaś pietyzmem Ettinger uwzględniał rzeczy

polskie. Jego zbiory nie były jeszcze skatalogowane i tylko częściowo uporządkowane (stan ten utrzymywał się zresztą do końca życia kolekcjonera). Skupiał się on w tym okresie na gromadzeniu grafiki użytkowej od lat 80. XIX w., gdy „odrodzenie współczesnej grafiki stosowanej, wyraźniejsze przyjęło kształt”. Już wtedy chętnie wymieniał dublety i nawiązywał kontakty z przedstawicielami środowisk kolekcjonerskich. Tak więc, w pierwszym okresie tworzenia kolekcji przeważały prace polskie, a wśród nich – plakaty i afisze, głównie krakowskich artystów i tamtejszych zakładów litograficznych.

Po 1911 r., gdy Ettinger odszedł na emeryturę, „która klapnęła po rewolucji październikowej”, uzupełniał swe zbiory głównie dzięki darom i wymianie. Zarówno artyści, jak i wydawcy chętnie przysyłali mu lub przynosili swe prace i edycje, licząc na recenzje bądź omówienie w czasopismach poświęconych sztuce i literaturze. Bibliografia publikacji kolekcjonera w różnych językach i czasopismach wielu krajów europejskich liczy setki tekstów.

Za życia Pawła Ettingera jego bogate i różnorodne zbiory „żyły” – były chętnie udostępniane przez właściciela na pokazy, wystawy, osobom

Stanisław Wyspiański, *Wykład Stanisława Przybyszewskiego „Mistyka a Maeterlinck”*, 1899, litografia z trzech kamieni, składająca się z dwóch klejonych części, 440 x 1232, 620 x 1250





Karol Frycz, *Loteria Fantowa na korzyść Szkoły Ludowej w Krakowie*, 1905, litografia z trzech kamieni, 820 x 670, 860 x 702



Wojciech Weiss, *10¹ Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, 1906, litografia, 850 x 570, 902 x 685



Józef Mehoffer, *Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej we Lwowie*, 1910, litografia z sześciu kamieni, imitacja złota 930 x 598, 955 x 628

prywatnym i instytucjom (np. wydawnictwom). Jak podkreślają rosyjscy badacze, na guście (smaku artystycznym) i erudycji Ettingera wychowało się niejedno pokolenie w Rosji i ZSRR.

Pierwszą kolekcją, którą rozdysonował jeszcze za życia, w 1934 r., był bogaty, liczący 150 obiektów, zbiór plakatu polskiego końca XIX w. i pierwszych dziesięcioleci XX w. Podarował go Państwowemu Muzeum Nowożytnej Sztuki Zachodniej w Moskwie. Po śmierci Ettingera w 1948 r. jego zbiory malarstwa, grafiki i archiwum trafily w roku 1949 do Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w Moskwie, do którego w tym samym roku przekazano dawną kolekcję jego plakatów pochodzących ze zlikwidowanego Muzeum Nowożytnej Sztuki Zachodniej. Dzięki temu Muzeum Puszkina dysponuje obecnie największym w Rosji zbiorem plakatu polskiego. Rozproszone kolekcje Ettingera potoczyły się zatem i tylko liczący ponad 11 000 tomów księgozbiór przechowywany jest w moskiewskiej Akademii Sztuki. Korespondencję kolekcjonera można natomiast znaleźć w wielu instytucjach kultury całej Europy – w bibliotekach, muzeach, archiwach, a także w zbiorach prywatnych.

W 2004 r. Muzeum im. Puszkina zorganizowało dużą wystawę (4 sierpnia–26 września), prezentującą najciekawsze i najcenniejsze obiekty z dorobku kolekcjonerskiego Pawła Dawidowicza. Ekspozycję Muzeum

Pawła Ettingera. Ze zbiorów GMII im. A.S. Puszkina⁴ przygotowano w cyklu „Kolekcje i Kolekcjonerzy”. Towarzystwo jej katalog [poz. 5], z którego wynika, że na wystawie pokazano również plakaty polskie, o czym wspominają autorzy tekstów pomieszczonych w publikacji. Znajdują się tam (s. 24) również zdjęcia prac Karola Frycza, Wojciecha Weissa i Teodora Axentowicza (wszystkie trzy plakaty włączono także do ostatniej wystawy moskiewskiej). Ekspozycja w 2004 r. nie była pierwszą, na której udostępniono publicznie obiekty grafiki użytkowej ze zbiorów Ettingera. Najwcześniejsza prezentacja jego plakatów zagranicznych (tzn. nierosyjskich) miała miejsce już w 1906 r., a opis jej można znaleźć w czasopiśmie „Zototoje Runo” (1906, nr 11/12). Co ciekawe, sam Ettinger, kompletując przez wiele lat zbiór plakatów i afiszów nie pisał o nich często. Dla przykładowo wspomnieć można jego wczesne cykliczne artykuły w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Poradniku Graficznym” czy rosyjskim piśmie „Peczat’ i Rewolucija”⁵.

Twórcy wystawy z 2004 r. ocenili, że z przebogatej kolekcji Ettingera (choćby zbiory ekslibrisów, plakatów zagranicznych, grafiki polskiej) można z pewnością stworzyć wiele tematycznych ekspozycji.

Potwierdzeniem tej opinii była ostatnia (grudzień 2010 – luty 2012) moskiewska wystawa *Polski plakat*. Ze zbiorów GMII im. A. S. Puszkina, którą przygotował dział Galeria Sztuki Krajów

Europy i Ameryki XIX–XX w. (w ubiegłych latach, w cyklu „Plakaty ze Zbiorów PMSP im. A.S. Puszkina” odbyły się prezentacje plakatu francuskiego, twórczości plakatu Adolfa Muchy, angielskich plakatów reklamowych). Jedną z inspiracji wyboru tematyki do obecnej wystawy w PMSP było zapoznanie się z kolekcją Ettingera (dotychczas nieopracowaną i nieskatalogowaną) przez Dorotę Folgę-Januszewską (byłą zastępczynią dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie), która w 2009 r. przygotowywała w moskiewskim Muzeum wystawę *Symbol i forma. Polskie malarstwo 1880–1939*. Kuratorką ze strony rosyjskiej obu wystaw – zarówno malarstwa jak i plakatu – była Irina Nikiforowa, zaś kuratorką wystawy plakatu ze strony polskiej – Anna Agnieszka Szablowska z Instytutu Sztuki PAN. Wśród eksponatów znalazły się prace artystów skupionych w krakowskim Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka”, między innymi Teodora Axentowicza, Józefa Mehoffera, Stanisława Wyspiańskiego. W Moskwie cieszyły się dużym zainteresowaniem, a portret jednej z modelek Axentowicza, pięknej Aty Zakrzewskiej, który znalazł się na plakacie II Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” z 1898 r., budził największy zachwyt. Przegląd plakatu polskiego otwierato *Wnętrze* Stanisława Wyspiańskiego z 1898 r., uznane za pierwszy polski plakat artystyczny. Wśród autorów najwcześniejszych prac znaleźli się tacy twórcy, jak: Piotr Stachiewicz, Józef Czajkowski, Karol Zyn-

KONCERT SYMFONICZNY



ORKIESTRY HARMONII

Jan Bulas, *Koncert Symfoniczny
Orkiestry Harmonii*, 1910,
litografia z dwóch kamieni, 952 x 658



RZECZY WESOŁE I NIEPOŻYTECZNE.

Gordon (Witold Jurgielewicz), *Kabaret „Hades”.
Rzeczy wesołe i niepożyteczne*, 1911,
litografia z trzech kamieni, 1155 x 735, 1222 x 789

VARSOVIE, JUIN 1933



PIERWSZY MIĘDZY- NARODOWY KONKURS TAŃCA INDYWIDUALNEGO

Maciej Nowicki, Stanisława Sandecka, *Pierwszy
Międzynarodowy Konkurs Tańca Indywidualnego
w Warszawie*, 1933, offset, 1100 x 800

dram Maszkowski, Kazimierz Brzozowski, Jan Matachowski, Karol Frycz, Kazimierz Sichulski, a z okresu późniejszego – zaprzyjaźniony z Ettingerem Stanisław Noakowski (pokazano plakaty, które powstały po jego powrocie w 1918 r. z Moskwy do Polski) czy Stanisław Ostoja Chrostowski. Środowisko warszawskie prezentowali między innymi Konrad Krzyżanowski, Ferdynand Ruszczyk, Kazimierz Stabrowski. Nie zabrakło również prac tworzonych przez polskich artystów za granicą.

Wybrane na wystawę plakaty obejmowały różnorodną tematykę – zarówno artystyczną, historyczną, jak i użytkową bądź gospodarczą. Prezentowały także różne szkoły i style, dając możliwość prześledzenia rozwoju artystycznego i estetycznego tej części rodzimej grafiki użytkowej.

Warto dodać, że w ramach przygotowań do wystawy, polski specjalista Jacek Tomaszewski dokonał konserwacji kolekcji plakatów Ettingera, a w katalogu znalazły się podziękowania strony rosyjskiej dla pracowników Instytutu Sztuki PAN za pomoc i współpracę.

Rosyjskie media podkreślały, że dawne plakaty Krakowa, Warszawy, Lwowa, Wilna, Poznania, Częstochowy (zestaw z wystawy) łączą liryzm i melancholię z gorzką ironią i satyrą, wyrażają ducha epoki i dla rosyjskich współczesnych odbiorców mogły stać się źródłem wiedzy o historii, życiu i kulturze Polaków z przetomu XIX i XX stulecia. Szkoda tylko, że na stronie internetowej Muzeum im. Puszkina,

w obszernym artykule omawiającym wystawę oraz pokrótce historię pierwszych dziesiątków lat rozwoju plakatu polskiego, zabrakło informacji o proveniencji większości zaprezentowanych zbiorów i nazwisko Pawła Ettingera nie pojawiło się ani razu.

Pokazowi moskiewskiemu towarzyszył obszerny, efektownie wydany katalog (część nakładu w języku rosyjskim, część – w polskim) *Plakat polski końca XIX – początku XX wieku w zbiorach Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych im. A.S. Puszkina w Moskwie* (Moskwa 2011). Publikacja ukazała się pod auspicjami Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej i Muzeum Puszkina. Znalazły się w nim artykuły obu kuratorek wystawy oraz chronologiczny wykaz zawierający zdjęcia wszystkich eksponowanych plakatów wraz z ich rozbudowanymi opisami, a także *Aneks* z edycją listów z lat 1898-1906 znanego krakowskiego właściciela zakładu litograficznego Aureliusza Pruszyńskiego i jego syna Zenona do Ettingera; ponadto spis typografii i pracowni litograficznych wymienionych w opisach, jak również noty biograficzne autorów plakatów.

Wystawa, zgodnie z umową pomiędzy Muzeum im. Puszkina i Instytutem Adama Mickiewicza, ma być zaprezentowana w Polsce w 2013 r.

Redakcja składa serdeczne podziękowanie Panu Piotrowi Jamskiemu, autorowi zdjęć plakatów do katalogu wystawy moskiewskiej, za zgodę na ich wykorzystanie w artykule.

PUBLIKACJE O ETTINGERZE:

1. Plakat polski końca XIX – początku XX wieku w zbiorach Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych im. A.S. Puszkina w Moskwie. Moskwa 2011.
2. Hanna Łaskarzewska, *Lublinianin w Moskwie – Paweł Ettinger, wszechstronny kolekcjoner, znawca sztuki, propagator kultury polskiej*. W: Lublin a książka. Cz. 2: Centrum i peryferie. Pod red. A. Krawczyka. Lublin 2011, s. 245-258.
3. H. Łaskarzewska, M. Figiel, *Polski ekslibris w czerwonej Moskwie, czyli pamiątka z prac rewindykacyjnych roku 1922*. „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2008, nr 2, s. 22-25.
4. M. Figiel, H. Łaskarzewska, *Paweł Ettinger – ambasador kultury polskiej w Moskwie*. „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2007, nr 3, s. 28-32.
5. *Muzej Pawla Ettingera. Iz sobranija G.M.I.I. im. A. S. Puszkina*. Moskwa 2004 [katalog wystawy] Seria: „Kolekcji i kolekcjonerzy”.
6. P.D. Ettinger. *Stat'i. Iz perepiski. Vospominanija sovremennikov*. Sost. A. A. Demskaja, N. Ju. Semenova. Moskwa 1989.
7. J. M. Michałowski, *O korespondencji Pawła Ettingera*. „Poezja” 1981, nr 1, s. 14-16; Z listów Stanisława Ostoj Chrostowskiego do Pawła Ettingera, „Sztuka” 1980, nr 5-7, s. 52-56.
8. S. Fiszman, *Wspomnienia o Pawle Ettingerze*. „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 10/11/12, s. 30-33.
9. J. Pański, W. Łazarew, *Jubileusz Pawła Ettingera*. „Nowe Widnokreśli” 1944, s. 13, s. 15-16.

PRZYPISY

- ¹ W literaturze funkcjonuje też nazwa: Państwowe Muzeum Sztuk Plastycznych im. A. S. Puszkina.
- ² Pozostałe [13 obiektów] pochodziły m.in. z prywatnych kolekcji moskiewskiego zbieracza Fiodora Fiodorowa (8) i wiedeńczyka Juliusa Paula (1).
- ³ W dniu 12 stycznia 2012 r. nadano również w programie II PR audycję Hanny Marii Gizy poświęconą m.in. plakatowi polskiemu i wystawie moskiewskiej. Braли w niej udział Joanna Kiliszek i Dariusz Klechowski z Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie oraz prof. Dorota Folga-Januszewska z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W trakcie radiowej rozmowy starano się przybliżyć słuchaczom postać Pawła Ettingera.
- ⁴ Gosudarstvennyj Muzej Izobrazitel'nych Iskusstv im. Puszkina.
- ⁵ P. Ettinger, *O plakatach artystycznych w ogóle i polskich w szczególności*. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 25, s. 494; nr 26, s. 510; *Afisz artystyczny obcy i polski*. „Poradnik Graficzny” 1905, z. 4, s. 11; z. 5, s. 11; z. 6, s. 1; *Edvard Penfil'd [Edward Penfield] amerykanski izdatel'skij plakat*. „Peczat' i Revolucija” 1926, nr 7, s. 63-73.

THE HISTORY OF THE ALTAR IN WKRYUJŚCIE

The Passion altar from Wkryujście (Ückermünde), which is a work of late German artistic origin, was founded by the Pomeranian Prince Bogustaw X around the year 1510-1520. It survived in the form of 11 bas-reliefs, which together with the figure of St. Peter associated with the altar, were exhibited in the Szczecin Stadtmuseum and later in Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer before the Second World War. After the evacuation during the Second World War, seven of the plates were found and they were included in the National Museum in Szczecin collection. The remaining four were taken by the Red Army. Two of them were returned by the Soviet Union in 1956 and two were found by accident in Riga and luckily returned in 2006. Unfortunately, the post-war fate of the figure of St. Peter remains unknown.



Płaskorzeźby ołtarza z Wkryujścia na ekspozycji Muzeum Narodowego w Szczecinie, 2012 r. Fot. G. Solecki

KWATERY ODZYSKANE:

Pojmanie Chrystusa
– rewindykat z Moskwy,
1956 r.

Niesienie krzyża
– odzyskana w 2006 r.

Ukrzyżowanie – odzyskana w 2006 r.

Zdjęcie z krzyża - Optakiwanie
– rewindykat z Moskwy, 1956 r.

KINGA KRASNODĘBSKA

HISTORIA OŁTARZA Z WKRYUJŚCIA

W 2006 r. Muzeum Narodowe w Szczecinie odzyskało ostatnie dwie z brakujących płaskorzeźbionych kwatery ołtarza z Wkryujścia. Fragmenty ołtarza rozproszone w wyniku działań II wojny światowej zostały szczęśliwie odnalezione i ponownie zdobią szczecińską ekspozycję

Ołtarz wkryujski, niezwykle późnogotyckie dzieło z rejonu Pomorza, pierwotnie znajdował się w kościele Mariackim we Wkryujściu (Ückermünde) jako ołtarz główny. Datowany na lata około 1510–1520¹, zgodnie z tradycją został ufundowany przez księcia Bogustawa X z rodu Gryfitów, jednego z najstojniejszych władców w historii Pomorza². Fundacja ołtarza przez księcia Bogustawa X wydaje się wysoce prawdopodobna, nie tylko z powodu funkcjonowania we Wkryujściu jednej z rezydencji książęcych, lecz przede wszystkim ze względu na okazały charakter, klasę i walory artystyczne dzieła.

Cykl przedstawień ołtarza związany jest z męką i śmiercią Chrystusa. Sceny kompozycyjnie nawiązują do popularnych wówczas wzorów graficznych mistrzów Martina Schongauera i jego ucznia Monogramisty AG oraz Hansa Schäuffeleina. Wykonane przez nieznaną warsztat sncerski, w swej genezie artystycznej nawiązują do dzieł najważniejszych ówczesnie twórców północnoniemieckich³.

Ołtarz wkryujski przetrwał do dziś w formie jedenastu płaskorzeźbionych przedstawień; trzech dużych i ośmiu mniejszych (il. 1). Rozmiary ocalałych fragmentów o wysokości od 84 do 140 cm, świadczą o pierwotnej monumentalności retabulum. Historia ołtarza wkryujskiego to niezwykle losy dzieła wielokrotnie przemieszczanego, częściowo utraconego i szczęśliwie odzyskanego.

Podczas wojny trzydziestoletniej Wkryujście zostało splądrowane i zniszczone przez Szwedów. Nie wiemy, czy w wyniku działań wojennych ucierpiał także budynek kościelny i stojący w nim ołtarz, wiadomo jednak, że kościół funkcjonował nadal, o czym świadczą liczne fundacje mieszczkańskie, poczynając od 1648 r. do 1703 r.⁴ W latach 1752-1766 średniowieczny kościół zastąpiono budowlą barokową, do czego przyczynił się król pruski Fryderyk II⁵. Ołtarz wkryujski, rozebrany zapewne podczas budowy nowego kościoła, nie powrócił na swe pierwotne miejsce, o czym świadczy fundacja nowego ołtarza głównego w 1775 r.⁶ Płaskorzeźbione fragmenty starego ołtarza prawdopodobnie już wówczas pozbawiono gotyckiej szafy.

Z 1840 r. pochodzi najstarsza publikowana wzmianka o ołtarzu. Franz Kugler w książce poświęconej sztuce Pomorza ubolewa, że fragmenty tego znakomitego dzieła wraz z dużym krucyfiks i figurą św. Piotra tak są złożone w przedsiönku nowego kościoła, że tworzą wąską alejkę dla wchodzących. Niezbyt szczęśliwie ulokowanie tłumaczy, zdaniem autora, stopień zniszczenia płyt, zwłaszcza uszkodzenia większości nosów postaci. Spokrewnione stylistycznie z płytami krucyfiks i figurę św. Piotra uznaje za dzieło jednego warsztatu⁷.

