

# cenne

nr 1/82-2/83 kwartalnik 2015 ISSN 1428-6467

valuable, priceless, lost



**bezcenne  
utraczone**



**DOUGLAS A-20**

1/82-2/83

NA OKŁADCE: Samolot Douglas A-26 wydobyt z dna Bałtyku 6 października 2014 r. Lewy silnik samolotu po wależnej konwencji.  
 Fot. Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku (patrz: s. 66–72)  
 OBOOK: Kielich mśczalny z 1608 r. skradziony w 1994 r. z kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Opactwie Włók Sieciechowa (KAT. RH 000830).  
 Odnaleziony na aukcji domu aukcyjnego Doyle w Nowym Jorku. Powrócił do Polski w maju 2015 r.  
 Fot. Doyle: <http://www.doylenewyork.com/asp/fullCatalogue>



## cenne, bezcenne, utracone

### rada redakcyjna:

Monika Barwik  
 Anna Czajka  
 Dorota Janiszewska-Jakubiak  
 Agnieszka Kasprzak  
 Barbara Kobielska  
 Monika Kuhnke  
 Hanna Łaskarzewska  
 Krystyna Ogrodzka  
 Robert Pasieczny  
 ks. Wincenty Pytlak

### redakcja:

Robert Pasieczny – redaktor naczelny  
 Barbara Kobielska – redaktor prowadząca, sekretarz redakcji  
 Magdalena Mastykarz – opracowanie redakcyjne  
 Marzenna Rączkowska – tłumaczenia  
 Magdalena Mastykarz – korekty  
 Paweł Pasternak – opracowanie graficzne i łamanie

druk: AKCYDENS s.j. ([www.akcydens-druk.pl](http://www.akcydens-druk.pl))

### wydano na zlecenie:

Narodowego Instytutu Muzealnictwa  
 i Ochrony Zbiorów  
 Warszawa 2015



Narodowy Instytut  
 Muzealnictwa  
 i Ochrony Zbiorów

02-910 Warszawa, ul. Goraszewska 7  
 tel.: (22) 256 96 00, fax: (22) 256 96 50  
[cbu@nimoz.pl](mailto:cbu@nimoz.pl), [biuro@nimoz.pl](mailto:biuro@nimoz.pl), [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych oraz zastrzega sobie prawo do nadawania publikowanym tekstom własnych tytułów i śródtytułów, redagowania, skracania i adiustacji tekstów.

Wyrażone w opublikowanych tekstach opinie pochodzą wyłącznie od ich autorów i nie należy ich utożsamiać z opiniami redakcji lub wydawcy „Cenne, Bezcenne, Utracone”

## FROM THE EDITORS

We are pleased to be bringing out another double issue of our quarterly. This time it is mainly focused on military historic objects – some of them were lost, some in different ways recovered or restituted either by state institutions, such as the Ministry of Culture and National Heritage or the Ministry of Foreign Affairs, or by private collectors and other individuals. As usual, we are writing about lost historic artworks (the pictures from the church in Grodzisk Mazowiecki), or ones that have been restituted (the painting by Jacob Jordaens). The issue is completed by reports from the police and customs services and catalogues of losses.

# OD REDAKCJI

Szanowni Państwo,

w 2014 r. czasopismo „Cenne, Bezcenne, Utracone” ukazało się w dwóch podwójnych numerach. Wówczas wynikało to z zewnętrznych, niezależnych od nas uwarunkowań. Postanowiliśmy jednak utrzymać tę częstotliwość edycji, zwiększając jednocześnie objętość każdego podwójnego numeru. Mamy nadzieję, że przeznaczając więcej miejsca na poszczególne teksty, będziemy mogli w pełniejszy sposób prezentować zagadnienia związane m.in. z ochroną naszego dziedzictwa, problematyką zaginionych i zrabowanych dóbr kultury czy też dotyczące spraw rewindykacji.

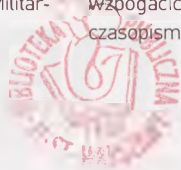
W numerze 3–4/2014 po raz pierwszy zaprezentowaliśmy cykl artykułów określających niejako temat przewodni numeru. W bieżącym wydaniu główny cykl tworzą teksty związane z militariami. W tym bloku tematycznym znajdują Państwo artykuły poświęcone zaginionej strzelbie ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, odnalezieniu miecza z epoki brązu, a także opracowania obrazujące działania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych w zakresie poszukiwania militariów mogących wzbogacić polskie zbiory muzealne. Uzupełnieniem cyklu jest wywiad z Jackiem Kopczyńskim – kolekcjonerem pojazdów militarnych i muzealnikiem, który na własny koszt wydobyl i konserwuje unikatowy czołg Valentine. Ten wyjątkowy pojazd zapewne stanie się cennym eksponatem kolekcji Muzeum Historycznych Pojazdów Militarnych i Techniki Motoryzacyjnej w Boczku.

W kolejnych numerach czasopisma planujemy publikację obszernych artykułów problemowych dotyczących zarówno prawa ochrony zabytków, jak i zagadnień restytucji oraz rewindykacji. Jednak już w tym numerze są teksty, które za takowe można uznać. W tym kontekście pragnę zwrócić Państwa uwagę na artykuł Jakuba Bendkowskiego o zaginionych dziełach sztuki z kościoła w Grodzisku Mazowieckim, który może być przyczynkiem do rewizji tego, czego brakuje w świątyniach i zbiorach muzealnych. Opisywana przez autora strata nigdy nie była zgłoszona na policję ani odnotowana w Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem. Drugi ważny artykuł z tej serii to tekst p. Kazimierza Kozicy poświęcony grafikom i mapom z kolekcji Tomasza Niewodniczańskiego. Czytając go, należy mieć na uwadze istotę kolekcji, czyli po co i dla kogo się ją tworzy, a także co się z nią dzieje po śmierci kolekcjonera. Kolekcja Tomasza Niewodniczańskiego jest jedną z nielicznych i ważnych, która po śmierci właściciela wzbogaciła zbiory polskiego muzeum (w tym wypadku na prawach depozytu).

Mam nadzieję, że również pozostałe artykuły w tym numerze znajdą Państwa uznanie. Zachęcam nie tylko do lektury, ale też do aktywnej współpracy z redakcją, a także zgłaszania tematów i zagadnień, które mogłyby wzbogacić kolejne wydania „CBU” i przyczynić się do dalszego rozwoju czasopisma

Robert Pasieczny  
redaktor naczelny

## Dział Sztuki



## w numerze

4 Elżbieta Rogowska  
JACOB JORDAEN'S PAINTING  
RESTITUTED

8 Jakub Bendkowski  
MIGNARD, CASTALDI AND THE LOST  
MADONNA

12 Marek Łuczak  
THE TOEPFFERS' LOST COLLECTION

16 Krzysztof Kornacki  
BEAUTIFUL ONCE AGAIN

24 Przemysław Mrozowski,  
Janusz Nowiński  
RELICS AND FABRICS FROM ŁĄDU

28 Krystyna Kieferling  
A UNIQUE COLLECTION

30 Anna Drajzkowska  
THE MYSTERIES OF CRYPTS

36 Kazimierz Kozica  
TOMASZ NIEWODNICZAŃSKI'S  
COLLECTION  
CARTOGRAPHY

44 Arkadiusz Wagner  
FAR FROM THE HOMETLAND

48 Jolanta Sztuchlik  
THE DISCOVERED SEPTEMBER BIBLE

52 Hanna Łaskarzewska  
UNKNOWN PAINTING

57 Agnieszka Szykuła-Żygawska  
TRACING THE BIOGRAPHIES OF THE  
BAKKA SIBLINGS

60 Michał Bugaj  
NOT QUITE FOUND, NOT QUITE LOST

63 Zygmunt K. Jagodziński  
THE STOLEN DOUBLE-BARRELED  
SHOTGUN

66 Adam Pietrucha  
DOUGLAS A-20  
IT DID NOT RETURN TO BASE

73 Jacek Z. Matuszak  
HISTORIC MILITARY OBJECTS

80 Robert Pasieczny talks to  
Jacek Kopczyński  
THE TANK FROM THE RIVER WARTA

88 Anna Skaldawska,  
Paweł Gawroński  
HISTORIC OBJECTS ON THE BORDER

94 Katarzyna Czaplicka  
CRIME AGAINST CULTURAL  
PROPERTY IN POLAND IN THE YEARS  
2013–2014

99 Katarzyna Zalasieńska  
THE 1970 UNESCO CONVENTION

102 Monika Kuhnke  
CONFERENCE IN SALZBURG

104 Maria Romanowska-Zadrożna  
THE LYON SYMPOSIUM

106 Monika Barwik  
CATALOGUE OF LOSSES

110 Maria Romanowska-Zadrożna,  
Agata Modzolewska  
CATALOGUE OF WAR LOSSES

114 Monika Barwik  
CATALOGUE OF LOSSES

4 Elżbieta Rogowska  
POWRÓCIŁ OBRAZ JACOB  
JORDAENSA

8 Jakub Bendkowski  
MIGNARD, CASTALDI I ZAGINIONA  
MADONNA

12 Marek Łuczak  
UTRACONA KOLEKCJA TOEPFFERÓW

16 Krzysztof Kornacki  
ZNOWU PIĘKNA

24 Przemysław Mrozowski,  
Janusz Nowiński  
RELIKWIE I TKANINY Z ŁĄDU

28 Krystyna Kieferling  
UNIKALNA KOLEKCJA

30 Anna Drajzkowska  
TAJEMNICE KRYPT

36 Kazimierz Kozica  
ZBIORY TOMASZA  
NIEWODNICZAŃSKIEGO.  
KOLEKCJA KARTOGRAFICZNA

44 Arkadiusz Wagner  
Z DAŁA OD OJCZYŻNY

48 Jolanta Sztuchlik  
ODNALEZIONA BIBLIA WRZEŚNIOWA

52 Hanna Łaskarzewska  
NIEZNANY OBRAZ

57 Agnieszka Szykuła-Żygawska  
TROPĘM RODZENSTWA BAKKÓW

60 Michał Bugaj  
NIE CAŁKIEM UTRACONY,  
NIE CAŁKIEM ODNALEZIONY

63 Zygmunt K. Jagodziński  
ZRABOWANA DUBELTÓWKA

66 Adam Pietrucha  
DOUGLAS A-20.  
NIE WRÓCIŁ DO BAZY

73 Jacek Z. Matuszak  
MILITARNE ZABYTKI

80 Rozmowa Roberta Pasiecznego  
z Jackiem Kopczyńskim  
CZOŁG Z RZĘKI WARTY

88 Anna Skaldawska,  
Paweł Gawroński  
ZABYTKI NA GRANICY

94 Katarzyna Czaplicka  
PRZESTĘPCZOŚĆ KRYMINALNA  
PRZECIWKO DOBROM KULTURY  
W POLSCE W LATACH 2013–2014

99 Katarzyna Zalasieńska  
KONWENCJA UNESCO Z ROKU 1970

102 Monika Kuhnke  
KONFERENCJA W SALZBURGU

104 Maria Romanowska-Zadrożna  
SYMPOZJUM W LYONIE

106 Monika Barwik  
KATALOG STRAT NIMOZ

110 Maria Romanowska-Zadrożna,  
Agata Modzolewska  
KATALOG STRAT WOJENNYCH  
1939–1945

114 Monika Barwik  
KATALOG STRAT INTERPOL

cbu@nimoż.pl

3



#### JACOB JORDAENS'S PAINTING RESTITUTED

After six years of negotiations, the painting by Jacob Jordaens *St. Ivo Supports the Poor* was returned to Poland. The work of one of the three main representatives of the golden century in Flemish art was restituted thanks to the joint efforts of the Ministry of Culture and National Heritage, the Ministry of Foreign Affairs and the National Museum in Wrocław. Before the war, the painting was part of the collection of the Silesian Museum of Fine Art, from which, together with the most precious collections, it was evacuated to the storage house in Kamieniec Ząbkowicki. Probably on 4 May 1946 it was stolen from there, and was not heard of until 2008, when it was found in the Sotheby's auction house in London. On the basis of documentation prepared by the Polish side, the work was withdrawn from auction. Negotiations carried out over the subsequent years finished successfully in the early months of 2015, when the Sotheby's took the decision to return the painting.