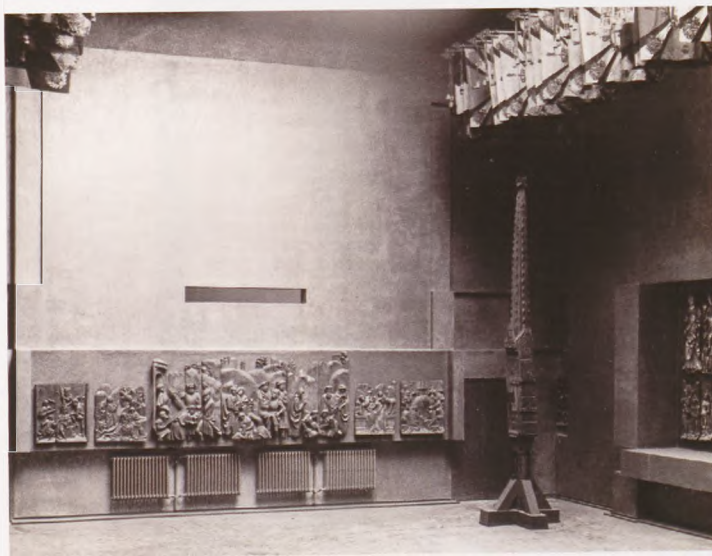
Płaskorzeźby ołtarza znajdowały się w kościele prawdopodobnie jeszcze w 1856 r., gdy powstały dwa rysunki ukazujące sceny *Modlitwa w Ogrójcu* i *Złożenie do grobu* autorstwa Carla Johanna Bogisława Lüdecke'go (1826–1894), architekta pochodzącego ze Szczecina⁸. Lüdecke wykonał zapewne rysunki na miejscu, o czym świadczą podpisy autora, zawierające nazwę miejscowości Ückermünde i daty ich wykonania (10 czerwca i 30 października).

Przed 1900 r. ołtarz trafił do szczecińskiej kolekcji Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza (Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertum-

skunde). Data przeniesienia ołtarza do Szczecina oraz ówczesne miejsce jego złożenia nie są znane. Hugo Lemcke informuje w swojej inwentaryzacji rejonu Ückermünde, że płaskorzeźby ołtarza wkryujskiego – niegdyś ustawione w wieży wejściowej kościoła – oraz figura św. Piotra znajdują się obecnie w zbiorach muzealnych w Szczecinie. Lemcke wspomina również, że krucyfiks wymieniony przez Kuglera zaginął, podobnie jak figura św. Pawła [sic!]¹⁰.

Zbiory Towarzystwa Historii i Starożytności częściowo złożone były w południowym skrzydle zamku szczecińskiego¹¹. Wśród „starożytności” widocznych na archiwalnych fotografiach sali zamkowej nie ma, niestety, płaskorzeźb z Wkryujścia¹².

W latach 1907-1913 zostało wybudowane Muzeum Miejskie w Szczecinie (Stadtmuseum). Na parterze w północnej części gmachu eksponowane były zbiory Towarzystwa, w tym płaskorzeźby z Wkryujścia wraz z figurą św. Piotra. Zgodnie z zachowaną dokumentacją fotograficzną ekspozycji z około 1914 r., wszystkie obiekty przywiezione z Wkryujścia ustawione były w dwóch rzędach, jeden nad



„Duża sala”, fragment ekspozycji Prowincjonalnego Muzeum Starożytności w Szczecinie (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer] z płaskorzeźbami ołtarza z Wkryjścia, ok. 1929 r. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie



Płaskorzeźby ołtarza i figura św. Piotra z Wkryjścia na ekspozycji Muzeum Miejskiego w Szczecinie (Stadtmuseum), ok. 1914 r. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

drugim, na podeście i ściennej półce (il. 2). Trzy większe płyty – pierwotnie zapewne z centralnej części ołtarza – zawierające sceny: *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie* i *Zdjęcie z krzyża*, ustawione były obok siebie na górze wraz z mniejszymi scenami: *Modlitwa w Ogrójcu* i *Zestanie Ducha Świętego* po bokach. Pozostałe płaskorzeźby złożono poniżej, gdzie na końcu, po prawej stronie, stała również figura św. Piotra. W tym ustawieniu aspekt rekonstrukcji pierwotnej lokalizacji poszczególnych płyt, poza większymi – centralnymi, wyraźnie został pominięty. Zdjęcie archiwalne pierwszej ekspozycji, na którą trafiły rzeźby, ukazuje nam również ich stan zachowania. Mniejsze płaskorzeźby o kształcie zbliżonym do kwadratu posiadają podstawy na grubość bloków, z których je wyrzeźbiono. Dwie z nich, *Biczowanie* i *Zmartwychwstanie*, już wówczas zachowane były potowicznie, przetrwała jednak najważniejsza z postaci przedstawionych – całopostaciowy wizerunek Chrystusa *en face*. Niemal wszystkie płaskorzeźby noszą ślady pionowych pęknięć, zapewne spowodowanych sposobem opracowania rzeźb głęboko drążonych w płycie, przy zachowaniu niemal pełnoplastycznych wizerunków i jednocześnie cienkiej warstwy tła. Duże straty poniósł płaskorzeźby centralne, które ścięto na wysokości 30-40 cm w dolnej partii tak, że postaci tam występujące pozbawione zostały stóp, zaś w scenie: *Zdjęcie z krzyża*, z figury Chrystusa złożonej pod krzyżem ocalała jedynie górna partia tułowia. Zgodnie z opinią współczesnych konserwatorów, ścięcie dolnych partii płyt było nieuniknione ze względu na degradację wywołaną czynnikami biologicznymi w trakcie długotrwałego namakanie drewna oraz brakiem możliwości zabezpieczenia tych fragmentów znanymi ówczesnie

środkami i metodami¹³. Jednak największą stratą zdają się być krzyże z Golgoty w scenie *Ukrzyżowanie*, po których zostały tylko ślady w formie otworów montażowych.

W 1927 r. zbiory Towarzystwa Historii i Starożytności przeniesiono do utworzonego w dawnym Patacu Ziemstwa Pomorskiego (Pommerschen Landsmannschaft) Prowincjonalnego Muzeum Starożytności (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer), w 1934 r. przekształconego w Pomorskie Muzeum Krajowe (Pommersches Landesmuseum). Zgodnie z pierwszym przewodnikiem muzealnym z 1928 r., spisany przez Otto Kunkela, fragmenty ołtarza umieszczono w tak zwanej dużej sali, na parterze budynku, wraz z innymi zabytkami sztuki dokumentującymi historię Pomorza¹⁴.

Fotografie archiwalne z około 1929 r. ukazują płaskorzeźby wkryjskie na ekspozycji w nowoutworzonym Prowincjonalnym Muzeum Starożytności (il. 3). Siedem płyt, w tym trzy centralne, zawieszono w jednym rzędzie na blokowej ścianie. Kolejne, z mniejszych przedstawień, *Pojmanie Chrystusa* i *Biczowanie* umieszczono w innej części sali, w niszach ściennych, przy czym płaskorzeźba z *Pojmaniem*, przepotowiona wzdłuż, rozmieszczona została w dwóch odrębnych miejscach – w narożniku sali i wraz z innymi rzeźbami gotyckimi (il. 3, po prawej stronie). Niestety, ani opis Kunkela; ani zdjęcia nie przekazują informacji o lokalizacji dwóch pozostałych płyt z fragmentem *Zmartwychwstania* i *Zestania Ducha Świętego* oraz figury św. Piotra. Biorąc jednak pod uwagę fragmentaryczność dokumentacji wystawy i brak konsekwencji w grupowaniu obiektów na ekspozycji można przyjąć, że wspomniane fragmenty były tam również obecne.

W okresie II wojny światowej większość zbiorów kolekcji Towarzystwa Historii i Starożytności ewakuowano i umieszczano w rozmaitych miejscach na terenie Pomorza. Pośpiesznie pakowane w tym niespokojnym okresie rzeźby z Wkryjścia trafiły w różne miejsca. Świadczy o tym fakt, że tylko część z nich została odnaleziona przez polskie służby konserwatorskie, które akcję zabezpieczania ocalałych po wojnie obiektów na nowoprzyłączonych do Polski terenach Pomorza rozpoczęły już w 1945 r. Siedem płyt przekazano do zbiorów późniejszego Muzeum Pomorza Zachodniego, od 1970 r. Muzeum Narodowego w Szczecinie. Niestety, cztery pozostałe płaskorzeźby, w tym trzy centralne sceny: *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie* oraz *Zdjęcie z krzyża* – *Optakiwanie*, uznane zostały za zaginione i umieszczone na liście strat wojennych, tworzonej w latach 50. przez Dariusza Kaczmarzyka. Jak pisze autor spisu, zanim pełny tekst trafił do druku, ZSRR w ramach akcji przeprowadzanych w okresie odwilży, zwrócił Polsce liczne dzieła „odnalezione i uratowane” przez Armię Czerwoną. W 1956 r. Muzeum Pomorza Zachodniego odzyskało 25 rzeźb, wśród nich znajdowały się uznane za zaginione płaskorzeźby wkryjskie ze sceną *Optakiwania* i *Pojmania*¹⁵. W książce Kaczmarzyka, która w ostatecznej formie, po wykreśleniu zwróconych obiektów, ukazała się w 1958 r., wciąż jako zaginione pozostały dwie duże kwatery ołtarza¹⁶. Nieznane są losy pominiętej w spisie Kaczmarzyka figury św. Piotra, która zaginęła bezpowrotnie.

Wydawano się, że niemożliwe jest odnalezienie pozostałych brakujących płaskorzeźb ołtarza. Tymczasem, zupełnym przypadkiem, odnalazły się one w Rydze! Profesor Uwe Albrecht, przebywający we wrześniu 2001 r. na konferencji w tamtej-

szym Muzeum Sztuki Obcej z okazji osiemsetlecia Rygi, zwiedzając ekspozycję podczas przerwy w obradach, zwrócił uwagę na dwie pokazywane tam płytki, intuicyjnie wiążąc je ze sztuką północnoniemiecką. Niestety, pochodzenie i historia obiektów nie były znane pracownikom Muzeum ryskiego. Ustalono jedynie, że mogły one trafić do zbiorów wraz z innymi dawnymi obiektami ryskimi, które ZSRR przystał po wojnie z moskiewskiego Muzeum im. Puszkina, tego samego, z którego w 1956 r. wróciły do Polski dwie z czterech zaginionych płaskorzeźb wkryujskich. Zagadkowe obiekty, pozostające w pamięci wybitnego historyka sztuki, wkrótce przypomniaty o sobie ponownie. Podczas przeglądania archiwalnych fotografii w fototece Instytutu Historii Sztuki, w Kilonii, profesor Uwe Albrecht zobaczył zdjęcie przedwojennej ekspozycji Muzeum Miejskiego w Szczecinie z fragmentami ołtarza wkryujskiego. Ku swojemu zdumieniu dostrzegł tam dwie zagadkowe płyty, widziane wcześniej w Muzeum w Rydze. Podpis pod fotografią skierował go do szczecińskiego Muzeum, gdzie znajdowały się pozostałe fragmenty ołtarza ze zdjęcia. Muzeum Narodowe w Szczecinie, poinformowane przez profesora Albrechta o niezwykłym odkryciu, podjęło próbę odzyskania cennych obiektów. W wyniku starań polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, 29 maja 2006 r. doszło do oficjalnego przekazania płaskorzeźb na ręce polskiego premiera, podczas wizyty państwowej w Rydze. 30 lipca tego roku płaskorzeźby, po ponad 60 latach, powróciły do szczecińskiego Muzeum¹⁷.

Odzyskanie dwóch ostatnich brakujących płaskorzeźbionych elementów ołtarza umożliwiło podjęcie próby rekonstrukcji pierwotnego układu płyt w obrębie ołtarza¹⁸. Wielkość i kształt zachowanych fragmentów, a także odwołanie się do innych tego typu późnogotyckich realizacji ołtarzowych z rejonu północnych Niemiec, wskazują na to, że pierwotnie ołtarz miał prawdopodobnie formę tryptyku, którego wnętrzu wypełniały płaskorzeźbione płyty. Trzy większych rozmiarów płaskorzeźby znajdowały się zapewne w szafie środkowej, przy czym najważniejsza scena, *Ukrzyżowanie*, ze względu na krucyfiks¹⁹, który niegdyś umieszczony był na osi ołtarza, mogła przewyższać sąsiednie płyty. Boczne skrzydła wypełniały mniejsze płaskorzeźby, po cztery z każdej strony. Opracowany przez pracowników szczecińskiego Muzeum projekt szafy do prezentacji płaskorzeźb wkryujskich miał na celu przybliżenie schematu kompozycji gotyckiego tryptyku i uporządkowanie płyty, z uwzględnieniem chronologii wydarzeń Pasji Chrystusa [il. 4]²⁰. W 2009 r. dębowa szafa wypełniona płaskorzeźbami stanęła na ekspozycji sztuki gotyckiej, w dawnej „dużej sali” Patacu Ziemstwa Pomorskiego,



Ukrzyżowanie, fragment ołtarza z Wkryujścia, ok. 1510-1520 r., drewno dębowe polichromowane, 130x107 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. G. Solecki

w którym obecnie znajduje się siedziba Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Należy wyrazić nadzieję, że rzeźba św. Piotra, która przed wojną towarzyszyła ołtarzowi, również ocalała i zostanie kiedyś odnaleziona, aby szczęśliwie zakończyć historię rzeźb pochodzących z kościoła Mariackiego we Wkryujściu.

PRZYPISY

- U. Albrecht, *Po 60 latach znowu razem... Zmienne koleje losu ołtarza z Wkryujścia, Materiały Zachodniopomorskie*, Nowa Seria, t. II/III, 2005/2006, z. 2, s. 56.
- Bogusław, zwany Wielkim, zjednoczył Pomorze, czyniąc je ważnym ośrodkiem państwowym ze stolicą w Szczecinie. W 1491 r. książę poślubił Annę Jagiellonkę, córkę króla polskiego Kazimierza. Zyskał tym samym potężnego sojusznika w walce z największym wrogiem Pomorza – Brandenburgią. Uzyskanie przez Bogusława X godności bezpośredniego lennika cesarskiego przyczyniło się do wzmocnienia pozycji księżstwa na arenie politycznej ówczesnej Europy. Pomorze wszędo wówczas w okres długotrwałego pokoju sprzyjającego licznym fundacjom książęcym.
- U. Albrecht, op. cit., s. 54-56.
- H. Lemcke, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Pommern*, T. 2, Bd. 1, H. 3, *Der Kreis Uckermark*, Stettin 1900, s. 333 oraz strona internetowa parafii: Pfarrsprengel Ueckermünde - Liepgarten, dostępna w Internecie: <http://www.kirchenkreis-pasewalk.de/290.html> [dostęp 06.03.2012].
- H. Lemcke, op. cit., s. 319 oraz strona internetowa parafii, patrz przypis 4.
- H. Lemcke, op. cit., s. 320.
- F. Kugler, *Pommersche Kunstgeschichte, Stettin 1840*, s. 209-210; F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1853, s. 806.

⁸ Zachowane w zbiorach Uniwersytetu Technicznego w Berlinie, dostępne w Internecie: <http://www.europeana.eu/portal/record/08535/0A2F44BC18AF29A-1A69A14FA5C76C0AD13EB774E.html?query=who%3A%2C%20Carl%20Johann%20Bogislaw> [dostęp 06.03.2012].

⁹ Lokalizacja ołtarza podana przez Lemckiego różni się od miejsca wspomnianego przez Kuglera (przypis 7). Neogotycką wieżę dobudowano na osi kościoła dopiero w latach 1863-1866. Być może przeniesiono tam rzeźby, zanim przewieziono je do Szczecina.

¹⁰ Niestety, Lemcke nie podaje źródła, z którego czerpie mało wiarygodną informację o istnieniu w kościele we Wkryujściu figury św. Pawła, op. cit., s. 58.

¹¹ *Führer durch das Museum der Stadt Stettin*, Stettin 1924, s. 5-6.

¹² Wszystkie wymieniane w tekście fotografie archiwalne znajdują się w Archiwum Fotograficznym MNS.

¹³ Po przycięciu dolne partie zostały utwardzone, patrz: L. Czeźnik, *Ołtarz z Wkryujścia - historia zniszczenia i konserwacji*, [w:] *Zabytkom na odsiecz! Szlakiem grodów, zamków i twierdz. Materiały opracowane z okazji obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa 2009 w województwie zachodniopomorskim*, red. A. Bartczak, M. Witek, Szczecin 2009, s. 255-256.

¹⁴ O. Kunkel, *Rundgang durch die Schausammlungen des Provinzialmuseums Pommerscher Altertümer*, „Monatsblätter der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde”, Nr. 6/7/8, Jg. 42, 1928, s. 53 [133]; *Rundgang durch die Schausammlungen*, Stettin 1929, s. 72.

¹⁵ D. Kaczmarzyk, *Straty wojenne w dziedzinie rzeźby*, Warszawa 1958, s. 10-11.

¹⁶ Ibidem, s. 111, poz. 589, 590.

¹⁷ U. Albrecht, op. cit., s. 49, 51-52.

¹⁸ Dokładny opis rekonstrukcji: U. Albrecht, op. cit., s. 52.

¹⁹ Duży krucyfiks, który wymieniany jest wraz z płaskorzeźbami ołtarzowymi przez Kuglera (przypis 7) Uwe Albrecht wiąże ze sceną *Ukrzyżowanie*, op. cit., s. 57.

²⁰ L. Czeźnik, op. cit., s. 260.

**THEREATENED COLLECTIONS,
THREATNEED COLLECTORS**

The "Secure Collections" programme is based on standard documentation of historic objects and works of art created in order to identify objects lost as a result of crime, natural disasters, or loss. It is a standardised way of describing a work of art or material artefact which has aesthetic, historic or material value. It must be underlined that the system is not a substitute for the professional inventorying of objects. The crucial element of the programme is the questionnaire (its basic or extended version), which when filled out, makes it possible to identify works of art in the future.

PIOTR OGRODZKI

ZAGROŻONE KOLEKCJE, ZAGROŻENI KOLEKCJONERZY

Kolekcjonerstwo rodzi się z pasji, z wewnętrznej potrzeby dogłębnego poznania czegoś, co dla jednych może być banalne, niewarte poświęcenia chwili uwagi, a dla innych może stać się przedmiotem studiów i niemal naukowych dociekań.

Co można zbierać? Odpowiedź jest tak krótka, jak samo pytanie – wszystko. Franciszek Starowieyski, tak charakteryzował zbieracza: *Trzeba być człowiekiem wszechogarniającym niezależnie od tego, czy gromadzi się zapalniczki z końca XIX w. czy sztukę starożytną. Nawet tak prymitywne zbieractwo jak kolekcjonowanie kuflów wojskowych musi odchodzić. Kolekcjonuje się bowiem po to, by poszerzać swoje horyzonty, a nie żeby zaoszczędzone zaskórniaki w tajemnicy przed żoną wydać. Historie wielu kolekcji zaczęły się czasami prozaicznie, od pojedynczego przedmiotu, który potrafił tak zafrapować nowego właściciela, że ten gotów był poświęcić bardzo wiele dla zdobycia kolejnych, budując w ten sposób załazek kolekcji. Profesor Andrzej*

Ryszkiewicz za szczególny typ zbieracza uznaje „szlachetnego zapaleńca, który ukochał jakiś typ przedmiotów”, jednocześnie stwierdzając, że taka osoba może być najbardziej niebezpieczna, gdyż jest gotowa w imię swojej pasji kolekcjonerskiej poświęcić życie zawodowe, rodzinne, a w skrajnej postaci doprowadzić do poważnej kolizji z prawem. Wiele kradzieży zabytków policjanci lub dziennikarze określają, jako działania prowadzone na zlecenie prywatnych kolekcjonerów. W większości przypadków są to tylko domniemania, wynikające z okoliczności kradzieży, mogących pośrednio wskazywać na taki motyw. W rzeczywistości kradzieży na zlecenie nie jest tak wiele, jak sugeruje prasa, a już bardzo rzadko udaje się faktycznie ustalić zleceniodawcę i udowodnić jego udział w przestępstwie. Przypomnijmy, że jako motyw działania w największej kradzieży na szkodę polskiego muzeum (kradzież obrazu Claude'a Moneta z Muzeum Narodowego w Poznaniu) podawano zlecenie od zachodniego kolekcjonera, który jako-by miał zamówić obraz. Po 10 latach, gdy dzieło sztuki zostało odzyskane, okazało się że przez cały czas obraz znajdował się w rękach złodzieja. W innej głośnej sprawie (kradzież napisu znad bramy bytego niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego KL Auschwitz-Birkenau), podejrzanym o jej zlecenie był szwedzki milioner Lars Goeran Wahlstroem. W styczniu 2012 r. prasa podała, że dochodzenie w tej sprawie strona szwedzka umorzyła z powodu braku jakichkolwiek dowodów przestępstwa. Oczywiście na tej podstawie nie można twierdzić, że w ogóle nie dochodzi do kradzieży na zlecenie kolekcjonerów-pasjonatów. Może się zdarzyć, że chęć

Przestępstwa (stwierdzone) przeciwko zabytkom, przy uwzględnieniu miejsca ich popełnienia.

Rok	Miejsce popełnienia przestępstwa		
	Budynek (samodzielny lub wielorodzinny)	Kościół Kaplica	Muzeum Galeria
2007	196	26	18
2008	126	19	12
2009	217	17	16
2010	132	15	13
2011	196	20	13
Razem	867	90	72



Dla rabunku obrazu przypisywanego Albrechtowi Dürerowi, sprawcy nie cofnęli się przed dokonaniem zabójstwa.



Kossak Wojciech, Kucharski
Monte Rey. Brugowski z Sosnóg
okna Fen wiskny.

Wielu zbieraczy i kolekcjonerów nie dokumentuje poprawnie swoich zbiorów. W przypadku kradzieży kolekcji organy ścigania mają do dyspozycji niewiele pomagające w poszukiwaniach zdjęcia pamiętkowe.

posiadania i otaczania się pięknymi przedmiotami będzie tak dominująca, że sam kolekcjoner zacznie popełniać przestępstwa. Do takich osób na pewno można zaliczyć Stephana Breitweisera, który w latach 1995-2001 okradł ponad 170 muzeów w co najmniej pięciu krajach i zgromadził w swoich dwóch pokojach blisko 350 wysokiej klasy dzieł sztuki i zabytków. W trakcie procesu we Francji prokurator za wszelką cenę próbował udowodnić mu działanie z niskich pobudek (w celu osiągnięcia korzyści majątkowej), co uzasadniałoby orzeczenie wyższej kary za popełnione przestępstwa. Starania prokuratury spęły jednak na niczym, bowiem oskarżonemu nie dowiedziono jakiegokolwiek przypadku sprzedaży dzieła sztuki skradzionego z muzeum. Jeśli kogoś wypadatoby określić mianem „szalonego kolekcjonera”, to właśnie Breitweisera, spełniającego wszystkie pu temu warunki. Tego typu zbieracze czy kolekcjonerzy należą do wyjątków. Rzeczywistość jest zupełnie inna. Zazwyczaj to właśnie ta grupa osób należy do najbardziej zagrożonych przestępczością przeciwko zabytkom narodowemu. Pod tym względem dane z analizy dostępnych statystyk policyjnych³ zawierających informacje na temat przestępczości przeciwko zabytkom są jednoznaczne. Na przestrzeni ostatnich pięciu lat wśród stwierdzonych przestępstw przeciwko zabytkom (biorąc pod uwagę miejsce popełnienia przestępstwa) zdecydowanie przeważały samodzielne lub wielorodzinne budynki. Na drugim miejscu plasowały się kościoły i kaplice, a na końcu muzea i galerie.

Na podstawie publikowanych danych trudno przeprowadzić dogłębną analizę i wysnuć wnioski dotyczące przyczyn

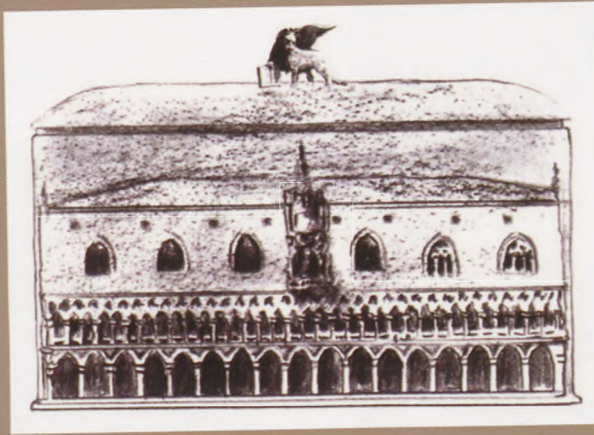
bardzo dużego zróżnicowania przestępczości w poszczególnych latach. O ile w przypadku kościołów i kaplic oraz muzeów i galerii liczba stwierdzonych przestępstw jest w poszczególnych latach zbliżona do siebie, o tyle kradzieże dokonywane na szkodę osób fizycznych podlegają trudnym do racjonalnego wyttumaczenia fluktuacjom. Co dwa lata obserwuje się gwałtowny wzrost lub spadek przestępczości. Różnice (liczone rok do roku) sięgają niemal 80% ogólnej liczby zdarzeń. Nie ma racjonalnych przesterek, które mogłyby skutkować takimi skokami przestępczości. Na przestrzeni poszczególnych lat nie odnotowuje się wśród zbieraczy i kolekcjonerów ani istotnego poprawienia stanu ochrony i zabezpieczenia kolekcji (działania tego typu mogłyby skutkować zmniejszeniem zagrożenia), ani zdecydowanego pogorszenia warunków przechowywania zabytków, co z kolei mogłoby uzasadniać wzrost zagrożenia i zwiększoną liczbę popełnianych przestępstw. Dane policji wskazują raczej na słaby poziom zabezpieczeń, które w przypadku zwiększonego zainteresowania środowiska przestępczego nie są w stanie oprzeć się zmasowanemu atakowi przestępców. Na tym tle dość dobrze wypadają zarówno muzea, jak i kościoły. Jeszcze do niedawna ta ostatnia grupa obiektów uchodziła za bardzo zagrożoną. Wydaje się, patrząc na dane statystyczne, że długofalowe działania związane z poprawą stanu ochrony i zabezpieczenia zabytków sakralnych powoli przynoszą rezultaty i zagrożenie stopniowo się obniża. Pozytywny wpływ mają na to również programy związane z dokumentowaniem i znakowaniem zabytków ruchomych znajdujących się w obiektach sakralnych. Na te-

renie kilku województw (m.in. podlaskiego i lubuskiego) przeprowadzono już na dużą skalę akcję znakowania i fotografowania zabytków ruchomych. Tego typu działania powodują, że przestępcy mają bardzo poważne problemy z upytaniem skradzionych dzieł sztuki i zabytków. W muzeach jest najlepsza sytuacja pod względem właściwego dokumentowania zbiorów. Przepisy, którym podlegają te instytucje powodują, że dokumentacja zbiorów muzealnych zazwyczaj należy do ich mocnych stron.

Tej pracy u podstaw – dokumentowania posiadanych dzieł sztuki i zabytków – brak wśród prywatnych kolekcjonerów i właścicieli pojedynczych dzieł sztuki i zabytków. Choć jest to najmniej kosztowny element działań prewencyjnych (zwłaszcza obecnie, w dobie fotografii cyfrowej), to jest on powszechnie niedoceniany. Dopiero na etapie zgłaszania strat do krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem⁴ widać, z jak poważnymi brakami (w zakresie posiadania podstawowych informacji o przedmiocie) mamy do czynienia. Na przestrzeni 21 lat do bazy danych utraconych dóbr kultury wprowadzono charakterystyki 2571 przedmiotów (dóbr kultury i zabytków), które zostały utracone przez osoby fizyczne. Największą liczbę przedmiotów zgłoszono do bazy danych w latach 2001-2005. Wpisano wtedy 1219 przedmiotów. W kolejnych pięciu latach były już 374 zgłoszenia, a w 2011 r. wpisano tylko 61 zabytków. W zestawieniu z danymi statystycznymi policji za ten sam rok okazuje się, że do krajowego wykazu zabytków skradzionych zgłoszono tylko około 30% strat poniesionych przez osoby fizyczne. Dlaczego tak mało? Wydaje się, że jednym z powo-



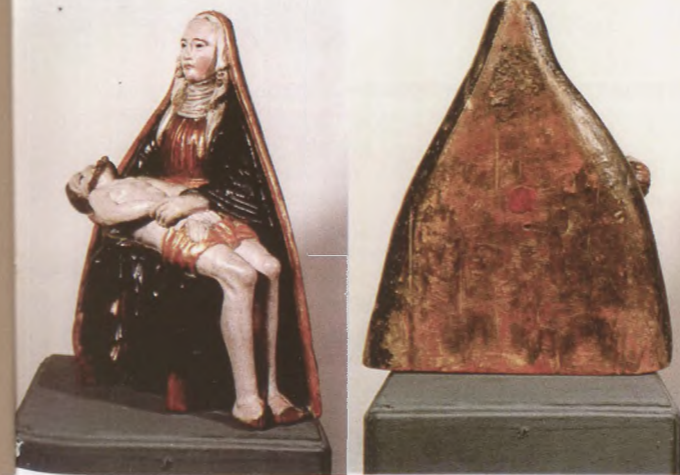
Nieumiejętne użycie lampy błyskowej powoduje, że zdjęcie jest mało przydatne w poszukiwaniach i identyfikacji.



Zamiast zdjęć, do wykazu skradzionych zabytków często przekazuje się rysunki, tak jak w przypadku tej srebrnej cukiernicy. Niestety, rysunki nie zawierają żadnych cech charakterystycznych utraconych przedmiotów, co przy seryjnej produkcji przedmiotów rzemiosła artystycznego również może utrudnić identyfikację.



W rzemieśle fotografii cyfrowej do zrobienia dobrego zdjęcia dokumentacyjnego potrzeba bardzo niewiele.



Zdjęcia przedmiotów trójwymiarowych najlepiej wykonywać z kilku ujęć, co pozwala na zarejestrowanie wielu cech charakterystycznych.



Ze skradzionej w 2010 r. kolekcji pocztówek policji już udało się odzyskać ponad 500.

dów jest brak wystarczających danych, które po wpisaniu do krajowego wykazu zabytków skradzionych datyby szansę na pozytywną identyfikację utraconych i poszukiwanych zabytków. Rozporządzenie ministra kultury z 2004 r., regulujące m.in. prowadzenie krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem przewidywało, że w karcie informacyjnej wykazu skradzionych zabytków umieszcza się w szczególności rodzaj i nazwę własną zabytku, jego opis z podaniem materiałów, technik wykonania i wymiarów. Zalecono również by, jeśli to tylko możliwe, do karty informacyjnej dołączyć zdjęcie zabytku (rozporządzenie z 2011 r. utrzymało te wymagania). W praktyce okazuje się, że poszkodowani nie posiadają elementarnych danych, które umożliwiłyby prowadzenie skutecznych poszukiwań utraconych części kolekcji. Nie otrzymując wystarczających informacji, policja w wielu przypadkach zmuszona jest odstąpić od zgłoszenia przedmiotu do bazy danych zawierającej informacje o poszukiwanych zabytkach. Kolejnym powodem, dla którego nie zgłasza się części strat do bazy danych utraconych zabytków, jest fakt, że nie wszystkie utracone w wyniku przestępstw przedmioty są zabytkami w rozumieniu ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 23 lipca 2003 r. Wielką zastęgą obowiązujących przepisów jest wprowadzenie (jako ustawowego narzędzia) krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem, jednakże fakt, iż wykaz ogranicza się tylko do zabytków jest najpoważniejszym mankamentem tego rozwiązania. Trzymając się ściśle litery prawa, nie można do tego wykazu wprowadzać dzieł sztuki artystów żyjących, bowiem trudno ich prace, nawet te najbardziej wybitne, uznać za zabytki. Znacznie korzystniejszym

rozwiązaniem byłoby zastosowanie pojęcia „dobra kultury” zamiast „zabytek” przy formułowaniu zakresu przedmiotowego wymienionego wykazu.

Obowiązująca obecnie ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami całkowicie pomija kwestię kolekcji. Tylko w art. 6 występuje pojęcie kolekcja w zapisie mówiącym o tym, że ochronie i opiece podlegają, bez względu na stan zachowania, zabytki ruchome, będące w szczególności kolekcjami stanowiącymi zbiory przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje. Żaden jednak z komentarzy⁶ do ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami nie odnosi się do kwestii kolekcji w nowym systemie prawnym. Z pojęciem kolekcji i krótką historią jego prawnych problemów można zapoznać się w wydanym w 2010 r. *Leksykonie prawa ochrony zabytków*.

W odmienny sposób (co nie oznacza, że w dobry czy chociażby zaledwie wystarczający) do kolekcji odnosiła się ustawa z 1962 r. o ochronie dóbr kultury. Kolekcjom poświęcono rozdział IX ustawy, w którym określono prawa i obowiązki właściciela kolekcji wpisanej na jego wniosek do rejestru zabytków. Niestety, w powszechnej opinii uprawnienia były iluzoryczne, a obciążenia i ograniczenia bardzo wymierne, co powodowało, że bardzo niewielu kolekcjonerów decydowało się na wpisanie swoich kolekcji do rejestru zabytków. O problemach prawnej ochrony kolekcji i nieskuteczności obowiązującego w tym zakresie prawa pisał wielokrotnie w swoich pracach prof. Jan Pruszyński⁷. Jednym ze skutków opisanej sytuacji prawnej kolekcji i kolekcjonerów są trudności w pozyskiwaniu środków na konserwację czy zabezpieczenie kolekcji, co w konsekwencji przyczynia się do opisanego wcześniej zagrożenia przestępczością.

Śledząc dane przekazywane do Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, gromadząc i analizując publikowane w prasie ogólnopolskiej i lokalnej informacje, można wychwycić te sprawy, które ze względu na przedmiot przestępstwa mają istotne znaczenie. Wśród przestępstw popełnianych na szkodę kolekcjonerów i zbieraczy przeważają kradzieże zbiorów, choć bywają i napady rabunkowe, a nawet zabójstwa. W 2002 r. dokonano w Warszawie napadu rabunkowego na jednego z warszawskich kolekcjonerów. Bandyci po skrupowaniu właścicielki splądrowali mieszkanie, rabując gromadzoną przez ponad 40 lat kolekcję siedemdziesięciu kilku obrazów oraz kilkadziesiąt zabytków rzemiosła artystycznego. Po dwóch latach część skradzionej kolekcji udało się odzyskać w Łodzi (12 obrazów). Kolejne obrazy odzyskano rok później w Tomaszowie Mazowieckim. Policja została zawiadomiona o paczkach pozostawionych na jednym z parkingów. Po otwarciu paczek okazało się, że znajdują się w nich 82 obrazy, z których część pochodziła z warszawskiej kradzieży.

W kwietniu 2002 r. obrabowano jednego z krakowskich kolekcjonerów, kradnąc kilkadziesiąt obrazów, miniatury z kości słoniowej oraz, tabakiery, srebrne tyżeczki (była to już 15 kradzież dzieł sztuki w Krakowie od początku 2002 r.). Złodzieje wykorzystali okazję wyjazdu właściciela poza miejsce zamieszkania. Wspięli się po piorunochronie na poziom II piętra, wyważyli okno i splądrowali całe mieszkanie (trzy lata wcześniej dokonano już w tym miejscu kradzieży, w wyniku której kolekcjoner utracił około 30 obrazów). Ostatnia kradzież u tego samego kolekcjonera miała miejsce w 2011 r. Utracona kolekcja gromadzona była przez cztery pokolenia. Wystarczyła krótka chwila, by większość dorobku została utracona. W 2007 r., po-

nownie w Krakowie, tupem włamywaczy padła duża kolekcja monet. Skradziono ponad 1000 monet o wartości szacowanej na 2,5 mln zł. W Wigilię 2010 r., dokonano w tym mieście kolejnej kradzieży, tym razem kolekcji pocztówek, liczącej ponad 2300 pozycji. Do dzisiaj udało się odzyskać ponad 500 z nich.

W tym samym 2007 r. doszło dwukrotnie do kradzieży dzieł sztuki z warszawskich mieszkań. W sierpniu skradziono m.in. pejzaże autorstwa Jana Stanisławskiego, Hyllinga, nieznanego malarza niemieckiego, Wojciecha Weissa, oraz obrazy Wojciecha Kossaka (*Brzeg morski*), Teodora Axentowicza (*Święto Jordanu*), Jana Styki (*Portret dziewczynki*), Vlastimila Hofmana (*Kapliczka z aniołami*). Niestety, pokrzywdzeni nie dysponowali dobrej jakości fotografiami utraconych dzieł. Na początku września 2007 r. doszło do kolejnej kradzieży. Właścicielka wpuściła do domu jednego z przestępców, podającego się za kontrolera budowlanego. Gdy poszkodowana była zajęta rozmową, drugi przestępca wszedł do mieszkania i ukrył się w spiżarni. Korzystając z wyjścia właścicielki po zakupy, złodziej wyniósł z mieszkania pięć obrazów. Wraz z nimi ukrał teczkę z ich dokumentacją. W tym samym roku tupem bandytów padła duża, zgromadzona w Krakowie kolekcja monet. Skradziono ponad 1000 monet o szacowanej wartości 2 500 000 zł.