Jacob Jordaens, *Św. Iwo wspomaga biednych*, olej na drewnie, 47 x 57 cm, fot. E. Pilecka-Pietrusińska

ELŻBIETA ROGOWSKA

# POWRÓCIŁ OBRAZ JACOBA JORDAENSA

**P**o sześciu latach od rozpoczęcia rozmów do wrocławskich zbiorów powrócił obraz Jacoba Jordaensa *Św. Iwo wspomaga biednych*, jedna z najcenniejszych strat wojennych odzyskanych w ostatnich latach i jedno z niewielu dzieł, które po 1990 r. udało się przywrócić tamtejszemu Muzeum Narodowemu.

O randze malowidła świadczą zarówno jego walory artystyczne, jak i osoba samego mistrza uchodzącego za jednego z trzech głównych, obok Rubensa i van Dycka, przedstawicieli złotego wieku malarstwa flamandzkiego. Jacob Jordaens urodził się w 1593 r. w Antwerpii, gdzie też zmarł w roku 1678. Na początku drogi artystycznej pobierał nauki u swojego późniejszego teścia Adama van Noorta, a następnie doskonalił umiejętności w Akademii Antona van Dycka. Współpracował z Cornelisem de Vossem oraz Pauliem Rubensem, z którym łączyła go również przyjaźń. Podobnie jak Rubens tworzył malowidła ołtarzowe, sceny biblijne i mitologiczne oraz alegorie. Jego dziełami były dekoracje dworskich sal oraz kartony do popularnych wówczas tapiserii. Wiele z zamówień pochodziło od rodów panujących w Europie, m.in. od królowej Szwecji Krystyny, dla której artysta wykonał cykl 35 obrazów. Po śmierci

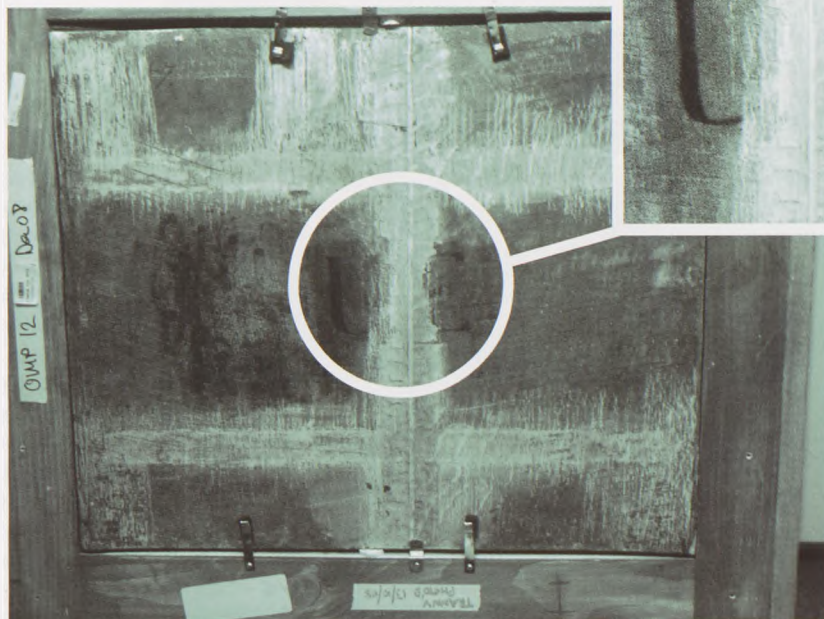
Rubensa Jordaens awansował do rangi najznakomitszego artysty Antwerpii. Jego pracownia znacznie się rozrosła, przejmując wiele prestiżowych zleceń zarezerwowanych dotychczas dla niezującego już mistrza.

Temat św. Iwona wspierającego ubogich podejmowany był w twórczości artysty wielokrotnie. Do dziś zachowało się kilkadziesiąt rysunków, szkiców lub obrazów przedstawiających postać świętego oraz sceny rodzajowe z jego udziałem. Niewielki, mierzący zaledwie 47 x 57 cm obraz olejny na drewnie, znajdujący się przed wojną w zbiorach wrocławskich, stanowi typową dla malarza redakcję motywu. Święty Iwo, sędzia z Rennes i Tréguier żyjący na przełomie XIII i XIV w., uznawany za obrońcę uciśnionych i patrona prawników, umieszczony został w centralnej części kompozycji bogatego, patrycjuszowskiego wnętrza. Po lewej stronie, przez otwarte drzwi napływają petenci proszący w błagalnych gestach o pomoc.

Zdaniem Hanny Benesz, kustosz malarstwa flamandzkiego i niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz prof. Rudigera Klessmanna spośród wszystkich stworzonych przez Jordaensa prac poświęconych św. Iwonowi kluczowe dla odtworzenia losów wrocławskiego obrazu są dwie: znacznie większych rozmiarów malowidło znajdujące się w zbiorach Królewskich Muzeów Sztuk Pięknych w Brukseli oraz jeden z kartonów do tapiserii ilustrujących przysłowia przechowywany obecnie w Luwrze. Malowidło brukselskie, w zależności od

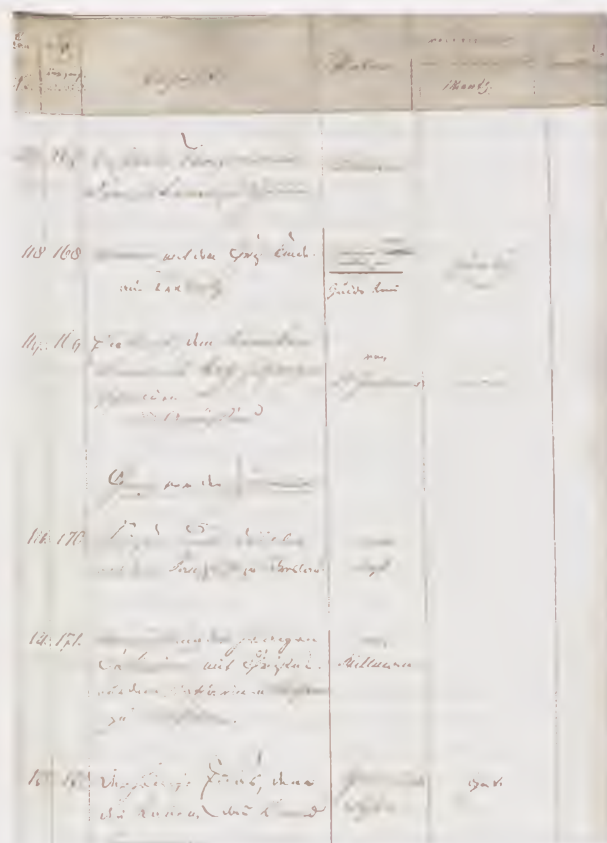
interpretacji zapisu sygnatury, powstało w 1643 lub 1645 r. Kartony do tapiserii wykonano z kolei w 1944 r., po podpisaniu przez artystę umowy na ich sporządzenie z Fransem van Cotthem, Janem Cordijsem i Boudewijnem van Boweren. Ze względu na podobieństwo kompozycji wrocławski obraz przez lata uważano za szkic do znacznie większego, mierzącego 103 x 129 cm płótna brukselskiego. Jednak dokładne powtórzenie szczegółów kompozycji i brak swoistej „ogólności” w przedstawieniu wstępnej koncepcji artystycznej, tak charakterystyczne dla szkicu, świadczą o tym, że jest to raczej model do tapiserii przedstawiony do akceptacji zamawiających już po zawarciu kontraktu, jednak przed sporządzeniem samych projektów. Jeżeli rzeczywiście tak było, wrocławski lwo był zapewne jednym z 30 modeli nabytych przez antwerpskiego handlarza tapiserii Michiela Woutersa ze spuścizny pozostawionej po śmierci artysty.

Nie wiadomo, w jaki sposób dzieło trafiło do klasztoru Cystersów w Krzeszowie, pewne jest jedynie, że znajdowało się tam do 1810 r., kiedy to po sekularyzacji klasztorów śląskich zostało przekazane do Królewskiego Muzeum Sztuki i Starożytności przy Uniwersytecie Wrocławskim zwanego później Gabinetem Sztuki i Starożytności. Pierwszym znanym dokumentem, który wymienia obraz Jordaensa, jest rękopiśmienny *Spis*



Odwrócie obrazu w świetle promieni podczerwonych z widocznymi literami: UE, fot. E. Pilecka-Pietrusińska

obrazów z Muzeum Sztuki i Starożytności (Gabinet Sztuki i Antyków) przy Uniwersytecie Wrocławskim sporządzony według pomieszczeń w 1821 r. przez Johanna Gustava Gottlieba Buschinga. Pod numerem 169 zapisano obraz P. (!) Jordaensa zatytułowany *Lekarz z chorymi, którzy na klęczkach wydają się prosić go o radę*. Obok krótkiego opisu znalazła się również informacja, że dzieło pochodzi z Krzeszowa. W 1863 r. obraz eksponowany był w Galerii Obrazów w Domu Stanów Śląskich.