W lutym 2010 r. okradziono kolekcjonera w Krasnymstawie. Sprawcy pod pretekstem zawieszania reklamy, działając otwarcie, w biały dzień, przystawili drabinę i dostali się do mieszkania na I piętrze. Reklama, którą mieli ze sobą postużyła za parawan. Złodzieje, po zbiciu szyby balkonowej, weszli do środka i skradli kolekcję rzemiosła artystycznego, która była tworzona przez kilkadziesiąt lat. Poszkodowany miał bardzo dobrą dokumentację zbiorów, której na

szczęście złodzieje nie znaleźli. W październiku 2011 r. z warszawskiej prywatnej kolekcji skradziono trzy obrazy i trzy rysunki Józefa Pankiewicza

Przykłady kradzieży z prywatnych zbiorów i kolekcji można bytoby, niestety, mnożyć. Kolekcjonerzy to w chwili obecnej najbardziej zagrożona kategoria właścicieli dzieł sztuki i zabytków. Nie można, niestety, jednoznacznie stwierdzić, jak duży jest procent odzyskania części utraconych w wyniku przestępstw prywatnych zbiorów i kolekcji. Policja w ogóle nie zamieszcza takich danych statystycznych, a na wyniki analizy danych z krajowego wykazu zabytków skradzionych trzeba patrzeć z pewną ostrożnością. Spośród 2571 skradzionych zabytków będących własnością osób fizycznych, które zostały wprowadzone do wykazu w latach 1995-2011, udało się odzyskać 244 przedmioty. Najwięcej zabytków odzyskano w latach 2001-2005 (180), najmniej w latach 1995-2000 (9). W 2011 r. odzyskano tylko 7 zabytków. Można przyjąć, że średnio odzyskano około 10% przedmiotów zgłoszonych do bazy. Dane te są bezsporne. Rzeczywisty wynik może być jeszcze wyższy o kilka punktów procentowych z uwagi na częste przypadki zgłaszania z dość znacznym opóźnieniem odzyskania zabytków. Z analizy wycinków prasowych wynika, że policja odzyskała skradzione dzieła sztuki, natomiast potwierdzenie tego faktu przychodzi po kilku miesiącach. Do czasu oficjalnego zawiadomienia o odzyskaniu utraconych przedmiotów, w bazie danych nie są wykonywane jakiegokolwiek działania usuwające informacje. To wynika ostrożności, bowiem wobec kreowania przez dziennikarzy bardzo dużej dozy optymizmu i dążenia do szybkiego przedstawienia sukcesu, łatwo o pomyłki.

Czy można zredukować zagrożenie i poprawić stan zabezpieczenia prywatnych kolekcji? Odpowiedź jest twierdzą-

ca, choć droga do osiągnięcia zakładanych celów nie będzie ani szybka, ani łatwa. Po pierwsze, właściciele muszą zadbać o sporządzenie podstawowej dokumentacji opisowej i fotograficznej. To bardzo ważny element działań prewencyjnych i najmniej kosztowny. Pomocą w tym zakresie może być realizowany wspólnie z Komendą Główną Policji program „Bezpieczne Zbiory – Bezpieczne Kolekcje”. Właściciele szczególnie cennych zabytków powinni rozważyć możliwość ich wpisu do rejestru zabytków. To w tej chwili chyba najlepsza droga, dająca szansę na uzyskanie ze strony organów ochrony zabytków wsparcia, które można przeznaczyć na poprawę stanu zabezpieczenia i ochrony.

Fot. archiwum NIMIZ

PRZYPISY

¹ Izabela Górnicka-Zdziech, *Przewodnik zaniechanego kolekcjonera według F. Starowiejskiego*, Warszawa 2008, str. 7.

² Andrzej Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, str. 7 i nast.

³ Statystyki policyjne poświęcone przestępczości przeciwko zabytkom można znaleźć na stronie: <http://www.statystyka.policja.pl/portal/st/949/>

⁴ Baza danych zawierająca informacje o skradzionych zabytkach jest powszechnie dostępna pod adresem: www.skradzionezabytki.pl.

⁵ Rozporządzenie ministra kultury z dnia 14 maja 2004 roku w sprawie prowadzenia rejestru zabytków, krajowej, wojewódzkiej i gminnej ewidencji zabytków oraz krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem, Dz.U. Nr 124, poz. 1305. Przepisy zostały zmienione w 2011 r., rozporządzeniem o tym samym tytule, z dnia 26 maja 2011 r., Dz.U. Nr 113, poz. 661.

⁶ Alberto Soldani, Dariusz Jankowski, *Zabytki. Ochrona i opieka. Praktyczny komentarz do nowej ustawy*, Zielona Góra 2004; Rafał Gola, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*. Zakamycze, 2004; Patrycja Antoniak, Maksymilian Cherka, Filip M. Elżanowski, Krzysztof A. Wąsowski, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Lex, Warszawa 2010.

⁷ Jan Pruszyński, *Ochrona zabytków w Polsce*, PWN, Warszawa 1989, str. 284 i nast., Jan Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, Zakamycze 2001, str. 188 i nast.

DATABASES OF CULTURAL PROPERTY LOST AS A RESULT OF CRIME, AS A TOOL FOR PROTECTING THE CULTURAL HERITAGE

It is a characteristic feature of crime against cultural heritage that the objects lost as a result of such activity often find their way to the legal antique market, where efforts are made to provide them with fabricated histories testifying to their legal provenance. National and international databases of lost cultural property are tools that considerably hamper the perpetration of such crime. Knowledge acquired while gaining information on collections can help to improve the efficiency of protecting cultural heritage.

OLGIERD JAKUBOWSKI

BAZY DANYCH UTRACONYCH DÓBR KULTURY



JAKO NARZĘDZIE OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

W Polsce, podobnie jak na całym na świecie, co roku dokonywana jest duża liczba przestępstw, których ofiarą padają dobra kultury. Krajowe i międzynarodowe bazy danych dóbr kultury utraconych w wyniku przestępstwa są jednym z narzędzi pomagających ograniczać te niepożądane zjawiska. Rozwiązania stosowane w konstrukcji, w zasadach organizacji i udostępniania oraz w zakresie samego pozyskiwania danych powodują, że jako narzędzia ochrony dziedzictwa kulturowego mają one różną skuteczność.

ROLA BAZ DANYCH, JAKO POMOCNICZYCH NARZĘDZI W ZWALCZANIU PRZESTĘPCZOŚCI

W bazach danych utraconych dóbr kultury znajdują się różnego typu informacje pomocne w zwalczaniu przestępczości. Do podstawowych należy zaliczyć:

- dokładny opis utraconego obiektu, z podaniem jego wymiarów, techniki i materiału z którego został wykonany, cech charakterystycznych oraz innych informacji, o ile umożliwiają jego jednoznaczną identyfikację;
- dobrej jakości zdjęcia przedmiotu przedstawiające jego widok ogólny oraz indywidualne cechy identyfikacyjne;
- informacje o pochodzeniu ukradzionego dzieła i jego właścicielu.

Jak podkreślają policjanci, nawet po zatrzymaniu skradzionego dobra kultury nie będą mogli bez odpowiednich informacji i opisu zidentyfikować go lub bezspornie udowodnić, że przedmiot ten utracono z danego miejsca¹. Niestety, często zdarza się iż do zbiorów danych zgłaszane są informacje niepełne, zawierające staby materiał fotograficzny. Podmioty prowadzące bazy danych same muszą decydować, jakie minimum danych musi posiadać wniosek ze zgłoszonym przedmiotem, by jego zamieszczenie miało sens.

W zależności od typu baz danych mogą znajdować się w nich dodatkowe informacje pomocne w zwalczaniu przestępczości przeciwko dziedzictwu kulturowemu:

- informacje o *modus operandi* sprawców przestępstwa,
- sygnatury postępowań karnych,
- kontakt do prowadzących postępowanie,
- informacje o nagrodzie za pomoc w odnalezieniu obiektu.

Bazy danych utraconych dóbr kultury zazwyczaj mogą dawać szereg dodatkowych możliwości np. :

- identyfikacji dóbr kultury;
- korzystanie z baz danych przez podmioty zajmujące się handlem dziełami sztuki w celu

oceny legalności nabycia obiektu znajdującego się w obrocie;

- wykorzystywanie informacji z baz danych w postępowaniach karnych;
- wykorzystywanie informacji z baz danych w postępowaniach cywilnych.

W zależności od rodzaju, konstrukcji i sposobu prowadzenia bazy danych może ona posiadać różne funkcje z wyżej wymienionych. Należy zwrócić uwagę, że im więcej dokładnych informacji o utraconym obiekcie znajduje się w bazie, tym łatwiej wykorzystają jej funkcje w praktyce.

KRAJOWE I MIĘDZYNARODOWE BAZY DANYCH DÓBR KULTURY UTRACONYCH W WYNIKU PRZESTĘPSTWA – PRÓBA OCENY POSZCZEGÓLNYCH ROZWIĄZAŃ

Istnieją różne modele funkcjonowania baz danych. Jednym z nich jest powierzenie ich prowadzenia baz organom ścigania – najczęściej policji. Stuzby mogą wtedy z większą efektywnością wykorzystywać to narzędzie w praktyce śledczej i pozyskiwać do niego dodatkowe dane. Taki system zarządzania informacjami można uznać za bardzo efektywny, gdyż prowadzi go organ, który zbiera dane, ma możliwość ich weryfikacji oraz bezpośrednio nimi zarządza. Część danych zawartych w tych bazach dostępna jest tylko i wyłącznie dla organów ścigania. Policyjne bazy danych, choć mają istotne znaczenie dla samej policji, to jednak poza organami ścigania nie mogą być szerzej wykorzystane². Na świecie warto zwrócić uwagę na cztery takie bazy danych:

- „The London Stolen Arts Database”(LSAD) prowadzona jest przez Scotland Yard. LSAD przechowuje dane i zdjęcia 54 000 skradzionych dzieł sztuki. Baza danych obejmuje następujące kategorie: obrazy, meble, książki, mapy, rękopisy, dywany, chodniki, zegary, zegarki, monety, medale, szkła, wyroby z kości słoniowej, nefrytu, instrumenty muzyczne, znaczki pocztowe, wyroby z ceramiki, porcelany, srebra, tkaniny i wyroby ze złota, oraz gry i zabawki. Jest to typowa

zamknięta baza danych. Antykwariusze i osoby zainteresowane mogą prosić o przeszukanie bazy danych w celu ustalenia, czy dany przedmiot został zarejestrowany jako skradziony. Certyfikat może być wydany na dowód, że kontrola odbyła się i osoba kupująca nabyła obiekt w ramach „należytej staranności” (<http://www.met.police.uk/artandantiques/>).

• „The National Stolen Art File” (NSAF) prowadzona jest przez FBI. NSAF jest bazą danych skradzionych dzieł sztuki i dóbr kultury. Skradzione przedmioty są wpisywane do NSAF przez organy ścigania w USA i za granicą. Kiedy obiekt jest odzyskiwany, jest również usuwany z bazy danych. Jest to baza półotwarta, składająca się ze zdjęć i opisów skradzionych, i odzyskanych przedmiotów. Część informacji dostępna jest jedynie dla funkcjonariuszy. Kryteria dla kwalifikowania obiektu do wpisania, są następujące: musi mieć znaczenie artystyczne lub historyczne, należeć do kategorii: dzieła sztuki, rzemiosła artystycznego, zabytki sztuki azjatyckiej, islamskiej, etnograficzne obiekty (z Ameryk, Afryki, Australii), materiały archeologiczne, tekstylia, książki i rękopisy, zegary i zegarki, monety, znaczki, instrumenty muzyczne i instrumenty naukowe. Obiekt musi być wyceniany na co najmniej 2000 dolarów, ewentualnie wartość obiektu może być mniejsza, ale jego utrata musi się wiązać z popełnieniem innych poważnych przestępstw. Wniosek o wpis musi pochodzić od organu ścigania i posiadać opis umożliwiający identyfikację obiektu. (http://www.fbi.gov/about-us/investigate/vc_majorthefts/arttheft/national-stolen-art-file)

• Treima (Thésaurus de Recherche Electronique et d'Imagerie en Matière Artistique) prowadzona jest przez francuską jednostkę policyjną OCBC. W bazie, w 2010 r., było około 82 000 danych o utraconych obiektach. Baza Treima zawiera pliki ze zdjęciami oraz opisami dóbr kultury skradzionych na terytorium Francji. Trafiają tu również informacje za pośrednictwem Interpolu na temat zagranicznych obiektów, które na skutek kradzieży znalazły się w nielegalnym obrocie i mogą trafić do Francji. Ciekawym, godnym polecenia rozwiązaniem jest to, że do bazy Treima trafiają niejako „automatycznie” wszystkie dobra kultury, wobec których francuskie Ministerstwo Kultury nie wyraziło zgody na wyjazd czy to na stałe, czy czasowo poza granice kraju. Jest to typowa baza zamknięta, tworzona przez policjantów dla policjantów; zawarte w niej informacje trafiają jedynie do funkcjonariuszy francuskich służb policyjnych³. (http://www.interieur.gouv.fr/sections/a_l_interieur/la_police_nationale/organisation/dcpj/trafic-biens-culturels).

• Włoską bazę „Beni culturali illecitamente sottratti” prowadzi specjalny, wydzielony oddział karabinierów ds. Ochrony Dziedzictwa Kulturowego. Baza prowadzona jest na podstawie odpowiedniej delegacji ustawowej⁴. Jest to baza półotwarta, składa się ze zdjęć i opisów skradzionych, i odzyskanych przedmiotów, ma jednak w swoich zasobach część informacji dostępna jedynie dla funkcjonariuszy (http://tpcweb.carabinieri.it/tpc_sito_pub/simplecerca.jspx).

Z baz danych prowadzonych przez organy ścigania największe znaczenie, ze względu na swój międzynarodowy charakter; ma baza Interpolu „Stolen Works of Art”. Informacje znajdujące się w niej są dużą pomocą przy poszukiwaniu najcenniejszych skradzionych dzieł sztuki. Do Interpolu należy 187 policji krajowych. Zasadą jest, że zgłoszenie do bazy danych dokonują policje krajowe, a nie osoby czy instytucje poszkodowane. Baza ta jest obecnie dostępna on-line i zawiera informacje o skradzionych dobrach kultury z całego świata⁵. Baza ma charakter międzynarodowy i jest otwarta dla zainteresowanych podmiotów. Niestety, wiele skradzionych obiektów nadal nie figuruje w bazie Interpolu. Z założenia zgłoszone tam są najcenniejsze utracone dobra kultury, nie obejmuje ona również przedmiotów nielegalnie wywiezionych za granicę. (<http://www.interpol.int/Crime-areas/Works-of-art/Works-of-art>).

Prócz baz danych dóbr kultury utraconych w wyniku przestępstwa prowadzonych przez organy ścigania duże znaczenie dla ochrony dziedzictwa mają bazy danych prowadzone przez podmioty prywatne. Najbardziej znaną i największą międzynarodową prywatną bazą danych jest „Art Loss Register” (ALR). Rejestr prowadzi Międzynarodowa Fundacja ds. Poszukiwania Dzieł Sztuki (International Foundation for Art Research - IFAR). Jako podstawowe zadania ALR wyznaczył sobie, między innymi, zwiększenie odzyskiwania utraconych dzieł sztuki przez utrudnienie potencjalnych możliwości ich odsprzedaży. Głównym celem tej instytucji jest ograniczenie handlu skradzionymi dziełami sztuki, pomoc agencjom i instytucjom w procesie identyfikacji i odzyskiwania utraconych obiektów, ochrona kolekcjonerów i antykwariuszy przed finansowymi, kryminalnymi skutkami kupna i sprzedaży skradzionych przedmiotów⁶. (www.artloss.com)

W Polsce przyjęto rozwiązanie, zgodnie z którym bazy danych utraconych dóbr kultury prowadzone są przez instytucje cywilne. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) prowadzi z upoważnienia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem”. Jest on powszechnie dostępną, prowadzoną na podstawie delegacji ustawowej elektroniczną bazą danych, która zawiera informacje o utraconych w wyniku przestępstw zabytkach. Jej cechą charakterystyczną jest powszechność dostępu do podstawowych danych dotyczących utraconych i poszukiwanych zabytków. Choć ma kilka poziomów dostępu, to najważniejsze dane dotyczące poszukiwanych zabytków (dane przedmiotu: nazwa, tytuł, wymiary, technika wykonania, autora, zdjęcie) można uzyskać z poziomu podstawowego. Najszerzy zakres dostępu do zawartych w bazie informacji ma policja, a także służby celne i graniczne w stosunku do nielegalnie wywożonych zabytków⁷. Rozwiązanie to można uznać za wzorcowe, ponieważ, z jednej strony, rejestr jest przydatny dla antykwariuszy i kolekcjonerów chcących sprawdzić czy legalnie nabywają dobro kultury, z drugiej, po-

zwala służbom prowadzącym postępowania na dostęp do danych pomocnych w prowadzonych poszukiwaniach utraconych dzieł (www.skradzionezabytki.pl).

Odmienne charakter ma baza strat wojennych prowadzona przez Departament Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Znajdują się w niej informacje na temat strat wojennych polskich bibliotek, muzeów, zbiorów prywatnych oraz innych dzieł sztuki z terenów znajdujących się w granicach Polski po 1945 r. (<http://kolekcje.mkidn.gov.pl/>).

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w Polsce rozdzielono obie bazy danych, zakładając ich inne wykorzystanie. W światowych bazach danych, takich jak np. „Art Loss Register”, straty wojenne figurują razem z dobrami kultury utraconymi w wyniku kradzieży.

Rozwiązanie, zgodnie z którym bazy danych utraconych dóbr kultury prowadzone są przez instytucje cywilne, występuje również w innych krajach europejskich. Na Węgrzech Urząd ds. Dziedzictwa Kulturowego prowadzi na swych stronach bazę skradzionych, zagubionych lub nielegalnie wywiezionych dzieł sztuki (Védett és lopott illetve eltűnt műtárgyak nyilvántartását) ma ona w najbliższym czasie ulec rozbudowie. (<http://mutargy.koh.hu/GeneraltOldalak/StatikusAdatok.aspx?Tipus=1>)

Krajowe i międzynarodowe bazy danych utraconych dóbr kultury są narzędziami znacznie usprawniającymi zwalczanie przestępczości przeciwko dziedzictwu kulturowemu. Pozwalają również eliminować z legalnego rynku sztuki obiekty pochodzące z przestępstwa. Ich skuteczność może być jednak ograniczona szeregiem czynników związanych z normami prawnymi oraz świadomością antykwariuszy, kolekcjonerów i muzealników w sferze istoty i znaczenia poszczególnych zbiorów danych. Nawet najbardziej sprawnie administrowana baza danych utraconych dóbr kultury będzie nieskuteczna, jeżeli o jej funkcjonowaniu nie będzie wiedziano społeczeństwo, a nabycie przedmiotu, który w niej figuruje nie będzie się wiązało z konsekwencjami prawnymi.

PRZYPISY

¹ M. Łuczak, *Znaczenie rejestracji zabytków sakralnych [w:] Policja w ochronie zabytków sakralnych*, red. Z. Judycki, M. Karłowicz, 2009 r. s.102

² Zob. P. Ogrodzki, *Rola elektronicznych baz danych w ochronie zbiorów muzealnych*. s. 6 - niepublikowany

³ R. Rużycki, *Francuskie OCBC jako model zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom*, [w:] *Zagrożenie zabytków przestępczością*, ss. 141-142


⁴ Zob. art. 85 *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n.42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*.

⁵ B. Kaleta, *Interpol rozszerza dostęp do bazy danych skradzionych dzieł sztuki, Katalog utraconych dzieł sztuki*, Warszawa 2009; także Karl-Heinz Kind, *The Role of INTERPOL in the Fight Against the Illicit Trafficking in Cultural Property*, [w:] *Crime in the Art and Antiquities World Illegal Trafficking in Cultural Property*, Stefano Manacorda, Duncan Chappell, ss. 175-177

⁶ Zob. P. Ogrodzki, *Międzynarodowy Rejestr Zaginionych Dzieł Sztuki. The Art Loss Register (ALR)*, „Cenne Bez-cenne Utracone”, www.nimoz.pl/pl/dzialalnosc/wydawnictwa/czasopisma/cenne-bezcenne-utracone-archiwum/1997/nr-21997 Nr 2/1997

⁷ Zob. P. Ogrodzki, *Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem*, [w:] *Leksykon prawa ochrony zabytków, 100 podstawowych pojęć* [red:] www.prawo.ug.gda.pl/pracownik/kamilzeidler.html 10 „Zobacz stronę redaktora Kamil Zeidler” K. Zeidler, Warszawa 2010, ss. 148-151.

UBEZPIECZENIA RUCHOMYCH DÓBR KULTURY W ZBIORACH PRYWATNYCH



Institucja ubezpieczeń ruchomych dóbr kultury jest obecnie na polskim rynku ubezpieczeniowym dopiero w fazie rozwoju. Swoistym wyzwaniem dla krajowych ubezpieczycieli staje się dostrzeżenie dóbr kultury jako wyjątkowego przedmiotu ochrony ubezpieczeniowej i wypracowanie stosownego produktu ubezpieczeniowego.

INSURANCE OF MOVEABLE CULTURAL PROPERTY IN PRIVATE COLLECTIONS

Collectors should remember that agreements concerning cultural property do not have to be adhesive, i.e. made on the general conditions imposed by the insurance provider. The formulation of the agreement is a right of the insurer and not an obligation, while the collector acquiring the insurance does not have to agree to an agreement whose text has been imposed by the insurance company. Works of art and moveable historic objects amassed in private collections are very specific items, which require tailor-made insurance agreements. Insurance cover becomes significant only if it is effective.

Pomimo małej dostępności na polskim rynku ubezpieczeniowym optymalnego produktu ubezpieczeniowego, kierowanego do osób fizycznych będących właścicielami lub posiadaczami dóbr kultury i mającego te dobra za wyjątkowy przedmiot ochrony, cechą charakterystyczną ubezpieczeń dóbr kultury pozostają ich wysokie koszty. Kolekcjonerzy prywatni niejednokrotnie stają przed dylematem, czy ubezpieczyć posiadane obiekty, angażując przy tym niemałe środki finansowe, czy też raczej skoncentrować swoje działania na zainstalowaniu systemu zabezpieczenia posiadanych zbiorów. Z drugiej jednak strony, nie sposób pominąć publikowanych corocznie przez Komendę Główną Policji statystyk, z których wynika, iż mieszkania prywatne zajmują na przemian z obiektami sakralnymi pierwsze miejsce pod względem zagrożenia przestępczością przeciwko dziełom sztuki i zabytkom ruchomym. W pamięci ciągle jeszcze pozostaje kradzież, jaka miała miejsce w lipcu 2002 r., w Warszawie. W wyniku tego przestępstwa z prywatnej kolekcji utraconych zostało ponad 70 obrazów i kilkadziesiąt zabytków rzemiosła artystycznego, gromadzonych przez blisko 40 lat¹.

Stosowanie systemów zabezpieczenia nieruchomości przed włamaniem jest niewątpliwie warunkiem koniecznym zmniejszenia ryzyka utraty ruchomych dóbr kultury gromadzonych w zbiorach prywatnych. Należyte zabezpieczenie miejsca przechowywania ruchomych dóbr kultury wymagane jest także przez ubezpieczycieli dla zawarcia umowy ubezpieczenia tychże dóbr. Jednakże na postawione wcześniej pytanie, czy warto w ogóle ubezpieczać posiadane zbiory, należy udzielić odpowiedzi twierdzącej. System ochrony ruchomych dóbr kultury tylko wtedy jest kompletny, gdy zabezpieczenie techniczne nieruchomości połączone jest ze skatalogowaniem zbiorów i dopełnione ich ubezpieczeniem.

Rozważania zawarte w przedmiotowym opracowaniu przedstawione zostały z perspektywy konsumenta, którego art. 221 Kodeksu cywilnego definiuje jako osobę fizyczną dokonującą czynności prawnej niezwiązanej bezpośrednio z jej działalnością gospodarczą lub zawodową. Dla pewnego uproszczenia, konsument określamy będzie w niniejszym artykule mianem kolekcjonera prywatnego. Należy jednak wyjaśnić, iż konsumentem w znaczeniu kodeksowym jest tylko taki kolekcjoner – a zatem wyłącznie osoba fizyczna, a nigdy osoba prawna – który, dla przykładu, nabywa dzieło sztuki wyłącznie dla celów prywatnych, a zatem z zamiarem np. eksponowania dzieła w swoim mieszkaniu.

Aby ochrona ubezpieczeniowa posiadanych dzieł sztuki i zabytków ruchomych była optymalna i w pełni skuteczna, konieczne jest odpowiednie ukształtowanie treści stosunku ubezpieczenia. W pierwszej kolejności należy podkreślić, iż umowa ubezpieczenia nie musi posiadać charakteru adhezyjnego. Oznacza to, że kolekcjoner nie jest zobligowany przepisami prawa do zawarcia umowy przez przystąpienie, na warunkach z góry narzuconych przez ubezpieczyciela we wzorcu umowy, nazywanym ogólnymi warunkami ubezpieczenia (w skrócie OWU). Choć typowa umowa ubezpieczenia mienia jest umową przystąpienia, ze względu na jej masowy charakter, to jednak ubezpieczenie ruchomych dóbr kultury nie posiada charakteru masowego. Warto zatem wystąpić do zakładu ubezpieczeń z propozycją zawarcia umowy ubezpieczenia ruchomych dóbr kultury w drodze negocjacji stron. W takiej sytuacji wszystkie postanowienia umowy ubezpieczenia dzieł sztuki i zabytków ruchomych negocjowane są indywidualnie, a kolekcjoner posiada realny wpływ na treść zawieranej przez siebie umowy i nie jest związany OWU sformułowanymi jednostronnie przez ubezpieczyciela. Jakkolwiek w praktyce nakłonienie zakładu ubezpieczeń do indywidualnego ustalenia treści umowy, w drodze negocjacji stron, może wydawać się trudne, to jednak sku-

tecznym argumentem, przemawiającym za takim rozwiązaniem, będzie brak po stronie zakładu ubezpieczeń specjalistycznych OWU, odnoszących się wyłącznie do dzieł sztuki i zabytków ruchomych gromadzonych w zbiorach prywatnych. W celu wynegocjowania optymalnej treści umowy ubezpieczenia ruchomych dóbr kultury można skorzystać także z usług brokera ubezpieczeniowego, który – w przeciwieństwie do agenta ubezpieczeniowego – jest pełnomocnikiem działającym na rzecz strony poszukującej ochrony ubezpieczeniowej. Zawarcie umowy ubezpieczenia ruchomych dóbr kultury w drodze negocjacji stron jest bardzo istotne, ponieważ umowy zawierane z wykorzystaniem OWU niejednokrotnie odznaczają się brakiem równorzędności stron i zapewniają zakładowi ubezpieczeń pozycję uprzywilejowaną.

Konieczne staje się właściwe określenie przedmiotu ochrony ubezpieczeniowej. Jak podkreślono już bowiem powyżej, na polskim rynku ubezpieczeniowym jedynie nieliczne zakłady ubezpieczeń oferują zawarcie umowy ubezpieczenia obejmującej wyłącznie ochronę dzieł sztuki i zabytków ruchomych w zbiorach prywatnych. Ubezpieczyciele najczęściej dysponują natomiast ogólnymi warunkami ubezpieczenia, w których dzieła sztuki i zabytki ruchome ujmowane są jedynie jako przedmioty dodatkowe, które znajdują się w mieszkaniu i na wniosek ubezpieczającego mogą zostać objęte ubezpieczeniem za opłatą dodatkowej składki. Ubezpieczenie na powyższych zasadach nie może być jednak uznane za optymalne, nie spełnia ono bowiem w pełni swej funkcji. Gromadzone w zbiorach prywatnych dobra kultury nie mogą być zrównywane z rzeczami ruchomymi powszechnego użytku, takimi jak sprzęt AGD, RTV, czy innego rodzaju wyposażenie domu. Inne są bowiem zasady ubezpieczania tychże dóbr. Skuteczna i należyta ochrona dzieł sztuki i zabytków ruchomych w zbiorach prywatnych może być zapewniona tylko w takiej umowie ubezpieczenia, która ma wyżej powołane dobra za wyłączny przedmiot ochrony.

Zakłady ubezpieczeń, w sformułowanych przez siebie ogólnych warunkach ubezpieczenia, nie wprowadzają różnicowania na dzieła sztuki i zabytki. Ubezpieczyciele najczęściej posługują się pojęciem „dzieła sztuki”, bądź też terminami „dzieła sztuki” i „przedmioty zabytkowe”, które to terminy przez zakład ubezpieczeń uznawane są za synonimy i używane zamiennie. Dla przykładu wskazać można, iż jeden z ubezpieczycieli stosuje terminy: „dzieła sztuki” oraz „zbiory kolekcjoner-

skie”. Dzieła sztuki definiuje przy tym jako: „przedmioty o wartości artystycznej, historycznej lub muzealnej (takie, jak np. obrazy, rzeźby, grafiki, meble), których wartość określana jest na podstawie aktualnych notowań w postaci wyceny rzeczoznawców, ekspertów domów aukcyjnych, biegłych sądowych”. Natomiast „zbiory kolekcjonerskie” rozumiane są przez tego ubezpieczyciela, jako: „zbiory przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub muzealnej, nie będących dziełami sztuki (takich, jak: np. zbiór znaczków, kolekcje lamp, monet), których wartość określana jest na podstawie aktualnych notowań w postaci wyceny rzeczoznawców”. Zauważyć należy, iż przytoczone definicje posługują się nieprecyzyjnymi kryteriami podziału. Zarówno bowiem dzieła sztuki, jak i zbiory kolekcjonerskie obejmują, odpowiednio, przedmioty i zbiory przedmiotów odznaczające się wartością artystyczną, historyczną lub muzealną. Obiekty o wartości artystycznej będą bez wątpienia dziełami sztuki. Natomiast przedmioty, jak również zbiory przedmiotów o wartości historycznej, jak i te o wartości muzealnej, zaliczyć należy do kategorii zabytków. Powstaje jednak pytanie, dlaczego zbiorów przedmiotów o wartości artystycznej, np. powotywanego zbioru lamp, ubezpieczyciel nie pozwala kwalifikować jako dzieła sztuki? Z powyższego wyprowadzić można wniosek, iż stosowane przez zakłady ubezpieczeń definicje pojęć takich, jak „dzieło sztuki”, „przedmioty zabytkowe”, czy też „zbiory kolekcjonerskie” sformułowane są dość dowolnie i raczej bez wykorzystania istniejącej w tym zakresie literatury przedmiotu. W celu uniknięcia dowolności i przypadkowości w definiowaniu przedmiotu ubezpieczenia warto poczynić stosowne ustalenia z ubezpieczycielem. Optymalnym rozwiązaniem pozostaje skatalogowanie posiadanych dóbr kultury i objęcie ochroną ubezpieczeniową obiektów ściśle określonych i szczegółowo opisanych w załączniku stanowiącym integralną część umowy ubezpieczenia.

W umowie ubezpieczenia wszelkiego mienia, a zatem także w umowie ubezpieczenia ruchomych dóbr kultury, kluczowe znaczenie posiada określenie wartości ubezpieczenia oraz sumy ubezpieczenia. Przyjmuje się, iż wartość ubezpieczenia należy rozumieć, jako wartość interesu majątkowego stanowiącego przedmiot ochrony ubezpieczeniowej². Wartość ubezpieczenia ustalana jest przy zawieraniu umowy ubezpieczenia i w praktyce najczęściej jest ona równa wartości ubezpieczanej rzeczy³. Istnieją różne metody ustalania wartości ubezpieczenia, a mianowicie określanie

według: 1. wartości rzeczywistej (rynkowej), 2. wartości szacunkowej, 3. wartości otaksowanej, 4. wartości inwentarzowej (księgowej), 5. wartości odtworzeniowej, 6. wartości nowej⁴. W przypadku ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych, wartość ubezpieczenia określana jest według wartości rynkowej danego obiektu. Przed zawarciem umowy ubezpieczenia ubezpieczyciele żądają najczęściej aktualnej wyceny dokonanej przez odpowiedniego rzeczoznawcę. Wycena taka generuje jednak dodatkowe koszty po stronie ubezpieczającego i jest uzasadniona w odniesieniu do tych dóbr, które nie znajdowały się od dawna w obrocie. Jeśli natomiast przedmiotem ubezpieczenia staje się obiekt niedawno nabyty to całkowicie wystarczającym dla określenia wartości ubezpieczenia jest dokument jego nabycia, np. umowa zawierająca cenę nabycia, bądź też faktura. Istotne jest bowiem nie tyle oszacowanie wartości dobra kultury przez ściśle określonego rzeczoznawcę, lecz uchwycenie realnej wartości danego obiektu.

Drugie z omawianych pojęć, tj. suma ubezpieczenia, rozumiana jest jako kwota pieniężna, na którą ubezpieczono daną rzecz⁵. Stanowi ona jednocześnie górną granicę odpowiedzialności zakładu ubezpieczeń⁶. Oznacza to, że bez względu na wysokość szkody powstałej w ubezpieczonym mieniu, zakład ubezpieczeń zobowiązany będzie do wypłaty świadczenia maksymalnie równego sumie ubezpieczenia⁷, bądź też świadczenia niższego. Odszkodowanie niższe od sumy ubezpieczenia będzie wypłacone wtedy, gdy wartość powstałej szkody będzie niższa od kwoty na jaką rzecz ubezpieczono, a zatem gdy szkoda nie będzie całkowita, lecz częściowa. W prawie ubezpieczeń obowiązuje bowiem tzw. zasada odszkodowania, zgodnie z którą wysokość świadczenia zakładu ubezpieczeń – które to świadczenie definiowane jest jako odszkodowanie – nie może przekroczyć wysokości szkody faktycznie poniesionej⁸. Zawierając umowę ubezpieczenia strony mogą natomiast postanowić, że ubezpieczyciel zobowiązany będzie do wypłaty odszkodowania przekraczającego ustaloną w umowie sumę ubezpieczenia. Jednakże w praktyce zakłady ubezpieczeń nie wyrażają zgody na takie postanowienie umowne. Przyjmuje się, iż suma ubezpieczenia powinna, co do zasady, być równa wartości ubezpieczenia. Jeśli suma ubezpieczenia jest niższa od wartości ubezpieczenia, wówczas mamy do czynienia z niedoubezpieczeniem⁹. Natomiast nadoubezpieczenie ma miejsce wtedy, gdy suma ubezpieczenia przewyższa wartość ubezpieczenia¹⁰.

Odnosząc powyższe do ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych należy podkreślić, iż bardzo istotne jest takie określenie sumy ubezpieczenia, czyli ubezpieczenie posiadanych dóbr na taką kwotę, aby była ona, jeśli nie identyczna, to przynajmniej bardzo zbliżona do rzeczywistej wartości ubezpieczanych obiektów. W przeciwnym bowiem razie ubezpieczający kolekcjoner naraża się na straty. W przypadku niedoubezpieczenia kolekcjoner uiszcza co prawda niższe składki, ale w razie całkowitej utraty przedmiotu ubezpieczenia – np. w wyniku pożaru, czy kradzieży – może on liczyć jedynie na odszkodowanie równe zaniżonej sumie ubezpieczenia. A zatem na świadczenie, które nie pokryje w całości szkody faktycznie poniesionej. Natomiast w sytuacji nadubezpieczenia kolekcjoner naraża się na niepotrzebne optacanie zawyżonych składek ubezpieczeniowych. Zawyżenie sumy ubezpieczenia w stosunku do rzeczywistej wartości ubezpieczanych dóbr kultury nie spowoduje bowiem wypłaty kolekcjonerowi – w razie straty całkowitej – odszkodowania równego sumie na jaką ww. dobra ubezpieczono. Przeciwnie, kolekcjoner otrzyma jedynie takie odszkodowanie, które równe będzie wysokości szkody faktycznie poniesionej (zasada odszkodowania).

Omawiając stan niedoubezpieczenia oraz nadubezpieczenia nie można pominąć i tej okoliczności, że w praktyce stany te mogą zaistnieć bez jakiegokolwiek wiedzy i woli ubezpieczającego (prywatnego kolekcjonera). Dobra kultury w szczególności są bowiem dotknięte przestępstwem fałszerstwa. Jeśli zabytek przekazywany jest z pokolenia na pokolenie i ma ustaloną proveniencję, wówczas obawa fałszerstwa może nie występować. Jeśli jednak dana rzecz ruchoma zostanie nabyta na rynku sztuki to może się zdarzyć, że obiekt uważany za autentyczny, i jako oryginał ubezpieczony, będzie w istocie fałszyfikatem. Wartość oryginału, z oczywistych względów, będzie niewspółmiernie wyższa od wartości fałszyfikatu. A zatem w takiej sytuacji będziemy mieli do czynienia z nadubezpieczeniem, nierzadko znacznych rozmiarów. Przypadek odwrotny, kiedy to określona rzecz ruchoma uważana za obiekt średniej klasy okaże się być dziełem w sztuce, może nie być częsty w praktyce, jednak i takich sytuacji nie można wykluczyć. W razie ubezpieczenia takiego obiektu wywołany zostanie stan niedoubezpieczenia.

Kolekcjoner, w celu przeciwdziałania negatywnym skutkom nadubezpieczenia, powinien niezwłocznie po dowiedzeniu się o zaistnieniu nadubezpieczenia,

skorzystać z art. 824 § 2 Kodeksu cywilnego i zażądać od zakładu ubezpieczeń odpowiedniego zmniejszenia sumy ubezpieczenia, a co za tym idzie zmniejszenia także składki ubezpieczeniowej. Nieco bardziej skomplikowany stan prawny występuje w przypadku niedoubezpieczenia. Kodeks cywilny nie zajmuje się bowiem tym zagadnieniem. W doktrynie i orzecznictwie wyrażony jest jednak pogląd, iż ubezpieczającemu przysługuje uprawnienie do żądania, by zakład ubezpieczeń podwyższył sumę ubezpieczenia w razie wystąpienia niedoubezpieczenia. Zawierając umowę ubezpieczenia dzieł sztuki i zabytków ruchomych, warto jednak dopilnować, by w przedmiotowej umowie zamieszczone zostało uprawnienie ubezpieczającego (kolekcjonera prywatnego) do wystąpienia z żądaniem podwyższenia sumy ubezpieczenia. Istnienie takiego uprawnienia w sytuacji, gdy nie zostało ono zagwarantowane w umowie, i – jak powołano już wcześniej – nie wynika wprost z przepisów prawa, budzi bowiem pewne wątpliwości. Wszelkie niejasności mogą natomiast stać się kwestią sporną pomiędzy stronami umowy ubezpieczenia.