Spis obrazów z Muzeum Sztuki i Starożytności (Gabinet Sztuki i Antyków) przy Uniwersytecie Wrocławskim, 1821 r., poz. 169, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

|                                     |                                                  |
|-------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Willmann, Michael                   | Schlacht bei Clavigo St.E.U. St.H.Z. 64          |
| 30. Willmann, Michael               | Marienkus St.E.U. Kat.297                        |
| 31. Meister I.K.                    | Geburt Christi                                   |
| 32. ...                             | Anbetung der Könige                              |
| 33. St.Mstr.d.15.Jh.                | Verkündigung                                     |
| 34. Waldmüller, Perd.               | Adoption Kat.846                                 |
| 35. Feuerbach, Anselm               | Medea Kat.928 KI Rly 81                          |
| 36. Pesne, Antoine                  | Bildhauer Kume, Privatbes.                       |
| 37. Marées, Hans v.                 | 2 Zeichnungen                                    |
| 38. Schadow, Wilh.v.                | Knabendoppelbildnis KI Rly 81                    |
| 39. Waldmüller, Perd.               | Knabendoppelbildnis KI Rly 82                    |
| 40. Bücklin, Arnold                 | Lautenpielerin Kat.915 KI Rly 81                 |
| Willmann, Michael                   | Selbstbildnis St.E.U. Kat.247 KI Rly 82          |
| <b>Hindenburgkammer oben links:</b> |                                                  |
| 42. Willmann, Michael               | Abt Arnold von Leubus St.E.U. Kat.34 KI Rly 82   |
| 43. Willmann, Michael               | Abt Bernhard Rosa (Glatz, Gymnasium) KI Rly 82   |
| 44. ...                             | Scenen a.d.Leben d.Hl.Marta                      |
| 45. Willmann, Michael               | Stammbaum Christi St.E.U. (Spezial Gymn. Glatz)  |
| 46. Willmann, Michael               | Berufung d.Matthäus St.E.U. St.H.Z. 65 KI Rly 89 |
| 47. Willmann, Michael               | Kreuzabnahme St.E.U. Kat.2 KI Rly 86             |
| 48. ...                             | 2 Passionstafeln Kat.1349                        |
| 49. ...                             | Maria, Stephanus u.Leonhard KI Rly 86            |
| 50. ...                             | Herakles und Antäus Kat.1353                     |
| 51. ...                             | Adam und Eva Kat.1309 KI Rly 87                  |
| 52. ...                             | Taufe Christi Kat.1343 KI Rly 84                 |
| ...                                 | Maria mit Kind St.E. Kat.206 KI Rly 89           |
| 54. ...                             | Männliches Bildnis St.E. Kat.1284 KI Rly 82      |
| ...                                 | Darstellung im Tempel Kat.1340 KI Rly 84         |
| 55. ...                             | Der Hl.Ivo St.E.U. Kat.252 KI Rly 82             |
| 56. ...                             | Hl.Hieronymus St.E. Kat.189 KI Rly 82            |
| ...                                 | Geburt Christi Kat.1342 KI Rly 86                |
| ...                                 | Bildnis eines Unbekannten KI Rly 82              |
| 59. ...                             | Geburt Christi St.E. Kat.132 KI Rly 82           |

Lista dzieł sztuki wywiezionych z Wrocławia do składnicy w Kamieńcu Żabkowickim 2 kwietnia 1942 r., poz. 56, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Uroczyste przekazanie obrazu w Muzeum Narodowym we Wrocławiu z udziałem minister kultury i dziedzictwa narodowego Małgorzaty Omilanowskiej oraz ministra spraw zagranicznych Grzegorza Schetyny, fot. D. Matloch

W wydany w tym samym roku katalog zmieniono jednak jego tytuł na enigmatyczną *Kancelarię księżęcą lub prawniczą*. Jednocześnie podano, że szkic jest autorstwa Jacoba Jordaensa i pochodzi z Krzeszowa. Nie powielono tym samym błędu w imieniu artysty. Kolejna zmiana miejsca przechowywania dzieła związana jest z utworzeniem Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Nowo powstała placówka przejęła zabytki uniwersyteckiej galerii obrazów. Pierwszy katalog muzealny, opublikowany w 1886 r., pod pozycją 252 obszernie opisuje przedstawienie autorstwa flamandzkiego artysty, nadając mu jednocześnie kolejny tytuł: *Błagający o ochronę w księżęcym pałacu*. Zarówno opis, jak i atrybucja oraz podana technika i wymiary nie pozostawiają wątpliwości, jaki obraz odnotowany został przez autorów katalogu. Jednak dopiero kolejna publikacja muzealna z 1926 r. nadaje mu właściwy tytuł – *Św. Iwo wspomaga biednych*. W niej również pojawia się powtarzana później wielokrotnie informacja, że przedstawienie to jest szkicem do większej kompozycji znajdującej się w muzeum w Brukseli.

W pierwszych latach II wojny światowej dzieło nadal pozostawało w budynku muzeum, choć opracowane były wówczas plany zabezpieczania zabytków na wypadek zagrożenia. Za ich realizacją odpowiadał osobiście Gunter Grundmann, od 1932 r. do zakończenia wojny prowincjonalny konserwator zabytków Dolnego Śląska. W 1939 r. plany te zakładały jedynie przeniesienie zbiorów do piwnic gmachu. Jednak już w 1942 r., wobec nasilających się nalotów alianckich, zdecydowano o wywózce muzealiów do wyznaczonych uprzednio składnic. Zwykle były to położone na prowincji zamki i pałace. Na podstawie maszynopisu odnalezionego po wojnie w ruinach urzędu konserwatorskiego we Wrocławiu szacuje się, że na Dolnym Śląsku było ponad 80 takich miejsc. Zbiory zwożono tam w tajemnicy, najczęściej pod osłoną nocy i w asyście wojska. Składnice miały stanowić bezpieczne miejsca przechowywania ruchomych dzieł sztuki z kolekcji publicznych, prywatnych i kościelnych. Zadaniem tych prowizorycznych często repozytoriów była głównie ochrona przed skutkami bombardowań. Wiele z budynków było źle zabezpieczonych przed kradzieżą, a muzealia rozlokowywano często na parterze, gdzie mogły łatwo paść łupem złodziei. Przypadki odnalezionych w ostatnich

latach strat wojennych potwierdzają, że los ten podzieliły liczne zabytki.

Jedną z najbardziej znaczących składnic znajdowała się w Kamieńcu Żąbkowickim. W pomieszczeniach urzędu parafialnego, ujeżdżalni i kaplicy św. Jana Chrzciciela ulokowano zbiory muzealne oraz kościelne z Wrocławia i Brzegu. Najcenniejsze zabytki znajdowały się zapewne w neogotyckim pałacu wzniesionym w XIX w. przez księżną niderlandzką Mariannę Wilhelminę Orańską. Obraz Jordaensa został przewieziony do Kamieńca jednym z pierwszych transportów, 2 czerwca 1942 r. Na zachowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu *Bergungliste Kamenz* dzieło Jordaensa widnieje pod numerem 56. 9 maja 1945 r. w Kamieńcu pojawili się Rosjanie. Pałac, kościół, budynki gospodarcze oraz wszystkie zgromadzone tam obiekty znajdowały się pod ich kontrolą aż do 9 lutego 1946 r. W tym czasie uzyskanie dostępu do składnicy dla przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Sztuki odpowiedzialnych za odnawianie i odzyskiwanie ukrytych dzieł sztuki nie było możliwe. 4 lutego 1946 r., niespełna tydzień przed przekazaniem miejscowości Polakom, ostatni przedwojenny proboszcz kamieniecki, ks. Siegfried Schultheiß, odnotował włamanie do pomieszczeń parafialnych. Skradziono wówczas wiele drobnych przedmiotów oraz ok. 100 obrazów, po których pozostały jedynie puste ramy. Łupem złodziei padł zapewne również obraz *Św. Iwo wspomaga biednych*.

Przez kolejne dziesięciolecia malowidło znajdowało się najprawdopodobniej w jednej z prywatnych kolekcji na terenie kraju. Być może trafiło tam jako przedmiot handlu wymiennego prowadzonego z rosyjskimi żołnierzami. Na początku lat 90. polscy specjaliści po raz pierwszy zetknęli się z obrazem Jordaensa. Wówczas nie został on rozpoznany jako strata Muzeum Śląskiego w Katowicach i po raz kolejny przepadł. W 1994 r. zgłoszony był podobno do sprzedaży w jednym z antykwariatów, ale i wówczas informacja ta nie dotarła ani do muzeum, ani do instytucji zajmujących się odzyskiwaniem utraconych dóbr kultury. Dopiero pod koniec listopada 2008 r. dzieło zostało ponownie odnalezione, tym razem w domu aukcyjnym Sotheby's w Londynie. Pracownik Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków we Wrocławiu poinformował o swym odkryciu centralę w Warszawie, a ta zwróciła się do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dzięki znakomitej współpracy z Muzeum Narodowym we Wrocławiu udało się w niezwykle krótkim czasie zgromadzić dokumentację potwierdzającą pochodzenie zabytku. Wniosek restytucyjny przygotowany przez Departament Dziedzictwa Narodowego został, za pośrednictwem Ambasady RP w Londynie, niezwłocznie przekazany do domu aukcyjnego. Zabieg ten okazał się jednak niewystarczający do wstrzymania sprzedaży. Przez kolejne dni prowadzono intensywną korespondencję i rozmowy z przedstawicielami domu aukcyjnego, którzy mieli wiele wątpliwości dotyczących statusu zabytku. Okazało się bowiem, że obraz Jordaensa został sprzedany w 1999 r. w nowojorskiej filii Sotheby's jako obiekt zbyty przez Muzeum Śląskie w roku 1933. Rzeczywiście, w latach 30. borykająca się z problemami finansowymi placówka wyprzedawała część swoich zbiorów, jednak pozbywano się przeważnie mało wówczas cennej w Niemczech awangardy, tzw. sztuki zdegenerowanej. Za pozyskane pieniądze wzbogacano kolekcje, kupując obrazy dawnych mistrzów. Wydawało się zatem mało prawdopodobne, aby wobec takich priorytetów zdecydowano się na sprzedaż XVII-wiecznego obrazu pędzla jednego z najznakomitszych artystów flamandzkich. Potwierdzała to dokumentacja muzealna, zgodnie

z którą zabytek do 1942 r. znajdował się w gmachu przy placu Muzealnym. Ostatecznie informacja o uznaniu powyższych argumentów i wycofaniu obiektu z aukcji wpłynęła trzy godziny przed planowaną licytacją. Kolejnym krokiem było jednoznaczne potwierdzenie autentyczności i pochodzenia dzieła. Na zlecenie ministerstwa do Londynu udały się Hanna Benesz oraz dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska z Muzeum Narodowego w Warszawie. W wyniku oględzin określono stan zachowania lica i versa oraz ustalono, że łączenie desek i pęknięcia podobrazia odpowiadają umiejscowieniem tym, które są widoczne na przedwojennej fotografii. W części centralnej odwrócić odkryto niewidoczne gołym okiem wrocławskie znaki własnościowe – w świetle promieni podczerwonych ujawniły się nakreślone czarną farbą litery: UE. W późniejszym okresie ta część zamalowana została czarną farbą.

Prowadzone przez kolejne lata rozmowy miały na celu ustalenie ostatecznego stanowiska domu aukcyjnego Sothebys. W 2012 r. podjęto decyzję o włączeniu w sprawę federalnej agencji dochodzeniowej Homeland Security Investigations. Zastosowanie takiego rozwiązania było możliwe ze względu na wcześniejszą sprzedaż obrazu na terenie USA. Na końcowym etapie rozmów starania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wsparło również Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Intensywne działania zaangażowanych w sprawę instytucji doprowadziły do przełomu, który nastąpił jesienią 2014 r. Wtedy to departament prawny domu aukcyjnego poinformował MKiDN, że w ciągu kilku najbliższych tygodni przedstawiona zostanie propozycja rozwiązania tej kwestii. Wkrótce strona polska otrzymała potwierdzenie, że obraz *Św. Iwo wspomaga biednych* zostanie zwrócony do Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Uroczyste przekazanie dzieła z udziałem ministrów kultury i spraw zagranicznych odbyło się w piątek 13 lutego 2014 r. w gmachu muzeum przy placu Powstańców Warszawy.

Malowidło *Św. Iwo wspomaga biednych* Jacoba Jordaensa to niejedyny obraz ze składnicy w Kamieńcu Żąbkowickim, który w ostatnich latach powrócił do polskich zbiorów. W 2008 r. w paryskim antykwariacie odnaleziono *Chmury* Friedricha Reinholda. Postępowanie wyjaśniające wykazało, że ówczesny właściciel otrzymał płótno od rodziców, którzy kupili je w Moskwie pod koniec lat 80. XX w. W wyniku negocjacji zawarto ugodę, na mocy której dzieło ponownie znalazło się we wrocławskich zbiorach. W 2014 r., po kilku tygodniach rozmów, udało się też odzyskać z Niemiec obraz Oswalda Achenbacha *Via Cassia koło Rzymu*.

#### W ARTYKULE WYKORZYSTANO MIĘDZY INNYMI:

Benesz Hanna, Pilecka-Pietrusińska Elżbieta, Jacob Jordaens, *Św. Iwo wspomaga biednych*. *Opinia eksperta. Opinia Konserwatorska*, mpis DDK.  
Gębczak Józef, *Losy ruchomego mienia kulturowego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie II wojny światowej*, Wrocław 2000.  
Łukaszewicz Piotr (red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998.

#### ELŻBIETA ROGOWSKA

Absolwentka Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2002 r. związana z Departamentem Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od 2013 r. naczelnik Wydziału ds. Strat Wojennych MKiDN. Koordynuje projekty badawcze i prace związane z katalogowaniem, popularyzowaniem i poszukiwaniem strat wojennych oraz działania mające na celu odzyskanie odnalezionych zabytków. Z ramienia ministerstwa brała udział w kilkudziesięciu postępowaniach restytucyjnych na terenie kraju i za granicą.

# NADAL POSZUKIWANE

Dzieła Jacoba Jordaensa (1593–1678) zarejestrowane w prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego bazie dóbr kultury utraconych w wyniku II wojny światowej:



*Cztery Ewangelie*,  
olej na płótnie,  
123 x 151 cm,  
Miejskie Muzeum  
Historii i Sztuki  
im. J.K. Bartoszewiczów  
w Łodzi, fot. Muzeum  
Sztuki w Łodzi



*Zwiastowanie*,  
olej na płótnie,  
150 x 113 cm,  
Miejskie Muzeum  
Historii i Sztuki  
im. J.K. Bartoszewiczów  
w Łodzi, fot. Muzeum  
Sztuki w Łodzi



*Scena mitologiczna  
z młodym Bachusem*,  
olej na płótnie,  
87,50 x 122 cm,  
Miejskie Muzeum  
Historii i Sztuki  
im. J.K. Bartoszewiczów  
w Łodzi, fot. Muzeum  
Sztuki w Łodzi

Dwa szkice przedstawiające głowy męskie, kredka, Muzeum Miejskie w Gdańsku, kolekcja Jakoba Kabruna, brak fotografii  
*Sylen i nimfa*, olej na desce, 45 x 60 cm, Muzeum Miejskie w Gdańsku, kolekcja Jakoba Kabruna, brak fotografii  
*Bachus*, olej na płótnie, 150 x 100 cm, kolekcja prywatna – Warszawa, brak fotografii



Wnętrze kościoła św. Anny w Grodzisku Mazowieckim, fot. zbiory autora, 1955 r.

#### MIGNARD, CASTALDI AND THE LOST MADONNA

One of the pictures mentioned in the inventory of the Grodzisk church from the turn of the 19th century was the painting representing Madonna and Child with bunches of grapes, which was donated to the sanctuary by Wojciech Mokronoski. It was a work of high artistic value, most likely an 18th century copy of a painting by Pierre Mignard probably executed by Filippo Castaldi, a painter working in Grodzisk in the late 18th and early 19th century. The founder of the painting could have been King Stanisław August Poniatowski. This portrayal of the Madonna had been located in the side-altar of the church for two centuries until 1975, when it disappeared in unexplained circumstances together with some other canvasses by Castaldi. As a result, the furnishings of the church interior became considerably depleted. One can only hope that the present article will contribute to recovering the paintings, or at least to restoring their memory.

JAKUB BENDKOWSKI

## MIGNARD, CASTALDI I ZAGINIONA MADONNA

**D**zieje kościoła parafialnego w Grodzisku Mazowieckim sięgają XIV w. W pierwszych latach XVII w. właścicielami miasteczka i zarazem kolatorami kościoła stale troszczącymi się o jego utrzymanie zostali Mokronoscy herbu Bogoria. Była to rodzina wywodząca się z Wielkopolski, która pod koniec XVI stulecia przeniósła się do ziemi warszawskiej<sup>1</sup>.

Barokowy kościół grodzicki, wzniesiony w miejscu o wiele starszej drewnianej świątyni, został ufundowany przez kasztelana rawskiego Wojciecha Mokronoskiego (1605–1689), pierwszego z rodu, który zasiadł na krześle senatorskim. To duże przedsięwzięcie wspierała hojnie jego żona Barbara z Załuskich. Budowę murowanego prezbiterium oraz zakrystii i kaplicy rodowej (południowe ramię transeptu) ukończono w 1687 r.<sup>2</sup>. Prace kontynuowano aż do roku 1714 (na przeszkodzie stanęły zarazy oraz wojna domowa w Polsce na początku XVIII w.), przede wszystkim dzięki uporowi proboszcza Franciszka Rogowskiego oraz wsparciu kolejnych kolatorów – Kazimierza i Franciszka Mokronoskich, syna i wnuka kasztelana Wojciecha<sup>3</sup>. Wzniesiono wówczas nawę, a od strony północnej – kaplicę. Po zakończeniu prac budowlanych kościół uzyskał kształt krzyża łacińskiego. Pod koniec XIX w. dostawiono do niego dwie nawy boczne oraz dzwonnice. W tym kształcie dotrwał do dnia dzisiejszego<sup>4</sup>.

Przez 300 lat Mokronoscy łożyli na utrzymanie kościoła grodzickiego, który stał się miejscem upamiętnienia rodu

i kreowania jego wizerunku. Najbardziej jaskrawy tego wyraz stanowią poświęcone zmarłym przedstawicielom rodziny epitafia, których do dziś zachowało się 21. Mokronoscy nie poprzestali jednak na fundowaniu epitafiów, w ich kaplicy zawieszano także portrety trumienne. Jeden z nich – ukazujący reprezentantkę rodu, pochodzący z końca XVII w. – znaleziono na strychu kościoła i mało brakowało, by został użyty przez robotnika jako łata zatykająca dziurę w dachu kościoła. Przed takim losem uchroniły go panie Izabella Galicka i Hanna Sygietyńska, które akurat inwentaryzowały świątynię<sup>5</sup>. O niecodziennym odkryciu zawiadomiły proboszczą. Portret trafił wówczas do warszawskiej Desy, później do regionalnego Muzeum PTTK w Grodzisku, a następnie do urzędu miejskiego, by kilkanaście lat temu znowu przepaść bez wieści<sup>6</sup>.

Mokronoscy nierzadko współdecydowali o wystroju kościoła. To zapewne głównie z ich funduszków opłacany był działający w Grodzisku na przełomie wieków XVIII i XIX Filippo Castaldi, pochodzący z okolic Neapolu malarz, spod którego pędzla wyszły m.in. obraz ukrzyżowanego Chrystusa w ołtarzu głównym oraz wizerunki świętych do dziś zdobiące wnętrze kościoła<sup>7</sup>. Trzy namalowane przez neapolitańczyka tonda z wizerunkami Boga Ojca i Ducha Świętego pod postacią gołębic (zwieńczenie ołtarza głównego) oraz świętych Franciszka Salezego i Antoniego (ołtarze boczne) zniknęły z kościoła w latach 70. XX w.

Wówczas też, w niewyjaśnionych dotąd okolicznościach, przypadł bodaj najciekawszy obraz znajdujący się w kościele, przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem i kiśćmi winogron<sup>8</sup>. Wykonano go być może w warsztacie Pierre'a Mignarda



Pierre Mignard, *Madonna z winogronami*, olej na płótnie, 121 × 94 cm, ok. 1640–1650 r., Luwr, reprodukcja na pocztówce z początku XX w., fot. zbiory autora



Filippo Castaldi (?), *Madonna z winogronami*, olej na płótnie, 120 × 90 cm, ok. 1785 r., kopia obrazu Pierre'a Mignarda, zaginiony, fot. S. Deptuszewski, 1966 r., fot. zbiory Gminnego Ośrodka Kultury w Grodzisku Mazowieckim, Willa Radogoszcz

(1612–1695)<sup>9</sup>, pierwszego malarza króla Ludwika XIV. Autorem mógł być też współczesny albo późniejszy naśladowca francuskiego mistrza. Pierwowzorem grodziskiego obrazu było płótno pędzla Mignarda znajdujące się dziś w Luwrze<sup>10</sup>. Miało ono lepiej dopracowane detale i malowano je z większą zręcznością niż obraz grodziski. Być może inspirację dla autora dzieła z Grodziska stanowił nie oryginał, lecz jedna z jego warsztatowych kopii. Obraz Mignarda kopiowany był bowiem także przez rytowników, nie można więc wykluczyć, że kopiście za bezpośredni wzór posłużyła rycina<sup>11</sup>.

Wspomniany obraz zniknął z kościoła w Grodzisku ok. 40 lat temu. Zachowała się jedynie dokumentacja fotograficzna płótna wykonana m.in. przez Stefana Deptuszewskiego w latach 60. XX w., obecnie przechowywana w grodziskim ośrodku kultury, w oddziale Willa Radogoszcz<sup>12</sup>. Zdjęcia są czarno-białe, dlatego o kolorystyce zaginionego dzieła trudno cokolwiek powiedzieć poza tym, co zapisano w kartach ewidencyjnych Mazowieckiego Konserwatora Zabytków. Z opisu obrazu wynika, że kopia powtarzała kolorystykę oryginału, być może za pośrednictwem barwnej ryciny<sup>13</sup>. Łatwiej mówić o kompozycji płótna, dbałości malarza o detale oraz temacie ikonograficznym. Obraz, tak jak pierwowzór z Luwru, przedstawiał Madonnę podającą kiść winogron Dzieciątku, które kładzie na nią rękę. Bardzo charakterystycznym gestem rączki Jezus przytrzymuje welon Matki Boskiej, by skryć pod nim swoją głowę. To pełne uroku zachowanie Dzieciątka podkreśla jego więź z Bogarodzącą. Dziecię patrzy w stronę widza, Madonna natomiast pokornie spuszcza wzrok i przymyka powieki. Na obu twarzach widać delikatne uśmiechy. Scena jest wręcz sielankowa. Winogrona symbolizujące krwawą ofiarę przypominają jednak o mającym wypełnić się na krzyżu losie Jezusa. Pod względem ikonograficznym nie ma tu żadnych odstępstw od oryginalnej kompozycji.

Niektóre fragmenty dzieła grodziskiego wydają się namalowane mniej pewnie niż te na obrazie w Luwrze, sprawiają wrażenie precyzyjnie powtarzanych według wzoru (np. fałdy szat Dzieciątka). Nie ma w nich również tak bardzo charakterystycznych dla Mignarda delikatności i swobody. Francuski

malarz przez współczesnych uznawany był za niezrównanego portrecistę, który był w stanie namalować znakomity konterfekt w niespełna trzy godziny<sup>14</sup>. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu światłocienia potrafił tchnąć więcej życia w przedstawiane osoby niż autor obrazu grodziskiego. Różnicę w malowaniu postaci najłatwiej dostrzec, gdy spojrzysz na oczy Dzieciątka: w obrazie z Grodziska wydają się one szklane i pozbawione głębi, w obrazie z Luwru – wręcz przeciwnie, jest w nich ciekawość. Dzięki temu elementowi nie tylko postać Jezusa, ale też cała kompozycja nabiera życia. Widać to nawet na słabej jakości fotografiach. Wydaje się zatem oczywiste, że autorem grodziskiego obrazu nie mógł być sam Mignard. Niemniej jednak, jak na poziom malarstwa ołtarzowego na Mazowszu epoki nowożytnej, było to dzieło wysokiej klasy.