Kolejnym zagadnieniem, na które należy zwrócić uwagę przy zawieraniu umowy ubezpieczenia dzieł sztuki i zabytków ruchomych w zbiorach prywatnych, jest tzw. klauzula mienia odzyskanego. Klauzula ta stosowana jest powszechnie przez ubezpieczycieli i spotkać ją można także w ogólnych warunkach ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych. Klauzule mienia odzyskanego zamieszczone przez poszczególnych ubezpieczycieli w ogólnych warunkach ubezpieczenia, jak i w umowach ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych, mają różne brzmienie. Trzeba jednak podkreślić, że nie są to istotne różnice. Stosowane klauzule służą bowiem jednemu celowi, a mianowicie uzyskaniu przez zakład ubezpieczeń własności ubezpieczonych przedmiotów, z chwilą wypłaty odszkodowania za ich utratę. Przykładowa klauzula mienia odzyskanego posiada następujące brzmienie:

„1. Własność przedmiotu ubezpieczenia przechodzi na ubezpieczyciela z chwilą wypłaty odszkodowania za jego utratę.

2. W przypadku odzyskania mienia, za które ubezpieczony otrzymał odszkodowanie na warunkach niniejszej umowy ubezpieczenia, ubezpieczonemu przysługuje będzie prawo do jego odkupienia od ubezpieczyciela.

3. W przypadku, gdy odzyskane mienie

nie nosi znamion uszkodzenia, ubezpieczony zobowiązuje się zapłacić ubezpieczycielowi taką samą kwotę, jaką otrzymał w formie odszkodowania, powiększoną o koszty poniesione w związku z likwidacją szkody oraz odzyskaniem mienia.

4. W przypadku wypłacenia ubezpieczonemu, przez ubezpieczyciela odszkodowania w wysokości sumy ubezpieczenia odzyskanego uszkodzonego mienia, ubezpieczonemu przysługuje prawo do odkupienia uszkodzonego mienia. W takim przypadku ubezpieczony zapłaci rynkową wartość uszkodzonego mienia aktualną w momencie jego odkupu.

5. Ubezpieczyciel dotoży wszelkich starań, by powiadomić ubezpieczonego o przystępującym mu prawie odkupu w stosunku do wszelkiego odzyskanego mienia. Na odkupienie mienia ubezpieczony ma sześćdziesiąt (60) dni od otrzymania stosownego powiadomienia od ubezpieczyciela”.

Klauzula mienia odzyskanego, choć korzystna dla ubezpieczycieli, godzi jednak w interesy ubezpieczających (kolekcjonerów prywatnych). Umowa ubezpieczenia posiadanych dzieł sztuki i zabytków ruchomych ma bowiem służyć ochronie zbiorów i finansowemu pokryciu straty poniesionej w razie zaistnienia określonego zdarzenia losowego (kradzieży, pożaru), nie zaś wyzbywaniu się przez kolekcjonera własności tychże dóbr. Jeśli bowiem dzieło sztuki lub zabytek ulega bezpowrotnemu unicestwieniu na skutek pożaru, to klauzulę mienia odzyskanego uznać można za nieszkodliwą i nieistotną. Jeśli jednak dzieło zostaje utracone w wyniku kradzieży to zawsze istnieje szansa na jego odzyskanie, nawet po wielu latach. Klauzula mienia odzyskanego skutkuje jednak tym, że kolekcjoner nie jest już właścicielem odzyskanego dzieła i może je co najwyżej odkupić od zakładu ubezpieczeń, i to najczęściej w ściśle określonym, stosunkowo krótkim terminie. Klauzula mienia odzyskanego tym bardziej godzi w interes majątkowy ubezpieczającego, że – w przeciwnieństwie do innych rzeczy ruchomych – wartość ruchomych dóbr kultury wraz z upływem lat nie maleje, lecz wzrasta. Odkupienie odzyskanego dzieła sztuki lub zabytku z zastosowaniem cen rynkowych obowiązujących w chwili odkupienia może zatem oznaczać dla kolekcjonera wydatek dalece przenoszący wartość otrzymanego niegdyś odszkodowania. Postanowienie, zgodnie z którym zakład ubez-

pieczeń uzyskuje własność np. skradzionego obrazu z chwilą wypłaty odszkodowania za jego utratę, uznać należy zatem za nadmierną ochronę interesu ubezpieczyciela, kosztem ubezpieczającego (kolekcjonera prywatnego). Tymczasem całkowicie wystarczające, dla należytego zabezpieczenia interesu majątkowego ubezpieczyciela, byłoby postanowienie, zgodnie z którym ubezpieczający (kolekcjoner) pozostaje właścicielem utraconego dobra kultury, a w razie jego odzyskania obowiązany jest zwrócić zakładowi ubezpieczeń pełną kwotę otrzymanego odszkodowania (jeśli odzyskany obiekt nie został uszkodzony) lub część odszkodowania, w razie gdy odzyskane dzieło nosi znamiona uszkodzenia.

Zamieszczenie w umowie ubezpieczenia proponowanego powyżej postanowienia jest możliwe tylko wtedy, gdy umowa zostaje zawarta w drodze negocjacji stron. Trzeba jednak podkreślić, iż kolekcjoner który nie zdoła nakłonić ubezpieczyciela do indywidualnego negocjowania umowy i zawrze umowę poprzez przystąpienie, także posiada instrumenty prawne służące ochronie jego interesów. Ochronie praw konsumentów służy instytucja niedozwolonych postanowień umownych. Artykuł 3851 § 1 k.c. przewiduje, że uznanie konkretnego postanowienia za niedozwolone postanowienie umowne ma miejsce wtedy, gdy łącznie spełnione zostaną następujące przesłanki:

- umowa została zawarta z konsumentem,
- postanowienie umowy nie zostało uzgodnione indywidualnie,
- postanowienie kształtuje prawa i obowiązki konsumenta w sposób sprzeczny z dobrymi obyczajami, rażąco naruszając jego interesy,
- jednoznacznie sformułowane postanowienie nie dotyczy „głównych świadczeń stron”¹¹.

Analiza stosowanych przez ubezpieczycieli i dostępnych na rynku ogólnych warunków ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych, prowadzi jednak do wniosku, że klauzula mienia odzyskanego nie może być jednoznacznie i definitywnie zakwalifikowana jako niedozwolone postanowienie umowne. Umieszczenie klauzuli mienia odzyskanego na liście klauzul niedozwolonych będzie zależało każdorazowo od treści danej klauzuli, która musi być analizowana na gruncie konkretnego przypadku. Udzielając jednak pewnych wskazówek do prowadzenia takiej analizy, warto powołać się na dwa przykłady klauzul stosowanych w praktyce przez różnych ubezpieczycieli. Pierwsza z przytoczonych klauzul nie kwalifikuje się do miana niedozwolonego postanowienia

umownego. Niedozwolonym postanowieniem umownym jest natomiast klauzula opatrzona numerem 2.

1. „W przypadku odzyskania przedmiotów ubezpieczenia w stanie nieuszkodzonym, zakład ubezpieczeń wolny jest od obowiązku wypłaty odszkodowania, a gdy odszkodowanie zostało już wypłacone, ubezpieczający obowiązany jest niezwłocznie zwrócić zakładowi ubezpieczeń wypłaconą kwotę, zaś w przypadku odzyskania przedmiotów w stanie uszkodzonym lub zmienionym przedstawić je do oględzin zakładowi ubezpieczeń w celu weryfikacji odszkodowania”.

2. „Jeżeli w ciągu 2 lat następujących po roszczeniu ubezpieczone mienie zostanie odzyskane i zwrócone do Ubezpieczyciela, ubezpieczony może odkupić przedmiot według uczciwej wartości rynkowej za przedmiot odzyskany i zwrócony Ubezpieczycielowi na podstawie Wyceny Biegłego w chwili odzyskania, lub za kwotę uzgodnionego roszczenia plus odsetki od dnia rozstrzygnięcia według odpowiedniej obowiązującej stawki bazowej banku, plus korekta straty i koszty odzyskania, w zależności od tego, która wartość będzie niższa”.

Pierwsza z zaprezentowanych klauzul sformułowana została w jednoznaczny sposób, a co za tym idzie nie powoduje wątpliwości interpretacyjnych. Uwagę warto natomiast poświęcić drugiej z przytoczonych klauzul. Postanowienia klauzuli nr 2 są niejednoznaczne. Odnosząc się tak do treści, jak i do formy tej klauzuli stwierdzić należy, iż ubezpieczający (kolekcjoner) w chwili zawierania umowy nie będzie wiedział nawet w przybliżeniu, jaką kwotę musi uiścić ubezpieczycielowi, aby odkupić od niego przedmiot ubezpieczenia w razie jego odzyskania (przy założeniu, że spełniona zostanie przesłanka ograniczenia czasowego). Skoro rozstrzygającą i należną ubezpieczycielowi ma być wartość niższa to kolekcjoner będzie mógł liczyć, na to iż wartość przedmiotu ubezpieczenia po jego odzyskaniu zostanie określona przez biegłego na kwotę niższą od otrzymanego od ubezpieczyciela odszkodowania. Ubezpieczony będzie jednak dotknięty stanem niepewności, gdyż jak sygnalizowano już wcześniej – o ile oczywiście utracone dobro kultury nie zostało poważnie uszkodzone – spadek wartości przedmiotu ubezpieczenia będzie raczej wątpliwy. W przypadku alternatywnej kwoty pojawia się natomiast pewna wątpliwość, albowiem klauzula postuluje się bardzo nieprecyzyjnym zwro-

tem, iż ewentualne odkupienie nastąpi za kwotę: „(...) uzgodnionego roszczenia plus (...)”. Powstaje zatem pytanie, czy pod pojęciem „uzgodnionego roszczenia” rozumieć należy odszkodowanie faktycznie wypłacone ubezpieczonemu przez ubezpieczyciela, czy też może jest to jakaś inna wartość ustalona przez strony, a jeśli tak, to jaka? Przyjmując, iż chodzi tu o kwotę wypłaconego odszkodowania do przedmiotowej wartości należy dodać także: „(...) odsetki od dnia rozstrzygnięcia według odpowiedniej obowiązującej stawki bazowej banku, plus korekta straty i koszty odzyskania (...)”. Przytoczony fragment także pozostaje nieprecyzyjny i może wywoływać dezorientację konsumenta oraz wprowadzać go w błąd. Niezrozumiałe jest także doliczanie korekty straty. Pokrywanie przez ubezpieczonego kosztów odzyskania przedmiotu ubezpieczenia pozostaje natomiast bezzasadne. Trudno bowiem w chwili zawierania umowy ustanawiać taki obowiązek, skoro nie można przewidzieć, czy koszty takie w ogóle zostaną przez ubezpieczyciela poniesione. W świetle powyższego stwierdzić należy z całą pewnością, iż klauzula mienia odzyskanego opatrzona numerem 2, kształtuje prawa i obowiązki konsumenta w sposób sprzeczny z dobrymi obyczajami, rażąco naruszając jego interesy.

Przybliżone w niniejszym opracowaniu, wybrane zagadnienia prawne z zakresu umowy ubezpieczenia dóbr kultury w zbiorach prywatnych pokazują, iż zawarcie umowy ubezpieczenia tychże dóbr powinno zostać poprzedzone dogłębną analizą prawną regulacji proponowanych przez zakład ubezpieczeń. Optymalnym rozwiązaniem staje się indywidualne negocjowanie postanowień zawieranej umowy i dostosowanie jej do potrzeb konkretnego przypadku. Na polskim rynku ubezpieczeniowym ciągle bowiem jeszcze brakuje optymalnych wzorców umów ubezpieczenia zbiorów prywatnych; umów które pozwoliłyby na zapewnienie należytej ochrony ubezpieczeniowej. Oferta zagranicznych ubezpieczycieli – znacznie bogatsza – także powinna być poddawana stosownej weryfikacji.

PRZYPISY

¹ P. Ogrodzki, *40 lat życia przepadło*. „Cenne. Bezcenne. Utracone”, 4/2002, s. 3.

² M. Orlicki, *Umowa ubezpieczenia*, Warszawa 2002, s. 157.

³ M. Krajewski, *Umowa ubezpieczenia*. Komentarz art. 805 – 834 KC, Warszawa 2004, s. 205.

⁴ E. Kowalewski, *Prawo ubezpieczeń gospodarczych. Ewolucja i kierunki przemian*, Bydgoszcz 1992, s. 208.

⁵ Ibidem, s. 206.

⁶ M. Krajewski, *Umowa ubezpieczenia...*, s. 206.

⁷ W. Dubis, [w:] *Kodeks cywilny. Komentarz*, wydanie 2, E. Gniewek (red.), praca zbiorowa, Warszawa 2006, s. 1258.

⁸ M. Krajewski, *Umowa ubezpieczenia...*, s. 206 i nast.

⁹ E. Kowalewski, *Prawo ubezpieczeń...*, s. 206.

¹⁰ Ibidem, s. 206.

¹¹ W. Popiołek [w:] *Kodeks cywilny. Komentarz*, t. I, Warszawa 2008, źródło: Legalis.

ILLEGAL TAKING OF HISTORIC OBJECTS ABROAD

The 2012 activities of the Border Guard in the area of protecting historic objects have been a continuation of their work over previous years, especially as regards the so-called criminal prevention. The new legal and organisational situation regulating the transfer of historic objects abroad has changed the perception of the phenomenon of smuggling from the point of view of the Border Guard. The Amendment on Historic Objects and Heritage Protection of 2010 limited the catalogue of items which require permission before being taken abroad, which reduced the scope of activities undertaken by the Border Guard to relatively few interventions. This does not mean, however, that the importance of those attempts at smuggling which have been revealed is less significant.

WOJCIECH KRUPIŃSKI

NIELEGALNY WYWÓZ ZABYTKÓW

W OCENIE STRAŻY GRANICZNEJ,
NA PODSTAWIE DZIAŁAŃ 2011 R.



Zabytki ruchome towarzyszą społeczeństwu, w większym lub mniejszym stopniu, w codziennym życiu i stanowią przedmioty, które ze względu na swoje pochodzenie, wartość, zastosowanie, albo ze względu na swoje znaczenie społeczne, historyczne i naukowe podlegają szeroko rozumianej ochronie.



1

Ochrona, którą w odniesieniu do zabytków należy definiować na różnych płaszczyznach, dotyczy również aspektu kryminalnego, tym samym: organów ścigania zwalczających ten specyficzny rodzaj przestępczości, występującej jako kradzież, paserstwo, fałszerstwo i nielegalny wywóz przedmiotu zabytkowego zagranicę.

Analizując to zagadnienie należy podkreślić, iż obecne realia przeciwdziałania przestępczości związanej z zabytkami różnią się diametralnie od tych, które występowały jeszcze kilka lat wcześniej. Wydaje się iż lata, gdy Straż Graniczna weryfikowała ponad 2000 sztuk zabytków rocznie i wszczynana ponad 100 postępowań przygotowawczych w zakresie nielegalnego wywozu, bezpowrotnie przeminęły. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest kilka i zostały szeroko opisane w poprzednich wydaniach „Cenne, bezcenne/utracone” (Nr 2 [67] kwiecień-czerwiec 2011 r.). Rok 2011 przyniósł dalszy spadek liczby wszczynanych postępowań przygotowawczych, co w konsekwencji dopełniło obraz nowej rzeczywistości polityczno-organizacyjnej (układ z Schengen) i prawnej (nowelizacja przepisów dot. wywozu zabytków z kraju). W związku z powyższym, należy zastanowić się nad możliwością diagnozowania skali procedur przestępczych w tym zakresie, ich intensywności, a tym samym stopnia zorganizowania.

Niewątpliwie diagnoza ta powinna być wypadkową analiz dokonanych przez służby zwalczające przestępczość dotyczącą zabytków, bowiem jedynie wspólna ocena, oparta nie tylko na danych statystycznych, może dać obraz zagrożeń zabytków. Jednocześnie będzie to podstawa realizowania skutecznej prewencji w zakresie ochrony

Ujawniony fotel w PSG Krościenko



Broń ujawniona w PSG Warszawa Okęcie.

istotnych elementów dziedzictwa narodowego przed ich utratą, biorąc pod uwagę obecnie obowiązujące przepisy.

Nowelizacja ustawy o zabytkach i opiece nad zabytkami z 2010 r. ograniczyła katalog przedmiotów, które będą wymagały pozwolenia na wywóz, tym samym zmusiła służby do podejmowania działań w odniesieniu do stosunkowo niewielkiej (w porównaniu do lat poprzednich) liczby przedmiotów. Czy można w tej sytuacji stwierdzić, iż w efekcie nowelizacji zmarginalizowano problem nielegalnego wywozu? Należy przy tym podkreślić, że wspomniana marginalizacja nie dotyczy kwestii wagi tych spraw, lecz ich liczebności w ramach działań organów ścigania, biorąc pod uwagę katalog i faktyczną liczbę tych przedmiotów w naszym kraju. Analizując obowiązujące przepisy, z uwzględnieniem codziennej służbowej praktyki, należy stwierdzić, iż poruszany problem ma zdecydowanie szerszy charakter i nie należy go rozpatrywać jedynie na podstawie statystyki wszczynanych postępowań przygotowawczych. Fakt ograniczenia katalogu przedmiotów nie rozwiązuje, w sposób oczywisty, problemów związanych z weryfikacją tych przedmiotów w ogóle. Należy bowiem pamiętać, iż zwłaszcza w sytuacji, gdy osoba wywożąca zabytkowe przedmioty nie posiada przy sobie żadnych dokumentów, w tym dokumentów potwierdzających wiek i wartość przewożonego przedmiotu, służby zmuszone są do przeprowadzenia stosownych weryfikacji. Często jest to możliwe już na etapie postępowania przygotowawczego w związku z zatrzymaniem przedmiotu zabytkowego. Weryfikacji podlega nie tylko zakwestionowany przedmiot oraz osoba, która usiłuje go wywieźć, ale również ewentualne dokumenty, które przez taką osobę mogą być przedstawiane. W większości tych spraw podstawą jest opinia odpowied-

niego podmiotu) w zakresie oszacowania wartości finansowej danego przedmiotu i okresu jego powstania. W praktyce opinia ta decyduje o tym, czy postępowanie jest umarzone, czy też rozpoczyna się kolejne etapy procedury karnej. Mając na uwadze istotę tej opinii dla całego postępowania, należy wskazać jak ogromną rolę odgrywają w całym tym procesie biegli, rzeczoznawcy, wojewódzcy konserwatorzy zabytków oraz inne osoby i instytucje posiadające stosowną wiedzę, niezbędną do wydawania opinii w przedmiocie zabytków. Bez tej pomocy organy ścigania pozbawione byłyby wsparcia, które jest niezbędne nie tylko na etapie postępowania przygotowawczego, ale również jeszcze przed jego wszczęciem, np. w momencie weryfikowania dokumentów w postaci wyceny, oceny, faktury i ubezpieczenia. Skala spraw wymagająca takich weryfikacji jest większa niż liczba wszczętych postępowań, jednakże, w kontekście działań Straży Granicznej, nie jest to taka duża liczba jak w poprzednim stanie prawnym.