Dzieje obrazu sprzed 1790 r. owiane są mgłą tajemnicy. Z kościelnego inwentarza spisane w tym właśnie roku wiadomo jedynie, że w testamencie parafii grodziskiej zapisał go zmarły wówczas proboszcz Wojciech Mokronoski<sup>15</sup>. Według późniejszych przekazów płótno miało trafić w ręce rodziny Mokronoskich jako dar od Stanisława Augusta<sup>16</sup>. Informację tę podał jako pierwszy Andrzej Ryszkiewicz w swoim artykule dotyczącym Castaldi, powołując się na niedostępny dziś inwentarz z 1826 r.<sup>17</sup>. Trop ten wydaje się ciekawy i warty rozważenia.

W latach 80. XVIII w. na koszt Jędrzeja Mokronoskiego (1714–1784), brata wspomnianego proboszcza grodziskiego, dokonano remontu i gruntownej przebudowy wnętrza świątyni, wznosząc w niej klasycystyczne ołtarze (główny i cztery boczne), chór muzyczny oraz ambonę. Wizerunek Madonny z Dzieciątkiem umieszczono w jednej z tych klasycystycznych nisz (po prawej stronie prezbiterium), wzniesionej być może właśnie z myślą o nim. Obraz pod względem wymiarów pasował do wnęki utworzonej przez dwa pilastry i naczółek. Wydaje się, że płótno mogło zostać umieszczone we wspomnianej niascie już w latach 80. XVIII w., a nie dopiero po śmierci proboszcza Wojciecha w 1790 r.

Zatrzymajmy się przez chwilę przy kluczowej dla historii obrazu postaci, czyli wspomnianym Jędrzeju Mokronoskim. Ten bodaj najbardziej znany przedstawiciel rodu, generał

lejtnant, starosta tłumacki i janowski, wreszcie wojewoda mazowiecki, był też jednym z twórców pierwszej polskiej obediencji wolnomularskiej niezależniającej łoże z terenu Rzeczypospolitej od obcych wpływów. Przez morganatyczne małżeństwo z Izabelą z Poniatowskich Branicką został szwagrem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jego zdolność zjednywania sobie ludzi wprowadziła tę rodzinę w najbardziej wpływowe kręgi dworskie. Po śmierci wojewody pojawiły się nekrologi podkreślające, że magnat umierał pojednany z Kościołem, przyjąwszy święte sakramenty<sup>18</sup>. W obliczu zbliżającej się śmierci mason i libertyn najwidoczniej miał się nawrócić. Swoistym aktem ekspiacji mógł być dokonany w ostatnich latach życia wspomniany remont rodowej świątyni, którego wojewoda nie zdążył dokończyć. Uczyli to już jego następcy. Tutaj należy zadać pytanie, czy to nie wojewoda nabył obraz *Madonny*? I czy to nie on polecił swemu bratu umieścić go w rodowym kościele? Być może ten domniemany gest Mokronoskiego wpisywałby się w cały ciąg gestów ekspiacyjnych. Jędrzej może być kluczową postacią dla grodzkich dziejów płótna, przede wszystkim z uwagi na jego związki z królem Stanisławem Augustem i królewską siostrą Izabelą z Poniatowskich Branicką. Jak wiadomo bowiem, na dworze warszawskim sztuka francuska cieszyła się szczególną popularnością.

Monarcha często odwiedzał wojewodę i jego żonę w ich rezydencji w Jordanowicach położonych tuż obok Grodziska. Prawdopodobnie bywał też w samym kościele, gdyż kilkakrotnie wymieniany jest w parafialnej księdze chrztów jako ojciec chrzestny dzieci oficjalistów jordanowickiego dworu i przyjaciół z Mokronoskimi szlachciców<sup>19</sup>. Król, jako wytrawny znawca malarstwa, mógł posiadać w swoich zbiorach replikę bądź kopię obrazu Mignarda. Być może po którejś z wizyt podarował ją grodzickiemu proboszczowi lub Jędrzejowi Mokronoskiemu. Na razie jednak nie udało się znaleźć źródła, które jasno potwierdzałoby to domniemanie, pewne jest tylko, że Wojciech zapisał *Madonnę z winogronami* w darze grodzickiemu kościołowi. Przedstawione wyżej ustalenia mogą świadczyć o tym, że pogłoska o darze królewskim mogłaby stać się w przyszłości czymś więcej niż tylko pogłoską, gdyby nie jedna przeszkoda.

Zastanawiające jest to, że w kościelnych inwentarzach, które mi udostępniono (od momentu spisania pierwszego, w którym jest mowa o *Madonnie z winogronami*, w 1790 r., i w kolejnych z lat: 1806, 1820, 1875), nie ma ani słowa o pochodzeniu obrazu z królewskiego zbioru. Jak już wspomniano, informacja o monarsze i królewskiej fundacji pojawiła się w artykule Ryszkiewicza, który pisał: „Od nich [Mokronoskich] np. dostał kościół interesujący obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* trzymającym winogrona, ufundowany przez Stanisława Augusta”<sup>20</sup>.



Filippo Castaldi, *Chrześcijańska męczennica*, olej na płótnie, 123,5 x 94,5 cm, ok. 1790 r., zaginiony, fot. S. Deptuszewski, 1966 r., zbiory Instytutu Sztuki PAN



Filippo Castaldi, *Św. Józef z Dzieciątkiem*, olej na płótnie, 129,5 x 94 cm, ok. 1795 r., kościół parafialny św. Anny w Grodzisku Mazowieckim, fot. J. Bendkowski, 2015 r.

Powotywał się przy tym na niedostępny dziś kościelny inwentarz z 1826 r. Trudno w tej sytuacji dociec, czy chodzi tylko o przekazanie obrazu przez monarchę Mokronoskim, czy też o wyłożenie pieniędzy na sporządzenie podarowanej kopii. Dlaczego tak istotna wzmianka pojawiła się tak późno i tylko w jednym inwentarzu?

Może to oznaczać, że obraz nie pochodził z kolekcji Stanisława Augusta, ale sam król mógł w jakiś sposób przyczynić się do jego powstania. Dlaczego nie poszukać twórcy w samym Grodzisku? Filippo Castaldi wydaje się oczywistym kandydatem do roli autora *Madonny*, wykonanie której mógł opłacić Stanisław August. Określenie „fundator” byłoby w tej sytuacji uzasadnione. Castaldi przebywał w miasteczku co najmniej od 1790 do 1806 r., kiedy proboszczem był tam jego przyjaciel ks. Bazyl Popiel, ozdabiając wnętrze kościoła wieloma obrazami, m.in. wspomnianymi tondami. Do Grodziska przybył z Białegostoku, którego właścicielką była Izabela z Poniatowskich Branicka, żona Andrzeja Mokronoskiego. To właśnie siostra monarchy mogła zdolnego twórcę polecić Mokronoskim, którzy zapewni mu utrzymanie w Grodzisku. Mogło się to zdarzyć wiele lat przed objęciem probostwa przez Bazylego Popiela.

Choć Andrzej Ryszkiewicz, jedyny badacz, który zajął się twórczością i biografią malarza, nie włączył *Madonny z winogronami* do *oeuvre* neapolitańczyka<sup>21</sup>, to może nie jest to pomysł całkiem bezzasadny? Rzeczywiście, w omawianym dziele nie ma zbyt wiele cech charakterystycznych dla malarstwa Castaldiego. Można to jednak tłumaczyć tym, że autor trzymał się ściśle wzorca, na przykład wzorca graficznego,

w związku z czym nie był w stanie w pełni zastosować wypracowanego przez siebie stylu.

Wskazówką, że Castaldi mógł własnoręcznie wykonać kopię *Madonny z winogronami*, jest to, że w czasie zmiany wystroju kościoła, po remoncie na koszt Jędrzeja Mokronoskiego, większość zamówionych obrazów wykonał właśnie on. Poza tym inny jego obraz, szczęśliwie zachowany w kościele w Grodzisku, dość wyraźnie nawiązuje do tamtejszej *Madonny* zarówno pod względem kompozycji, jak i ikonografii. Dzieło to przedstawia św. Józefa z Dzieciątkiem i obecnie znajduje się w starej zakrystii. Wcześniej, na co wskazują inwentarze kościelne, obraz wisiał w kaplicy północnej, czyli naprzeciwko kaplicy Mokronoskich. Zamysłem, który mógł przyświecać jego powstaniu, byłaby chęć stworzenia pendant do obrazu *Madonny*.

Święty Józef, tak jak Maria w obrazie według Mignarda, ukazany jest jako czuły rodzic podtrzymujący i przytulający Dzieciątko. Podobieństwa obu kompozycji obrazowych nie ograniczają się jednak tylko do czułego gestu. Dzieciątko podtrzymywane przez św. Józefa siedzi na poduszce, tak jak w obrazie Mignarda, tyle że poduszka ta nie spoczywa na kolanach rodzica, lecz na stole. Zarówno Maria, jak i Józef siedzą na krzesłach,

jednak mają one zupełnie inne formy. Na obu płótnach ukazano też martwe natury: obok Madonny na stole – kosz z owocami, a w lewym górnym rogu obrazu ze św. Józefem – bukietik różowych kwiatów. Podobieństwa można też dostrzec w układzie nóg Dzieciątka – w obu przypadkach są one skrzyżowane. W omawianych kompozycjach występują również wyraźne różnice, np. Dzieciątko podtrzymywane przez Józefa jest nagie, Madonna zaś trzyma na kolanach Jezusa ubranego w przeświatającą koszulkę. Mimo tych odmienności ogólne zarysy obu kompozycji wykazują jednak na tyle dużo podobieństw, że można mówić o ich silnej wzajemnej zależności. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że zbliżony jest nastrój obu płócien – ukazane sceny przesycone są tą samą tklivością i siodyczą.

Obraz przedstawiający św. Józefa z Dzieciątkiem pędzla Castaldi mógł być więc swego rodzaju pendant do obrazu z Madonną – nie tylko pod względem kompozycji, ale też tematu. Był jego treściowym dopełnieniem. Dzięki temu w kościele znalazły się przedstawienia wszystkich członków Świętej Rodziny.

Oba dzieła mógł wykonać Castaldi, zaczynając od skopionania wizerunku *Madonny z winogronami*, a kończąc na przedstawieniu św. Józefa. Potwierdzenie tego przypuszczenia byłoby możliwe po przeprowadzeniu badań konserwatorskich, co obecnie oczywiście nie jest możliwe. Miejmy nadzieję, że nastąpi to po odnalezieniu obrazu.

Wizerunek *Madonny z winogronami* znajdował się na wybrany przez Mokronoskich miejscu przez blisko dwa stulecia. W latach 70. XX w., w związku z wprowadzanymi w życie posoborowymi zmianami w liturgii, prezbiterium grodziskiego kościoła przebudowano. Aby zyskać więcej miejsca dla wiernych, postanowiono w dość bezceremonialny sposób usunąć dwa XVIII-wieczne ołtarze boczne. Nie dość, że je zniszczono, to przy okazji – w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach – zniknęły również trzy obrazy ze wspomnianych nastaw ołtarzowych, a więc oprócz *Madonny z winogronami* według Mignarda również dwa tonda pędzla Filippa Castaldi przedstawiające św. Franciszka Salezego i św. Antoniego. Nie zachowało się też, przypisywane również temu artyście, tondo z wyobrażeniem Boga Ojca ze zwieńczenia ołtarza głównego. W tym czasie miał wybuchnąć pożar, który rzekomo strawił dzieła. Brakuje jednak dowodów na to, że pożar był tak rozległy, by mógł dosięgnąć tond z ołtarzy znajdujących się daleko od jego ogniska, czyli w pobliżu ołtarza głównego<sup>22</sup>. Dowodem na to, że obrazy usuwano celowo lub je skradziono, jest spis obiektów zabytkowych z kościoła sporządzony w 1972 r. i przesyany wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków. Nie ma w nim już obrazu ukazującego chrześcijańską męczennicę, błędnie rozpoznaną jako św. Franciszka Rzymianka, którego autorem był zapewne także Castaldi. Na fotografiach Stefana Deptuszeńskiego z 1966 r. (obraz był wtedy w kościele) widać, że stan zachowania malowidła nie był dobry. Płótno w wielu miejscach było podziurawione i pofalowane. Mimo to kompozycja dawała się odczytać. Zapewne jednak zły stan obrazu przesądził o jego usunięciu.