W omawianym okresie funkcjonariusze Straży Granicznej wszczęli dziewięć postępowań przygotowawczych w przedmiocie nielegalnego wywozu zabytków, wobec dwóch podejrzanych. Jedno postępowanie zakończono aktem oskarżenia. Weryfikacji poddano 50 egzemplarzy przedmiotów zabytkowych lub przedmiotów o cechach zabytku, ale jedynie dwa przedmioty uznane zostały za przedmiot przestępstwa w postaci nielegalnego wywozu. To tylko potwierdza tendencję spadkową wszczynanych postępowań karnych, a mając jednocześnie informacje o sposobie ich zakończenia (większość jest umarzona z powodu braku znamion czynu przestępczego), można wnioskować o mniejszej skali tego rodzaju przestępstw.

Przykładem ostatnich spraw jest zatrzymanie, które miało miejsce w placów-

ce Straży Granicznej w Krościenku (granica polsko-ukraińska), podczas którego wykryto dwa fotele pochodzące XIX w., wycenione łącznie na kwotę 5-6 tys. zł. W tym przypadku te dwa przedmioty stanowiły wg uzyskanej opinii zabytki, na które wymagane jest jednorazowe pozwolenie na stały wywóz i wypełniły przesłanki przewidziane dla kategorii zabytków określonej w art. 51 ust. 1 pkt 2 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, dla których przewidziano jedynie próg wiekowy 100 lat. Przedmiotowe postępowanie zakończono sporządzeniem aktu oskarżenia.

Nowa rzeczywistość prawna oraz integracyjna w ramach UE kształtuje obecną sytuację w sferze wywozu zabytków, jednakże nie należy bagatelizować również wpływu tzw. czynnika społecznego, a więc wzrastającej świadomości społeczeństwa w zakresie formalnych wymogów wywozowych, co w pewnym stopniu dodatkowo ogranicza liczbę przypadków prób nielegalnego wywozu zabytków.

Mimo malejącej liczby postępowań przygotowawczych prowadzonych przez funkcjonariuszy Straży Granicznej należy wskazać, iż w dobie nowych zagrożeń w przedmiocie zabytków np. w postaci fałszerstw dzieł sztuki, kradzieży na zamówienie, w dobie traktowania dzieł sztuki jako karty przetargowej przy różnego rodzaju nielegalnych transakcjach, koniecznym jest stałe monitorowanie zjawisk przestępczych w tym zakresie. Często bowiem nielegalny wywóz jest pochodną innego rodzaju przestępstw w postaci kradzieży i paserstwa, a postrzeganie problematyki nielegalnego wywozu zabytków z kraju jedynie w kontekście samego przemytu i okoliczności mu towarzyszących stanowiłby niepełną analizę tego przestępstwa.

katalog strat

oprac. MONIKA BARWIK

[MALARSTWO, GRAFIKA]

ZAGINIĘCIE W 2009 R. Z MUZEUM HISTORYCZNEGO M. KRAKOWA

1. WACHTEL WILCHELM

Portret Wandy z Drogomir – Kwiecińskich Konecznej, 1930 r.
Pastel, karton, 61,5 x 45,5 cm
Kat. PA-3269

PRZYWŁASZCZENIE W 2011 R. PRZEZ GALERIĘ W SZWECJI NA SZKODĘ OSOBY PRYWATNEJ

2. SZUTTER EDWARD

Martwa natura,
Olej, płótno, 48 x 64 cm
Kat. PA-3262

PRZYWŁASZCZENIE W 2011 R. W KRAKOWIE NA SZKODĘ DOMU AUKCYJNEGO

3. KOSSAK JERZY [1886 -1955]

Leda z tabędziem,
Olej, płótno, 60 x 111 cm
Kat. PA-3266

4. RITTER MARIA

Pejzaż,
Olej, karton 20 x 29 cm
Kat. PA-3267

KRADZIEŻ W GRUDNIU 2011 R. Z MIESZKANIA W SIERPCE (WOJ. MAZOWIECKIE)

5. AUTOR NIEZNANY

W wiejskiej izbie, XIX/XX w.
Olej [?], deska, 30 x 21 cm
Kat. PA-3270

6. AUTOR NIEZNANY

Portret mężczyzny,
21 x 15 cm
Kat. PA-3271



[RZEŻBA]

KRADZIEŻE W LATACH 1995 I 2002 Z KONGREGACJI ORATORIUM ŚW. FILIPA NERI W GOSTYNIU (WOJ. WIELKOPOLSKIE)

7. AUTOR NIEZNANY

Św. Bartłomiej, XVIII/XIX w.
Piaszkowiec,
wys. ok. 80 – 100 cm
Kat. PC-241

8. AUTOR NIEZNANY

Św. Tadeusz, XVIII/XIX w.
Piaszkowiec,
wys. ok. 80 – 100 cm
Kat. PC-242

9. AUTOR NIEZNANY

Św. Jan, XVIII/XIX w.
Piaszkowiec, wys. ok. 60 cm
Kat. PC-914

10. AUTOR NIEZNANY

Św. Maciej, XVIII/XIX w.
Piaszkowiec, wys. ok. 60 cm
Kat. PC-915

KRADZIEŻ W STYCZNIU 2012 R. Z PARKU W MAŁKOWIE (WOJ. ŁÓDZKIE)

11. AUTOR NIEZNANY

Popiersie Władysława Stanisława Reymonta, 1967 r.
Brąz, odlew, wys. 110 cm
Kat. PC-1542

ZAGINIĘCIE POD KONIEC LAT OSIEDZIASIĄTYCH Z MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE.

12. AUTOR NIEZNANY

Portret Demostenesa, Rzym, II w.
Marmur, 27 cm
Kat. PC-541

KRADZIEŻ W 1998 R. Z MIESZKANIA W WARSZAWIE.

13. JACKOWSKI STANISŁAW

Głowa kobiety, 1925 r.
Brąz, odlew, wys. ok. 25 cm
Kat. PC-369

KRADZIEŻ W 1999 R. Z PARKU W SZCZAWNICY (WOJ. MAŁOPOLSKIE)

14. DAUN ALFRED

Popiersie Józefa Szalaya, 1885 r.
Brąz, wys. ok. 70 cm
Kat. PC-542



catalogue of losses

[PAINTING, ETCHING]

LOST IN 2009 FROM THE HISTORICAL MUSEUM OF CRACOW

1. WACHTEL Wilhelm

Portrait of Wanda née Drogomir – Kwiecińska Koneczna, 1930
Pastel, cardboard, 61.5 x 45.5 cm
Cat. PA-3269

APPROPRIATED IN 2011 TO THE DETRIMENT OF A PRIVATE PERSON BY A GALLERY IN SWEDEN

2. SZUTTER Edward

Still Life,
Oil, canvas, 48 x 64 cm
Cat. PA-3262

APPROPRIATED IN 2011 TO THE DETRIMENT OF AN AUCTION HOUSE BY A GALLERY IN CRACOW

3. KOSSAK Jerzy

[1886 -1955]
Leda with a Swan,
Oil, canvas, 60 x 111 cm
Cat. PA-3266

4. RITTER Maria
Landscape,
Oil, cardboard 20 x 29 cm
Cat. PA-3267

THEFT IN DECEMBER 2011 FROM A FLAT IN SIERPCE (MAZOWIECKIE VOIVODSHIP)

5. AUTHOR UNKNOWN
In a Cottage Room,
19th/20th cent.
Oil [?], board, 30 x 21 cm
Cat. PA-3270

6. AUTHOR UNKNOWN

Portrait of a Man,
21 x 15 cm
Cat. PA-3271

[SCULPTURE]

THEFTS IN THE YEARS 1995 AND 2002 FROM THE CONGREGATION OF ST. PHILIP OF NERI ORATORY IN GOSTYŃ (WIELKOPOLSKIE VOIVODSHIP)

7. AUTHOR UNKNOWN

St. Bartholomew,
18th/19th cent.
Sandstone,
height c. 80 – 100 cm
Cat. PC-241

8. AUTHOR UNKNOWN

St. Thaddeus,
18th/19th cent.
Sandstone,
height c. 80 – 100 cm
Cat. PC-242

9. AUTHOR UNKNOWN

St. John, 18th/19th cent.
Sandstone,
height c. 60 cm
Cat. PC-914

10. AUTHOR UNKNOWN

St. Matthias,

18th/19th cent.
Sandstone, height c. 60 cm
Cat. PC-915

THEFT IN JANUARY 2012 FROM THE PARK IN MAŁKOW (ŁÓDZKIE VOIVODSHIP)

11. AUTHOR UNKNOWN

Bust of Władysław Stanisław Reymont, 1967
Bronze, cast, height 110 cm
Cat. PC-1542

LOST IN THE LATE 1980S FROM THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

12. AUTHOR UNKNOWN

Portrait of Demosthenes, Rome, 2nd cent.
Marble, 27 cm
Cat. PC-541

THEFT IN 1998 FROM A FLAT IN WARSAW

13. JACKOWSKI Stanisław

Female head, 1925

Bronze, cast
height c. 25 cm
Cat. PC-369

THEFT IN 1999 FROM A PARK IN SZCZAWNICA (MAŁOPOLSKIE VOIVODSHIP)

14. DAUN Alfred

Bust of Józef Szalay, 1885
Bronze, height c. 70 cm
Cat. PC-542

katalog strat



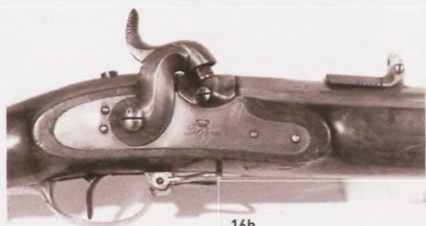
15a



15b



16a



16b



17a



17b



18a



18b

[RZEMIOSŁO] PRZYWŁASZCZENIE MIENIA W OKRESIE 2005 – 2006 R. NA SZKODĘ MUZEUM W GRUDZIĄDZU (WOJ. KUJAWSKO-POMORSKIE)

15a,b **SZTUCER** wz. 1849
Johann N. von Dreyse (1787-1867), Prusy, Sömmerda
Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 110 cm, dt. lufy 65,5 cm, lufa ośmioboczna, kaliber 15 mm
Na komorze zamkowej wytłoczony napis Soemmerda NvD oraz przy nasadzie lufy (od strony zewnętrznej). Na wierzchu zamka wybita data 1867. Nad schowkiem na kule wyryty inicjał „FW” pod koroną, pod nim litera „I” pod koroną. Na grzbiecie kolby umocowana dwoma ćwiekami prostokątna mosiężna płytka z rytmami

cyframi: 41.516. Na srubach mocujących wąż kabłąka spustowego i stopy kolby wybita liczba 170. Na stopie kolby - data 1838
Kat. RO-343

16a,b **KARABIN KAPISZONOWY KAWALERYJSKI**

Prusy, Poczdam, 1843 (?) r.
Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 142,5 cm, dtug. lufy 101 cm, lufa gwintowana, u nasady wieloboczna, dalej okrągła, kaliber 17 mm. Na nasadzie lufy: 0,69 Musee de L'Art'e; FW pod koroną oraz data 1843. Na blaszce zamkowej wyryty pod

koroną napis: "Potsdam G.S." Na kolbie stalowa, prostokątna tabliczka z nr 40.2643.
Kat. RO-348

17a,b **SZTUCER KAPISZONOWY**

(myśliwski) wz. 1838 (?)
Prusy, Saarn, 1 poł. XVIII w.
Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 111,5 cm, dt. lufy 70 cm, lufa gwintowana (z ośmioma nacięciami), kal. 15 mm. Na krawędzi lufy - „1C 89”. Na blaszce zamkowej - „FW” pod koroną, napis „Saarn” i litera „T”. Na wiasie stopy kolby: „1 C 89/5 JB”. Stempel stalowy, stożkowaty,

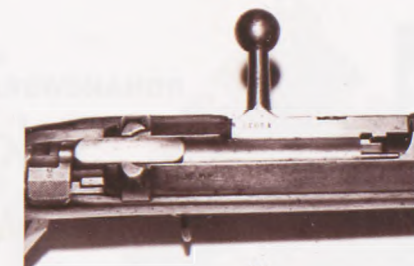
na nim „1 C 172”
Kat. RO-349

18a,b **KARABIN TABATIÈRE**

Francja, Saint Etienne, Manufacture Imperiale, 3 ćw. XIX w.
Stal, drewno. Dł. całkowita 140 cm, dt. lufy 96 cm, kal. 18 mm
Na wewnętrznej stronie klapy zamka wybita liczba 1765. Na blaszce zamkowej napis Mre Imale de St. Etienne. W środku kolby na kotku cecha /znak odbioru/ główna: JULIET 1860 MI.
Kat. RO-350



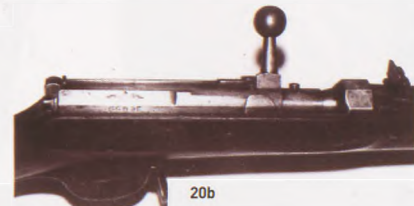
19a



19b



20a



20b



21a



21b



22a



22a

19a,b **KARABIN JEDNOSTRZAŁOWY MAUSER** wz. 1871

Niemcy, Suhl w Turynii, C.G. Haenel, 1876 r.
Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 134,5 cm, dt. lufy 77 cm, kal. 10,5 mm.
Na komorze napis pod orłem: CGH SHUL, TTJSU pod koronami NSJ oraz data 1876 drugiej strony nr fabryczny 6909 d., litery F.W. pod koroną oraz UN pod koronami, Mod. 71.
Na ręczce zamkowej nr 43072.
Okucie stopy kolby stalowe, na jej wiasie syg. T pod koroną, 9.L.I. 3.232.
Kat RO-352

20a,b **KARABINEK** wz. 1862 syst. Dreyse
Prusy, Spandau,
Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 134,5 cm, dt. lufy 79 cm, kal. 15 mm.
Na komorze zamkowej nr fabryczny 5863 oraz napis SPANDAU - zatarty, pod orłem litery FW, dalej B.R. Mod. 62; z drugiej strony data 1866.
Na nasadzie lufy nr 5863, napis STAHL. Okucie stopy kolby stalowe z nr 92. R. 2. 237. Na kolbie wyryto FW pod koroną, B pod koroną, A, R pod koroną.
Kat. RO-353

21a,b **KARABIN WERDER** wz. 1868
Johann L. Werder (1808-1885), Prusy, Suhl (Turynia)
Stal, drewno. Dł. całkowita 131,5 cm, dt. lufy 86 cm, kal 11,5 mm. Na nasadzie lufy wytłoczony nr - 32334. Na komorze zamkowej wybity napis: SP u. SR Suhl, rok produkcji - 1869, oraz numer: 32334. Z prawej strony kolby ryta litera M pod koroną oraz numer 32334. Na stalowym okuciu kolby wybite znaki: 15.I.B.2.156.
Kat. RO-354

22a,b **KARABINEK** wz. 1857, syst. Dreyse
Prusy, Sömmerda, 1871 r.

Stal, mosiądz, drewno.
Dł. całkowita 85 cm, dt. lufy 36,5 cm, kal. 15 mm. W części dennej lufy (z prawej strony) wytłoczone znaki próbne - gotyckie litery: MCBPOD pod koronami. Za szczytką napis: Sthal, orzeł pruski oraz liczba 585, 400, a także inicjał FW pod koroną. Na ręczce zamka wytłoczone znaki - gotyckie litery: C pod koroną, K pod koroną. Na komorze zamkowej? z prawej/ litery: PGW pod koronami, rok produkcji - 1871 oraz /z lewej/: orzeł pruski, liczba - 400 i napis Soemmerda F.v.D. Mod. 57. Na prawej płaszczyźnie kolby ryty inicjał FW pod koroną.
Kat. RO-355

catalogue of losses

[CRAFTS]

APPROPRIATION OF PROPERTY BETWEEN 2005 – 2006 TO THE DETRIMENT OF THE MUSEUM IN GRUDZIĄDZ (KUJAWSKO-POMORSKIE VOIVODSHIP)

15a,b **RIFLE** type 1849
Johann N. von Dreyse (1787-1867), Prusy, Sömmerda
Steel, brass, wood. Total length 110 cm, muzzle length 65.5 cm, octagonal muzzle, caliber 15 mm
On the lock compartment and on the outside of the muzzle base, the engraved inscription: Soemmerda NvD. On the top of the lock the stamped number 1867. Over the bullet compartment the engraved initial FW under

a crown, underneath the letter I under a crown. On the comb of the gunbutt a rectangular plaque fastened with two hobnails with the engraved numbers: 41.516. On the bolts holding the trigger and the fastening on the heel of the butt, the stamped number 170. On the heel of the butt 1838.
Cat. RO-343

16a,b **CAVALRY PERCUSSION CAP CARBINE**, Prussian, Potsdam, 1843 (?).

Steel, brass, wood.
Total length 142.5 cm, muzzle length 101 cm, threaded barrel, at the base polygonal, farther round, caliber 17 mm.
On the base of the barrel: 0.69 Musee de L'Art'e; FW under a crown and the date 1843. On the lock metal plate the engraved inscription: "Potsdam G.S." under a crown.
On the butt a steel, rectangular plaque with the number: 40.2643.
Cat. RO-348

17a,b **PERCUSSION CAP (HUNTING) RIFLE** type 1838 (?)
Prusia, Saarn, 1st half of the 18th cent.
Steel, brass, wood. Total length 111.5 cm, barrel length 70 cm, threaded barrel (with 8 cuts), cal. 15 mm.
On the edge of the muzzle - „1C 89”. On the lock metal plate - „FW” under a crown, the inscription „Saarn” and the letter „T”. On the heel butt: „1 C 89/5 JB”. Steel ramrod, conical, with the inscription „1 C 172”
Cat. RO-349

18a,b **CARBINE TABATIÈRE** type 1867
France, Saint Etienne, Manufacture Imperiale, 3rd quarter of the 19th cent.
Steel, wood. Total length 140 cm, length of muzzle 96 cm, cal. 18 mm
On the inside of the lock flap the stamped no. 1765.
On the lock metal plate the inscription Mre Imale de St. Etienne. Inside the barrel main hallmark (mark of approval): JULIET 1860 MI.
Cat. RO-350

19a,b **ONE-SHOT MAUSER RIFLE** type 1871
Germany, Suhl in Thuringia, C.G. Haenel, 1876.
Steel, brass, wood. Total length 134.5 cm, barrel length 77 cm, cal. 10.5 mm.
On the compartment an inscription under an eagle: CGH SHUL, TTJSU under crowns NSJ and the date 1876, on the other side the factory number 6909 d., the letters F.W. under a crown and UN under crowns, Mod. 71. On the lock handle no. 43072. Steel fitting on the butt heel, on its fastening sig. T under a crown,

9.L.I. 3.232.
Kat RO-352

20a,b **CARBINE** type 1862 syst. Dreyse
Prussia, Spandau, Steel, brass, wood. Total length, 134.5 cm, barrel length 79 cm, cal. 15 mm.
Factory number on the lock compartment 5863 and the partly erased SPANDAU - under an eagle the letters FW, farther B.R. Mod. 62; on the other side the date 1866. On the base of the barrel no. 5863, the inscription STAHL. Steel fitting of the heel with the no. 92. R. 2. 237. On the

buttstock engraved FW under a crown, B under a crown, A, R under a crown.
Cat. RO-353

21a,b **CARBINE WERDER** type 1868
Johann L. Werder (1808-1885), Prusy, Suhl (Turynia)
Steel, wood. Total length 131.5 cm, barrel length 86 cm, cal 11.5 mm. On the base of the barrel the stamped no. - 32334. On the lock compartment a stamped inscription: SP u. SR Suhl, the year of production - 1869, and the number: 32334. On the right

side of the buttstock the engraved letter M under a crown and the number 32334. On the steel fitting of the buttstock stamped marks: 15.I.B.2.156.
Cat. RO-354

22a,b **CARBINE** type 1857, syst. Dreyse
Prussia, Sömmerda, 1871.
Steel, brass, wood.
Total length 85 cm, barrel length 36.5 cm, cal. 15 mm, in the bottom part of the barrel (on the right hand side) stamped hallmark - the Gothic letters: MCBPOD under crowns. Behind the backsight the

inscription: Sthal, the Prussian eagle and the numbers 585, 400, as well as the FW initial under a crown. On the handle of the lock stamped marks - the Gothic letters: C under a crown, K under a crown. On the lock chamber? on the right hand side/ the letters: PGW under crowns, the year of - 1871 and /on the left/: the Prussian eagle, the number - 400 and the inscription Soemmerda F.v.D. Mod. 57. On the right hand, flat side of the buttstock, the engraved initial FW under a crown.
Cat. RO-355

oprac. MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA
Szkatuła Królewska*
 Złotnictwo, miniatura

* Więcej o Szkatule Królewskiej w: E. Czepielowa, Z. Żygulski jun. *Losy szkatuły królewskiej z Puławskiej świątyni Sybilli, "Cenne, Bezcenne/Utracone"* nr 2 (8)/1998.



W stynnej, hebanowej Szkatule Królewskiej, wykonanej w Warszawie przez Jannascha w 1800 r., księżna Izabella Czartoryska, fundatorka Świątyni Sybilli w Puławach, założycielka pierwszego polskiego muzeum historycznego, umieściła najcenniejsze świadectwa dawnej królewskiej wielkości i stawy Polski, jakie wobec zagłady polskich insygniów królewskich udało jej się zgromadzić ze skarbów wielkich polskich rodów. Stanowiła zatem owa Szkatuła szczególnie chronioną i czczoną namiastkę skarbcza koronnego, przekazywana z pokolenia na pokolenie aż po czasy otwarcia Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, gdzie ją złożono. W obliczu zagrożenia wybuchem wojny w sierpniu 1939 r. Szkatuła Królewska wraz z wieloma najcenniejszymi obiektami ze zbiorów wspomnianego muzeum została wywieziona do Sieniawy i zamurowana w skrytce, w pałacowej oficynie. W trzy dni po zajęciu Sieniawy Niemcy ze stacjonujących w majątku oddziałów odkryli skrytkę i nocą z 17 na 18 września dokonali grabieży.

The famous ebony Royal Casket was made in Warsaw by Jannasch in 1800. Princess Izabella Czartoryska, the founder of the Temple of the Sybil at Puławy, who also set up the first historical museum in Poland, deposited in it the most precious relics of the former royal fame and glory of Poland, which she managed to collect from the treasuries of great Polish families in the face of the loss of the Polish regalia. The casket was, therefore, a particularly carefully protected, worshipped surrogate for the royal treasury, which had been passed on from generation to generation up to the time of the opening of the Museum of the Princes Czartoryskis, in Cracow, where it was reposed. When the country was on the brink of war in August 1939, the Royal Casket, and many of the most precious objects from the collections of the Czartoryskis' Museum were taken to Sieniawa and immured in a hiding place in the palace annexe. Three days after occupying Sieniawa, Germans from the troops stationing in Sieniawa found the hoard and on the night between 17 and 18 September plundered it.

1. PIĘRŚCIEŃ ZYGMUNTA I
 Złoto, diament, śred. 2,3 cm
 Obrączka gruba, gładka, z kwadratowym diamentem o szlifie określanym terminem dickstain, osadzonym w oprawie typu milgrif, dociśniętym 4 pazurkami.
 Dotychczas do niego był pierścień srebrny z napisem „ZYGMUNTA I”.
WAR001670

2. MADONNA Z DZIECIĄTKIEM, XVII w.
 Miniatura eliptyczna przedstawiająca siedzącą Madonnę z Dzieciątkiem w zwrocie 3/4 w prawo, w ujęciu do kolan; wys. 11 cm, szer. 8,5 cm.
 Rama eliptyczna srebrna, złoczona, trybowana, wysadzana perłami i szlachetnymi kamieniami, u góry kartusz z gema przedstawiającą Zwiastowania, u dołu tabliczka z napisem: „MARIŁ LUDWIKI”.
WAR001646

3. ZEGAREK PEKTORALNY ZYGMUNTA III, 1 poł. XVI w.
 Zegarek w kształcie krzyża, koperta kryształowa, cyfry rzymskie, na ramionach arabeski z emalii przezroczystej, brzegi cyzelowane, wys. 4,5, szer. 3,2 cm.
 Dotychczas do niego był pierścień srebrny z napisem „ZYGMUNTA III”.
WAR001668

4a, b. ZAWIESZENIE NA ŁAŃCUCHU ANNY JAGIELLONKI, ok. 1540 r.
 Wisior: awers emaliowany z literą „A” wysadzaną diamentami pod koroną królewską podtrzymywaną przez dwa białe emaliowane putta, u dołu zawieszona gruszkowa perła; rewers emaliowany ze złotymi

arabeskami i plecionką czerwono-zieloną na białym tle; wys. 5 cm, szer. 3,7 cm.
 Łańcuch: złoty, z kolistych ogniwek druczianych, dt. 52 cm.
WAR001688

5. KRZYŻ PEKTORALNY ZYGMUNTA STAREGO NA ŁAŃCUCHU, 1 poł. XVI w.
 Krzyż: kryształowy, oprawiony w złoto z nalożoną cyzelowaną postacią Chrystusa, ramiona krzyża zakończone rubinem i trzema perłami, między ramionami gotycki motyw kielichów kwiatowych, każdy zwieńczony perłą; dt. 9,5 cm.
 Łańcuch: złoty, ogniwa drucziane podwójnie przeplatane, dt. 82 cm.
 Dotychczas do niego był pierścień srebrny z napisem „ZYGMUNTA PIERWSZEGO”.
WAR001668

6. OPRAWA MODLITEWNIKA GODZINIK MARIŁ LUDWIKI, XVII w.
 Filigranowa srebrna oprawa ze splecionym monogramem pod królewską koroną umieszczonym po środku i w narożach, tło wypełnione arabeskami; wys. 9,5 cm, szer. 6,6 cm.
WAR001656

7. NASZYJNIK MARIŁ LUDWIKI, XVII w.
 Złoty, emaliowany, z kamieniami szlachetnymi: 15 ogniwo azurowych w kształcie krzyżowych rozet utworzonych z wolutek, osiem z nich ozdobionych czterema perłkami, a siedem kamieniami, na końcach dwa kolisty ogniwa z nalożonymi rozetami, wszystkie połączone drobnymi ogniwkami z rozetką; dt. 35 cm.
WAR001691



first half of the 16th cent.
 Cross: crystal, set in gold, superimposed repoussé figure of Christ, the arms of the cross finished off with a ruby and three pearls, between the arms: a Gothic motif of floral calyces, each surmounted with a pearl; length 9.5 cm. Chain: golden, double plaiting of wire links, length 82 cm. Attached was a silver ring with the inscription „ZYGMUNTA PIERWSZEGO”.
WAR001688

6. BINDING OF THE BOOK OF HOURS PRAYER BOOK BELONGING TO MARIA LUDWIKI, 17th cent.
 Silver filigree setting with a plaited monogram under the royal crown

placed in the middle and in the corners, background filled with arabesques; height 9.5 cm, width 6.6 cm.
WAR001656

7. NECKLACE BELONGING TO MARIA LUDWIKI, 17th century.
 Golden enamelled with precious stones: 15 openwork links in the shape of cross rosettes made up of small volutes, eight of which are decorated with four pearls and seven with stones, at the end two circular links with superimposed rose ornaments, all of them connected with small links with a rosette; length 35 cm.
WAR001691

catalogue of warlosses 1939 - 1945

The Royal Casket*
 Goldsmithery, miniatura

* More about the Royal Casket in: E. Czepielowa, Z. Żygulski jun. *The Fate of the Royal Casket in the Puławy Temple of the Sybil, "Cenne, Bezcenne/Utracone"* No. 2 (8)/1998.

1. RING BELONGING TO SIGISMUNDUS I
 Gold, diamond, diameter 2.3 cm
 Thick hoop, smooth with a square diamond, dickstain cut, milgrif setting, held tight with 4 fastenings. Attached was a silver ring with the inscription „ZYGMUNTA I”.
WAR001670

2. MADONNA AND CHILD, 17th cent.
 Elliptical miniature representing the seated Madonna and Child in a 3/4 profile towards the right, seen up to the knees; height 11 cm, width 8.5 cm. Elliptical silver frame, gilded, repoussé, set with pearls and precious stones, at the top a cartouche with an engraved gem

representing the Annunciation, at the bottom the inscription: „MARIŁ LUDWIKI”.
WAR001646

3. PEKTORAL WATCH BELONGING TO SIGISMUNDUS III, first half of the 16th cent.
 Watch in the shape of a cross, crystal case, Roman numerals, on the arms arabesques from transparent enamel, edges repoussé, height 4.5 cm, width 3.2 cm.
 Attached was a silver ring with the inscription „ZYGMUNTA III”.
WAR001668

4a, b. PENDANT ON A CHAIN BELONGING TO ANNA JAGIELLONKA, c. 1540.
 Pendant: obverse enamelled with the letter A set in diamonds under the royal crown supported by two white-enamelled putti, at the bottom a hanging pear-shaped pearl; the obverse enamelled with golden arabesques and red-green plaiting against a white background; height 3.7 cm.
 Chain: golden, made of circular wire links, length 52 cm.
WAR001688

5. PEKTORAL CROSS ON A CHAIN BELONGING TO SIGISMUNDUS THE OLD,

INTERPOL
POSZUKUJE



1. **WOŹNICA I POWÓZ**
VIII w.
Miedź
Wys.: 13,6 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.23

2. **PIERŚCIEN Z PIECZĘCIĄ**
Przedstawienie sceny tauromachii z grobu mykeńskiego, XIV/XIII w.p.n.e.
Złoto
Długość obejmy: 2,6 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.1

3. **GŁOWA MŁODZIEŃCA**
Miedź, odlew
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.73

4. **STOJĄCY BYK**
VIII w.
Miedź
Wys.: 4,4 cm, szer.: 5,6 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.42

5. **LAMPKA OLIWNA**
Glina/terracota
Wys.: 4,2 cm, szer.: 11 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.67

6. **KANTHAROS**
Glina/terracota
Wys.: 12 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.76

7. **LEKYTHOS**
V w. p.n.e.
Glina
Wys.: 27,5 cm
Kraj kradzieży: Grecja
Numer Interpolu:
2012/11411-1.71

interpol catalogue

1. **COACHMAN AND COACH**
8th century, copper
Height: 13,6 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.23

2. **RING**
Golden seal ring
Representation of a scene of tavrokathapsia from a mycenaean grave, 14th/13th century b.c.

Gold
Length of the bezel: 2,6 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.1

3. **HEAD OF A YOUNG MAN**
Copper, cast
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.73

4. **STANDING BULL**
8th century, Copper
Height: 4,4 cm, width: 5,6 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.42

5. **OIL LAMP**
Clay/ terra cotta,
Height: 4,2 cm, width: 11 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.67

6. **KANTHAROS**
Clay/ terra cotta
Height: 12 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.76

7. **LEKYTHOS**
5th century b.c.
Clay. Height: 27,5 cm
Country of the theft: Greece
Interpol Number:
2012/11411-1.71

SEEK AND FIND – IF YOU KNOW WHAT YOU ARE SEEKING FOR

Private collections of art and historic objects are some of the most vulnerable targets threatened by crime against cultural heritage. Police statistics show that the threat to sacred objects, museums and galleries is almost ten times lower. The greatest problem for those who look for the lost works of art and historic objects is posed by the poor documentation at the disposal of the owners. Propagating standard documentation of private collections is the objective of the joint "Secure Collections" programme run by the Institute and the police.

ANDRZEJ ZUGAJ

SZUKAJCIE, A ZNAJDZIECIE*

*JEŚLI WIECIE, CZEGO SZUKAĆ

Często nie jesteśmy świadomi, że możemy być posiadaczami zabytkowych obiektów lub cennych dzieł sztuki. Nie każda starość to zabytek, nie każdy obraz czy rzeźba to bezcenny skarb. Starość niemal zawsze mają wartość sentymentalną dla właściciela – jako pamiątki, spadek lub element wystroju zapewniający poczucie bezpieczeństwa i ciepła ogniska domowego. Problem w tym, że przestępcy działający na rynku sztuki i zabytków są coraz lepiej zorientowani, i potrafią szybko ocenić wartość kolekcjonerską, i rynkową przedmiotu. Prywatny kolekcjoner nie jest w stanie zapewnić cennym przedmiotom ochrony na poziomie profesjonalnym; wiąże się to z wysokimi kosztami, jak również z wygodą – w końcu mieszkanie to nie muzeum, a przestrzeń gdzie toczy się życie domowników. Również takie miejsca jak kościoły, prywatna firma czy instytucja użyteczności publicznej nie mogą – z racji przebywania w nich dużej liczby przypadkowych osób i prowadzenia różnych spraw – nie mogą zamienić się w sale wystawowe, a cenne obiekty nie zawsze mogą być odizolowane. Zabezpieczenie jest zwykle dość trudne technicznie i kosztowne, niemniej trzeba, w miarę indywidualnych możliwości, starać się zrobić jak najwięcej w tej materii.

Zabezpieczenia, nawet najlepsze, są jednak zawodne. Przykładowo kradzieży z największych muzeów na świecie jest wiele. Nie dopuścić do kradzieży to pierwsze zadanie, które nigdy nie będzie zrealizowane w stu procentach. Drugim ważnym problemem jest odzyskanie obiektu w przypadku, gdy utraty nie udało się uniknąć. Poszukiwania bardzo utrudnia jak najszersza wiedza o poszukiwanym obiekcie. Program „Bezpieczne Zbiory – Bezpieczne Kolekcje” stanowi system gromadzenia wyczerpujących informacji o zabytkach, dziełach sztuki i antykach znajdujących się w rękach prywatnych, jak również o tych znajdujących się poza mu-

zeami, galeriami i salami wystawowymi.

System opisywania i katalogowania informacji o zbiorach powstał m.in. na bazie Krajowej Ewidencji Zabytków i „Krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem”, prowadzonego od kilkunastu lat przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (przed 1 marca 2011 r. pod nazwą Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych). Przygotowały go dwie instytucje: NIMOZ i Krajowy zespół do walki z przestępczością przeciwko dziedzictwu narodowemu KG Policji. Do współpracy zaproszono Stowarzyszenie Antykwariuszy Polskich, a także środowiska muzealne, służby celne, pracowników rynku sztuki, towarzystwa ubezpieczeniowe oraz samych właścicieli dzieł sztuki i antyków. Uwzględniono zatem racje i uwagi różnych stron zainteresowanych problemem.

Aby utworzyć własny katalog posiadanych dzieł sztuki, zabytków lub innych cennych obiektów, wystarczy pobrać formularz ze strony www.bezpiecznezbiory.eu i wypełnić go, podając m.in.: typ obiektu, wymiary, materiał i technikę wykonania, cechy charakterystyczne, historię obiektu oraz, jeśli to możliwe, okres powstania, twórcę, tytuł i temat dzieła (w przypadku obrazów, rzeźb itp.). W przypadku pytań, wątpliwości czy niejasności można poprosić o pomoc antykwariuszy lub historyków sztuki współpracujących na bieżąco lista jest dostępna na stronie internetowej. Do formularza należy dołączyć zdjęcia: kilka ujęć całego obiektu, a także zbliżenia detali, takich jak znaczki, napisy, charakterystyczne uszkodzenia itp. Tak przygotowaną kartę katalogową trzeba zabezpieczyć i przechowywać, najlepiej w kilku różnych miejscach, zarówno w formie elektronicznej, jak i papierowej.

Katalog posiadanych precjozów pozostaje w wyłączonej dyspozycji właściciela. Celem programu nie jest ewidencjonowanie dóbr kultury pozostających

Lubisz styl retro? Kolekcjonujesz antyki, obrazy, rzeźby lub inne dzieła sztuki? Masz na ścianie obraz pamiętający pradziadków? Odziedziczyłeś starą cukiernicę, zegar lub figurkę? A może zarządzasz parafią bądź inną wspólnotą wyznaniową i masz pod opieką unikatowe przedmioty o dużej wartości? Program „Bezpieczne Zbiory, Bezpieczne Kolekcje” jest skierowany właśnie do Ciebie!



w rękach prywatnych. Opis zabytku wraz z dokumentacją fotograficzną powinien ujrzeć światło dzienne tylko wówczas, gdy wydarzy się najgorsze – obiekt zostanie utracony. Taka dokumentacja jest wtedy bezcennym materiałem dla organów ścigania, ale również dla domów aukcyjnych, antykwariatów i innych kolekcjonerów, którzy w kontakcie z poszukiwanym przedmiotem łatwiej będą mogli skojarzyć fakt jego kradzieży lub zaginięcia.

Zainteresowanie dziełami sztuki rośnie z każdym rokiem. To, co kiedyś osiągalne było jedynie dla elit społeczeństwa (władców, hierarchów kościelnych, arystokracji), dziś jest dostępne dla każdego, kto dysponuje portfelem odpowiedniej grubości. Cenne kolekcje można dziś spotkać zarówno w muzeach, jak i w prywatnych mieszkaniach, w blokach, w mieście i na wsi. Wraz z zamitowaniem do rzeczy pięknych wzrasta świadomość wartości zabytków i dzieł sztuki. Niestety, coraz większe jest również zainteresowanie ze strony przestępców. Liczba przestępstw przeciwko zabytkom systematycznie rośnie – statystyki policyjne potwierdzają to jednoznacznie.

Prywatny kolekcjoner nie może konkurować pod względem zabezpieczenia zbiorów z dużymi instytucjami, ale działania zapobiegawcze, w tym opisywanie i katalogowanie posiadanych zbiorów, na pewno zminimalizują zagrożenie przy stosunkowo niewielkich nakładach finansowych. Program „Bezpieczne Zbiory – Bezpieczne Kolekcje” to proste i skuteczne rozwiązanie, które jednocześnie nie narusza w jakikolwiek sposób prawa do prywatności. W przypadku utraty jest niemal niemożliwe odzyskanie obiektu, o którym nie wie się nic albo prawie nic. Często za opis musi wystarczyć chaotyczne zeznanie poszkodowanego właściciela i niewyraźna fotografia pomieszczenia ze skradzionym obiektem w tle. Dzięki rzetelnemu opisowi potężnemu z szybkim obiegiem informacji szanse na odzyskanie zguby znacznie rosną.



NOWOCZESNE MUZEA

**BEZPIECZNE
ZBIORY**



www.nimoz.pl

www.skradzionezabytki.pl

www.bezpiecznezbiory.eu