Nawet jeśli kiedyś potwierdzono by, że obraz ukazujący Madonnę nie wyszedł spod pędzla portrecisty Ludwika XIV, lecz nieznanego szerzej Castaldi, to już sam jego związek z miejscem, w którym się znajdował przez prawie dwa stulecia, oraz rodem Mokronoskich kaze przypomnieć o nim czytelnikowi. Wielka szkoda, że zespół obrazów Castaldi został tak poważnie przetrzebiony, ponieważ świadczył on o guście i upodobaniach artystycznych ówczesnych proboszczów oraz kolatorów kościoła. Poza tym były to dzieła malarstwa dobrego

poziomu, wyróżniające się kulturą malarską, co staje się szczególnie wyraźne na tle seryjnej produkcji obrazów religijnych przełomu wieków XVIII i XIX<sup>23</sup>.

Przedstawienie czytelnikom tego zespołu płócien, a zwłaszcza wizerunku Madonny, wypełni jedną z licznych luk w historii materialnego dziedzictwa Mazowsza. Być może przyczyni się też do odnalezienia zaginionych dzieł sztuki lub chociaż przywróci pamięć o nich, ich twórcach i fundatorach.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Jolanta Chojńska-Mika, *Dzieje Grodziska Mazowieckiego od XIII do XVIII wieku*, w: Józef Kazimierski (red.), *Dzieje Grodziska Mazowieckiego*, Warszawa 1989, s. 121; Por. Adam Przyboś, Mokronowski Wojciech, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXI/3, z. 90, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 598.
- <sup>2</sup> Por. marmurowa tablica fundacyjna nad drzwiami do starej zakrystii kościoła św. Anny w Grodzisku Mazowieckim.
- <sup>3</sup> Jolanta Chojńska-Mika, *Dzieje Grodziska...*, op.cit., s. 127; Mikołaj Bojanek, *Kościół i parafia w Grodzisku. Monografia historyczna* (reprint), Grodzisk Mazowiecki 2014, s. 27.
- <sup>4</sup> Mikołaj Bojanek, *Kościół i parafia...*, op.cit., s. 29–30.
- <sup>5</sup> Informacja uzyskana od pani Izabelli Galickiej.
- <sup>6</sup> Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, *Odkrywanie sztuki. Sztuka odkrywania*, Warszawa 1994, s. 24.
- <sup>7</sup> Por. Andrzej Ryszkiewicz, *Filippo Castaldi – malarz nieznan*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1965, t. 27, s. 224–227.
- <sup>8</sup> Obraz olejny na płótnie, 120 x 90 cm, por. *Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków*, nr rejestru 509/2290 (dział B), 23 maja 1972, Mazowiecki Wojewódzki Konserwator Zabytków.
- <sup>9</sup> Lada Nikolenko, *Pierre Mignard I*, w: Jane Turner (red.), *Dictionary of Art*, t. 21, London 1996, s. 497–499.
- <sup>10</sup> *Madonna z winogronami*, ok. 1640–1650 (?), Luwr, Paryż, nr inw. 6634, por. informacja na oficjalnej stronie Luwru: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=8857](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8857) [dostęp: 28.12.2014]; por. Simon-Philippe Mazière De Monville, *La Vie de Pierre Mignard Premier Peintre du Roy*, Paryż 1730, s. LVI: <https://ia600604.us.archive.org/26/items/laviedepierremig-00mazi/laviedepierremig00mazi.pdf> [dostęp: 28.12.2014].
- <sup>11</sup> Por. Simon-Philippe Mazière De de Monville, *La Vie de Pierre...*, op.cit., s. LVI; liczba obrazów Mignarda, na podstawie których stworzono rycinę, była znaczna, por. Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon*, t. 10, Leipzig 1924, s. 337–343.
- <sup>12</sup> Zdjęcie Deptuszeńskiego jest reprodukowane m.in. w *Dziejach Grodziska*, op.cit., fot. 96.
- <sup>13</sup> Autor znał chyba wymiary oryginału (121 x 94 cm), bo kopia (120 x 90 cm) jest od niego tylko nieznacznie mniejsza. Rycina mogła zawierać odpowiednie dane.
- <sup>14</sup> Tak szybko powstał portret Mari Teresy Hiszpańskiej: *Mignard le peignit en trois heures*, por. Emmanuel Bénézit, *Mignard (Pierre I)*, w: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous le temps de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition, entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit*, t. 7, Paris 1976, s. 406–408.
- <sup>15</sup> Zob. inwentarz spisany w momencie obejmowania parafii przez nowego proboszcza Bazylego Popiela w 1790 r., Archiwum Parafii św. Anny w Grodzisku Mazowieckim.
- <sup>16</sup> Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, *Zabytki*, w: Józef Kazimierski (red.), *Dzieje Grodziska Mazowieckiego*, Warszawa 1989, s. 294.
- <sup>17</sup> Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, *Grodzisk Mazowiecki*, w: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X, województwo warszawskie, z. 4, powiat grodzisko-mazowiecki, Warszawa 1967, s. 4.
- <sup>18</sup> Emanuel Rostworowski, *Mokronowski Andrzej*, w: *Polski Słownik Biograficzny...*, op.cit., s. 585–594.
- <sup>19</sup> Zob. akt chrztu dwóch córek Piotra i Marianny Jezierskich. Rodzicami chrzestnymi byli: król Stanisław August, jego siostra Izabela, żona hetmana Branickiego, generał Andrzej Mokronoski oraz Anna ze Scypionów Szaniawska; nr 47, 1779 r. *Liber baptizatorum* znajduje się w Archiwum Parafii św. Anny w Grodzisku Mazowieckim.
- <sup>20</sup> Andrzej Ryszkiewicz, *Filippo Castaldi...*, op.cit., s. 223.
- <sup>21</sup> Ibidem, s. 223.
- <sup>22</sup> Obraz widoczny jest jeszcze na fotografii kościelnego wnętrza z 1955 r. Na zdjęciach z lat 70. XX w. ołtarze już nie istnieją.
- <sup>23</sup> Andrzej Ryszkiewicz, *Filippo Castaldi...*, op.cit., s. 223.

## JAKUB BENDKOWSKI

Absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant w Instytucie Sztuki PAN. Píše dysertację pod kierunkiem prof. Tadeusza Jurkowiaka dotyczącą królewskich tumb w katedrze na Wawelu. Uczestnik seminariów mediewistycznych prof. Piotra Skubiszewskiego. Mieszka w Grodzisku Mazowieckim.

### THE TOEPFFERS' LOST COLLECTION

The development of industry in Pomerania meant that many Szczecin industrialists and merchants became patrons of art. Some of the best known ones were the Toepffers, who donated many works of art to the Szczecin Municipal Museum. In the years 1906–1908 they built their residence in Zdroje near Szczecin. Inside they furnished a Renaissance Room, where they displayed their collection of original Italian Renaissance sculpture. The interior of the palace was also decorated with their collection of German and Dutch paintings from the 16th – 19th centuries. Moreover, it housed a book collection numbering 5000 volumes. The family left Zdroje in 1945 leaving the furnishings of the palace behind. During the war the building was not damaged, but it was pulled down in 1948. The collection of paintings and the furnishings were lost after the war and only two sculptures found their way to Warsaw: one of Moses from the Zdroje palace and the other one of Bartolomeo Colleoni from the Municipal Museum. The fate of the other works of art has remained unknown.



Pałac Toepfferów, 1937 r.



Ruiny pałacu Toepfferów, 1948 r.

MAREK ŁUCZAK

# UTRACONA KOLEKCJA TOEPFFERÓW

**R**ozwój przemysłu na Pomorzu – połączony ze znacznym bogaceniem się właścicieli fabryk i firm handlowych – spowodował, że wielu szczecińskich przemysłowców oraz kupców stało się mecenasami sztuki. Do najbardziej znanych w tym gronie należeli Toepfferowie, którzy w latach 60. XIX w. zdominowali pomorski rynek cementowy i budowlany. W drugiej połowie XIX w. w podszczecińskich Zdrojach odkryto duże złoża kredy i gliny, a ich eksploatacją zajęła się firma Portland Zement Fabrik Stern założona w 1862 r. przy dzisiejszej ul. Batalionów Chłopskich 120 przez Gustava Adolfa Toepffera i Heinricha Grawitza<sup>1</sup>. 17 lipca 1862 r. firma przekształciła się w towarzystwo handlowe, a na obrzeżach kopalni kredy ulokowano cementownię o nazwie Stern<sup>2</sup>. Po śmierci Gustava Adolfa w 1883 r. kierownictwo objął jego syn Albert Eduard Toepffer.

W 1896 r. w podszczecińskim Grabowie uruchomiono firmę Comet produkującą wyroby cementowe, których wysoka jakość sprawiła, że przedsiębiorstwo szybko zdobyło mocną pozycję na rynku w Niemczech<sup>3</sup>. Aby reklamować fabrykę, przy dzisiejszej ul. Grabowej wykonano sztuczną grotę z betonu imitującego naturalny kamień – w ten sposób demonstrowano potencjalnym klientom uniwersalność zastosowań cementu. Przed grotą wzniesiono także cementowy łuk, a w 1889 r. – kolejny, już cieńszy. Rok później ustawiono na nich pawilon muzyczny w stylu chińskim. Oba łuki miały tę samą wytrzymałość, co zaskakującą zastosowaniu odmiennych technologii. Jeden był zbudowany z normalnego, ciężkiego i masywnego betonu, drugi – z żelazobetonu. Nad grotą znajdował się wykafelkowany i zadaszony parkiet taneczny, na którym pod koniec XIX w. przy akompaniamencie orkiestry grającej w chińskim pawilonie odbywały się festyny z muzyką i tańcami. Za parkietem znajdował się natomiast oszklony ogród zimowy, skąd do wnętrza grotę prowadziły spiralne schody.

W związku z rozwojem fabryki Stern w Zdrojach dr Hellmut Toepffer, syn Alberta Eduarda Toepffera i jego sukcesor, stanął przed koniecznością wybudowania tam nowej, większej siedziby rodzinnej, która umożliwiłaby również goszczenie kontrahentów dojeżdżających dotąd ze Szczecina do Zdrój dorożkami. Dawny dom Toepfferów, usytuowany przy obecnej ul. Batalionów Chłopskich, stał w bliskim sąsiedztwie fabryki, co było wówczas powszechną praktyką ze względu na wygodę i efektywność zarządzania, nie miał jednak pomieszczeń recepcyjnych.

W 1906 r. przy wschodnim końcu dzisiejszej ul. Grabowej w Szczecinie, ok. 300 m za sztuczną grotą, wybudowano pałac – dwukondygnacyjny budynek, na rzucie prostokąta z dwoma bocznymi ryzalitami, przykryty dachem mansardowym. Znajdowały się w nim: 25 pokoi, w tym 7 przeznaczonych dla przyjezdnym gości, sala bilardowa i biblioteka<sup>4</sup>. Bramę wjazdową do pałacu zdobiła ręcznie kuta krata, którą Toepfferowie zakupili w 1900 r. na Wystawie Światowej w Paryżu. Przy bramie stał budynek, w którym kwaterowali lokaj i woźnica. Tu również znajdowały się stajnie z boksami dla sześciu koni oraz powozownia z pięcioma powozami i saniami.

Przy okazji budowy pałacu Hellmut Toepffer zaplanował też miejsce dla kolekcji sztuki renesansowej, ponieważ Muzeum Miejskie w Szczecinie nie było w tym czasie zainteresowane rozbudową swojej ekspozycji. W 1909 r. rozpoczął zatem budowę Sali Renesansowej, likwidując w tym celu znaczną część wzgórza za pałacem. Sala miała proporcjonalne, klasyczne wymiary: 24 m długości, 12 m szerokości i 8 m wysokości. Pośrodku stał stół wykonany z jednego drewnianego pnia, przy którym 30 osób mogło wygodnie usiąść na oryginalnych XVI-wiecznych krzesłach. Budowę sali zakończono w 1910 r. Ozdobiły ją kolekcja włoskich rzeźb renesansowych oraz brązowe kopie posągów legendarnego króla Artura i króla Ostrogotów Teodoryka (ich oryginały, autorstwa Petera Vischera z Norymbergi, można zobaczyć w grobowcu cesarza Maksymiliana I w Innsbrucku).

Na honorowym miejscu stanęła kopia posągu Mojżesza<sup>5</sup>. Monument ten był świadectwem aktywności publicznej dr. Hellmuta Toepffera, który wsparł inicjatywę radnego miejskiego Heinricha Dohna postulującego stworzenie kolekcji rzeźb renesansowych w Muzeum Miejskim w Szczecinie. Toepffer ufundował brązowy odlew weneckiego pomnika Colleonego dłuta Andrei del Verrocchio z 1496 r., a także marmurową kopię słynnego posągu Mojżesza dłuta Michała Anioła (oryginał, wykonany w latach 1513–1516, znajduje się w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie; kopię, za specjalną zgodą Watykanu, wykonał prawdopodobnie w 1909 r. niemiecki artysta Bernhard Bleeker). Ówczesny dyrektor muzeum Walter Riezler nie zamierzał jednak rozbudowywać tej kolekcji, więc pozostał w niej tylko konny posąg Colleonego, a kopia posągu Mojżesza trafiła do Sali Renesansowej pałacu Toepfferów.

W rezydencji znalazła się także duża kolekcja malarstwa niemieckiego i holenderskiego, głównie z XIX w. W pokoju Hellmuta Toepffera znajdowały się obraz Barendy Cornelisa Koekkoeka *Pejzaż z miastem i sztafżem* oraz pastel Johanna Heinricha Schrödera przedstawiający królową Luizę. W holu wisiły najstarsze obrazy: *Głowa starego mężczyzny* Josepe de Ribery, *Wnętrze kościoła ze sztafżem* Bartholomeusa van Bassena, a także obraz nieznanego holenderskiego mistrza datowany na 1599 r., przedstawiający popiersie damy. W pokoju Elsy Toepffer znajdowały się dzieła: *Pejzaż z jeziorem* Carla Ernsta Morgensterna, *Przedwiośnie* Paula Bauma oraz *Pejzaż z bajorem*



Zjazd rodziny Toepfferów w Sali Renesansowej pałacu, 1937 r.



Ruiny Sali Renesansowej, 1948 r.

Josepha Wengleina. Przy garderobie powieszono dwa obrazy z połowy XVIII w. w drewnianych ramach oraz dwa płótna olejne przedstawiające Fryderyka Wielkiego. W jadalni znajdowały się pięć olejnych kopii Bartolomé Estebana Murilla. Korytarz zdobiło 135 oprawionych w ramki kolorowych obrazów, szkiców oraz zdjęć Szczecina pochodzących z XVIII–XX w., a w Sali Renesansowej znalazło się siedem obrazów rodzinnych utrzymanych w stylistyce renesansowej<sup>6</sup>.

Gabinet pani domu zdobiły olejne obrazy: *Przy jeziorku* Enriquer Serry, *Polowanie* Richarda B. Adama, *Pejzaż zorzy porannej* Adalberta Wexa, *Przy chłopskim domu* Charlesa Hugueta, *Krowy przy poidle* Friedricha Voltza, *Konie w stajni* Ludwiga Faya, *Widok na Szczecin* Hermanna Wilhelma Eschke. Ponadto były tam: dwa owalne obrazy rodzinne namalowane przez Difenbachera, dzieło przedstawiające dziecko autorstwa Marii Eugénie Coulin-Moinot oraz *Podwórze z ptactwem* Carla Jutza.

W palarni znajdowały się: obraz rodziny z 1885 r. J. Lange-na, dzieło H. Reitza *Leśny stok nad morzem* namalowane



Rzeźba Mojżesza w Sali Renesansowej pałacu Toepfferów, 1937 r.



Ruiny pałacu, fot. kwiecień 2013 r.

w Dusseldorfie w 1897 r., duży obraz olejny przedstawiający tańczące putta oraz płótna: H.F. Katte *Dom chłopa*, Marii Eugénie Coulin-Moinot *Chłopiec*, I.H. Brandta *Piana morska*<sup>7</sup>.

W pałacu urządzono również dużą bibliotekę, która mieściła ok. 5000 woluminów, w tym rzadkie wydania (m.in. 92 tomy dzieł Woltera z 1785 r. w skórzanych oprawkach i 15 tomów prac króla pruskiego Fryderyka Wielkiego z 1788 r.).

W marcu 1945 r. Hellmut Toepffer, zmuszony przez zbliżający się front do opuszczenia pałacu, wynajął jego górne piętro szwedzkiemu konsulatu, mając nadzieję, że neutralna szwedzka protekcja ochroni rezydencję. Dzięki temu zabiegowi w trakcie działań wojennych w 1945 r. nad pałacem powiewała szwedzka flaga, zapewniając mu nienaruszalność. Gdy jednak po zakończeniu wojny budynek opuszczono, to, co się w nim znajdowało, zostało rozkradzione, prawdopodobnie przez Rosjan demontujących ocalałe wyposażenie fabryki Stern lub przez tzw. brygady trofiejne Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR. Rzeźbę Mojżesza władze polskie zabezpieczyły na przelocie 1946 i 1947 r., najpierw obmurowując ją w Sali Renesansowej, a rok później wywożąc do Warszawy jako dar Szczecińskiej Rady Narodowej<sup>8</sup>. W 1948 r. pałac był już ruiną, a ok. 1950 r. został całkowicie rozebrany w celu pozyskania materiału budowlanego. Przy bramie bez kraty możemy obecnie odnaleźć ruiny portierni, a z samego pałacu zostały jedynie boczne schody prowadzące do ogrodu zimowego i Sali Renesansowej, kilka słupów konstrukcyjnych oraz betonowy podest podtrzymujący strop parteru Sali Renesansowej w miejscu, w którym kiedyś stała rzeźba Mojżesza (posąg ustawiono w holu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie)<sup>9</sup>.

Z fundacji Toepfferów pochodziła również znana kopia pomnika Bartolomea Colleonego ustawiona w 1913 r. w Muzeum Miejskim w Szczecinie. Oryginał autorstwa Andrei del Verrocchia, odlany z brązu przez Aleksandra Leopardiego w 1493 r., został 19 listopada 1495 r. ustawiony na placu Campo Santi Giovanni e Paolo przy kościele Dominikanów w Wenecji. Szczecińska kopia pomnika nie została uszkodzona podczas działań wojennych i w 1948 r. władze miasta podjęły decyzję o wywiezieniu posągu do Warszawy, gdzie w 1956 r. ustawiono go przed pałacem Czapskich przy Krakowskim Przedmieściu





Rzeźba Mojżesza w kościele San Pietro in Vincoli, fot. marzec 2014 r.

(obecna siedziba Akademii Sztuk Pięknych). W 1992 r. szczecińskie władze rozpoczęły starania o zwrot pomnika i 10 lat później udało im się go odzyskać – 21 sierpnia 2002 r. oryginalny pomnik ustawiono w Szczecinie na pl. Lotników, a w Warszawie przed ASP stanęła jego kopia<sup>10</sup>.

Od 2007 r. władze Szczecina i województwa zachodniopomorskiego czyniły starania o zwrot rzeźby wywiezionej z miasta w 1948 r. Dzieło zostało protokolarnie przekazane Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, więc z pomocą finansową zarządu województwa postanowiono je odkupić za 200 tys. zł. Koszt ten związany był również z przebudową holu ASP, ponieważ przeniesienie trzymetrowej rzeźby o wadze 4 t było niemożliwe ze względu na zbyt wąskie przejście budynku akademii. Pomnik przywieziono do Szczecina 9 czerwca 2014 r. Obecnie znajduje się on w konserwacji w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Dalsze losy pozostałego wyposażenia szczecińskiej rezydencji Toepfferów – kopii rzeźb, XIX-wiecznego malarstwa niemieckiego oraz najcenniejszych obrazów z XVI i XVII w. – nie są znane. Wiadomo jednak, że poszukiwania rodzinnej kolekcji trwały już w 1947 r. W sprawozdaniu Urzędu Wojewódzkiego Szczecińskiego do Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków z listopada 1947 r. można przeczytać: „(...) wyjaśniono, że wzmianka w poprzednim numerze Kurjera Szczecińskiego na temat rzekomego odkrycia przez pracujących przy ochronie mostów saperów składu dzieł sztuki, w tym rzeźb, pucharów, dzbanów i zbroi – ma dotyczyć właśnie od dawna znanego Ministerstwu Kultury i Sztuki pałacyku w Czanowie [pisownia oryginalna, Czanowo to powojenna polska nazwa obecnych Zdrojów – M.Ł.]”<sup>11</sup>.

W trakcie prac nad publikacją o szczecińskiej dzielnicy Zdroje dotarłem do mieszkającego w Stanach Zjednoczonych wnuka Hellmuta Toepffera – Hansa Saltzwedla. Dzięki fotografom i planom otrzymanym od niego w 2003 r. znamy wygląd pałacu i Sali Renesansowej, a także listę eksponatów kolekcji, ponieważ w jego posiadaniu była wycena wyposażenia rezydencji z 1938 r. wykonana na potrzeby ubezpieczenia. Ostatni

potomek rodu – Hans Saltzwedel – zmarł w lutym 2011 r. W swoich listach wyrażał nadzieję, że kolekcja zbierana przez jego rodzinę dla mieszkańców Szczecina wróci do szczecińskiego muzeum.

Materiał ikonograficzny oraz zdjęcia pochodzą ze zbiorów autora.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Otto Kunkel, Hans Bernhard Reichow. *Stettin so wie es war*, Dusseldorf 1975, s. 84.
- <sup>2</sup> *Stettin als Handels- und Industrieplatz*, Stettin 1906, s. 198.
- <sup>3</sup> Ibidem, s. 202; Bogdana Kosińska, *Z dziejów szczecińskiego przemysłu cementowego*, w: *Dziedzictwo techniki dla przyszłości. Żelbet – wędrówki turystyczne*, Szczecin 2007, s. 83–84; Marek Łuczak, *Szczecin Grabowo, Drzetowo*, Szczecin 2012, s. 216–220.
- <sup>4</sup> Marek Łuczak, *Szczecin Zdroje*, Szczecin 2004, s. 26; Marek Łuczak, *Szczecin Zdroje*, Szczecin 2008, s. 54.
- <sup>5</sup> Hans Saltzwedel, *Hans' Journal*, Stuart Florida 2004, s. 13–17.
- <sup>6</sup> Ludwig Schmidt-Bangel, *Schatzung von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen, Teppichen, Zimmereinrichtungen in Ueberschlagsbewertung in der Villa des Herrn Unterstaatssekretär a. D. Dr. Hellmut Toepffer, Finkenwalde bei Stettin, Parkhaus. Juli/August 1938*, mps w zb. Marka Łuczaka.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> APS UWS, sygn. 5006.
- <sup>9</sup> Marek Łuczak, *Szczecin Zdroje*, Szczecin 2004, s. 32; Marek Łuczak, *Szczecin Zdroje*, Szczecin 2008, s. 65–66.
- <sup>10</sup> Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz, *Kopia weneckiego pomnika kondotiera Bartolomeo Colleonego*, „Cennne, Bezcenne, Utracone” 1997 nr 7, s. 23; Janusz Mróz, *Colleoni znowu w Szczecinie*, „Cennne, Bezcenne, Utracone” 2008, nr 1 (54), s. 32–33; Kazimiera Kalita-Skwirzyńska, *Pomnik Bartolomea Colleonego*, pl. Lotników, w: *Pomniki, akcenty rzeźbiarskie, tablice pamiątkowe Szczecina*, Szczecin 2012, s. 48–49.
- <sup>11</sup> APS UWS, sygn. 5006.

#### DR MAREK ŁUCZAK

Ukończył historię, prezes Pomorskiego Towarzystwa Historycznego, pracuje w Komendzie Wojewódzkiej Policji w Szczecinie jako koordynator ds. przestępstw przeciw dziedzictwu narodowemu.



Pomnik Colleonego w Szczecinie, fot. kwiecień 2010 r.



Jan Matejko, *Portret Anieli z Potockich Zamoyskiej, zaginiony*



Jan Matejko, *Jan Zamoyski pod Byczyną, zaginiony*

### BEAUTIFUL ONCE AGAIN

When the palace and park complex in Kozłówka were built at the turn of the 19th century, they were a modern West European palace furnished in a distinctly French manner, with a chapel modelled on the royal chapel in Versailles and farm buildings. All the houses were surrounded by a beautiful park whose composition also benefitted from Western models. The residence was not destroyed or plundered during the two world wars. In preserving its magnificence an important role was played by the decision of the Polish Committee of National Liberation to transfer the ownership of the Kozłówka estate to the Ministry of Culture, owing to which the National Museum in Kozłówka was set up as early as 4th November 1944. In the 1950s and 1960s the collection was depleted as a result of the carelessness on the part of the Ministry of Culture, the lack of knowledge about the collection and its being under the scientific supervision of the Museum of Lublin, or finally due to the lack of interest in the art of the 19th century common among older art historians. In the last 30 years, the collection was refurbished and now the richly endowed palace and park complex attracts hundreds of thousands of tourists.

KRZYSZTOF KORNACKI

# ZNOWU PIĘKNA

**Z**espół pałacowo-parkowy w Kozłowie, dawna wiejska rezydencja Zamoyskich, to z całą pewnością nowoczesny, jak na przełom XIX i XX w., zachodnioeuropejski pałac z wyraźnie francuskim wyposażeniem, kaplicą wzorowaną na królewskiej w Wersalu i budynkami gospodarczymi otoczonymi wspaniałym parkiem, którego kompozycja także czerpie z wzorów zachodnich.

Kształt zespołu, jego wyposażenie i otoczenie są wynikiem realizacji programu ideowego hrabiego Konstantego Zamoyskiego. „Dzieciństwo i młodość przeżył Konstanty we Francji w czasach Drugiego Cesarstwa, które było ostatnią francuską monarchią, w eleganckiej miejscowości Auteuil pod Paryżem, gdzie Zamoyscy w 1853 roku kupili dom, zwany Villa Montmorency”. W 1870 r. majątek Kozłówka stał się własnością Konstantego, a kolejne dziesięciolecia, aż do jego śmierci w 1923 r., to systematyczne i przemyślane przekształcanie wiejskiej rezydencji w panteon rodu z monarszymi ambicjami w tle.

Rezydencja w Kozłowie, prawdopodobnie ze względu na położenie geograficzne, nie została zniszczona ani ograbiona zarówno podczas pierwszej, jak i drugiej wojny światowej. Ogromne znaczenie dla zachowania dawnej świetności pałacu miała

decyzja resortu rolnictwa Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego o przekazaniu dóbr kozłowieckich resortowi kultury i utworzeniu już 4 listopada 1944 r. Muzeum Narodowego w Kozłowie. Zapobiegło to rozgrabieniu zbiorów, ich niszczeniu i rozproszeniu. Przedmioty zabytkowe, których znaczną część można podziwiać w dzisiejszych wnętrzach muzealnych, pozostawiła tu Jadwiga z Brzozowskich Zamoyska, żona ostatniego ordynata kozłowieckiego Aleksandra, opuszczając rezydencję z obawy przed nadciągającą armią radziecką. Niestety te, które wywozła wcześniej do Warszawy, w przeważającej większości zaginęły podczas powstania warszawskiego bądź, jak kolekcja bardzo cennych mebli, zmieniły właściciela. Nie zachowały się spisy przedmiotów wywiezionych do stolicy, stąd nie można precyzyjnie określić strat w zbiorach. Niektóre braki dostrzegamy na podstawie zachowanych fotografii archiwalnych lub zapisków w pamiętnikach czy wspomnieniach rodzinnych.

W dziedzinie malarstwa najdotkliwszą stratą są zapewne obrazy pędzla Jana Matejki – *Portret Anieli z Potockich Zamoyskiej*, żony Konstantego, oraz przedstawienie batalistyczne *Jan Zamoyski pod Byczyną* z 1884 r. Obraz ten miał przypominać dawną świetność rodu. Według zachowanej fotografii ekspozowany był nad bufetem w pałacowej jadalni. Nie znamy zawartości oraz jakości dużej kolekcji miniatur zdobiących wnętrza pałacowe. One też prawdopodobnie podzieliły powstańcy los.

Według mnie jednak najcenniejszy zbiór stanowiły meble. „Chlubą hrabiego była kopia słynnego cylindrycznego biurka



Kopia komody Riesenera z Wersalu, zaginiona

Ludwika XV (*bureau du Roi*). (...) Replikę wykonał najprawdopodobniej najwybitniejszy ebenista francuski przełomu XIX i XX stulecia – François Linke, który za taką właśnie kopię otrzymał złoty medal na wystawie światowej w Paryżu w 1900 roku<sup>2</sup>. Innym niezwykle cennym egzemplarzem była kopia słynnej komody Riesenera z sypialni Ludwika XVI w Wersalu. Te dwa wspaniałe meble zaginęły bez śladu. Kilkanaście innych, także bardzo wysokiej klasy, niemających sobie równych w zbiorach polskich, nadal znajduje się na terenie Polski, niestety, nie zdołają już wniknąć do pałacowych. Zdeponowane przez Zamoyskich w ambasadzie Wielkiej Brytanii, a później sprzedane wyspiarzom, stanowią do dziś wyposażenie rezydencji ambasadora Wielkiej Brytanii, fragment kolekcji oglądać zaś można w Zamku Królewskim w Warszawie, gdzie eksponaty trafiły jako dar Brytyjczyków.

Mniej szczęścia miała kolekcja tkanin. Pałacowe dywany zostały zabrane na wyposażenie gabinetów Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie w końcu lat 40. Zachował się tylko jeden – w strzępach. Smutny jest też los imponującej kolekcji lambrekiniów i kotar osłaniających okna oraz drzwi salonów. W całości zachował się tylko komplet w sali balowej, ocalały przez przypadek w magazynach Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Większość pozostałych została na wniosek ówczesnego dyrektora Muzeum Lubelskiego, sprawującego nadzór merytoryczny nad Kozłówką, pocięta na kaptcie muzealne. Zgodę na to wydało Ministerstwo Kultury i Sztuki!

Jadwiga Zamoyska przed opuszczeniem Kozłówki zakopła w parku rodzime srebra. Nigdy ich nie odnaleziono, ale – co ciekawe – nie pojawiły się one także na rynku antykwarycznym. Niezwykłym znaleziskiem natomiast było wykopanie w parku, w trakcie prac związanych z budową kanalizacji, dwóch dużych kotłów miedzianych wypełnionych brytfannami, rondlami itp. Te, zapewne przed okupantem, ukryła służba. Znacznie wcześniej, bo w lutym 1950 r., muzealny robotnik podczas prac mających na celu udrożnienie komina usytuowanego w wieży południowej pałacu odnalazł skrytkę, w której – jak można wyczytać z protokołu sporządzonego przez komendanta powiatowego Milicji Obywatelskiej w Lubartowie – znajdowało się m.in.: „160 sztuk naczyń kryształowych ze złotem, 75 sztuk kryształów grubszych, świeczniki srebrne i brązowe, figurki porcelanowe, porcelana użytkowa z herbami i bez”. Niestety, z zachowanej dokumentacji nie możemy



Kopia biurka cylindrycznego Ludwika XV (*bureau du Roi*), François Linke, zaginiona



Pałac w Kozłówce, Salon Czerwony z zachowanym kompletem lambrekiniów i kotar z końca XIX w.



Serwis herbowy



Michele Garinei, *Jezus i św. Jan Chrzciciel jako dzieci*, według François Bouchera



Jan Matejko, rysunek przedstawiający hetmana Jana Zamoyskiego



Kompozycja patriotyczna z miniaturą portretową Tadeusza Kościuszki

dowiedzieć się, co się stało ze świecznikami i figurkami. Serwisy szklane i porcelanę eksponujemy w jadalni pałacowej.

Do częściowego zubożenia zachowanych zbiorów przyczyniły się beztroska Ministerstwa Kultury, nieznajomość kolekcji, przekazanie zbiorów na kilka lat pod nadzór merytoryczny Muzeum Lubelskiego czy wreszcie niechęć starszego pokolenia historyków sztuki do sztuki XIX w. Jeszcze dziś wielu z nich lansuje twierdzenie, że ta skończyła się przed ponad stu laty. Trudno też uwierzyć, że pełna inwentaryzacja zbiorów nastąpiła dopiero ponad 35 lat po utworzeniu muzeum, a w najciemniejszych latach jego istnienia zarząd nad nimi sprawował jednoosobowo woźny. To w tamtych czasach kolekcja licząca blisko 5000 wateków perforowanych do organoli i pianoli stopniała do 1500. I mimo tego, że jest największą w Polsce oraz jedną z największych na świecie, ze smutkiem muszę stwierdzić, że brakujące 3500 wateków przeleciało przez kominy pałacowych pieców, służąc jako dobra podpałka.

Ale nastąpiło oprzytomnienie. W 1977 r. ówczesna dyrektorka Centralnej Składowicy Muzealnej w Kozłowiec pani Irena Paszyn doprowadziła do reaktywacji muzeum i nadania mu statutu. Rozpoczął się bardzo trudny proces odzyskiwania rozproszonych zbiorów i ich uzupełniania o brakujące elementy. Polityka zakupu muzealiów polegała na poszerzaniu kolekcji o przedmioty, najczęściej z dziedziny rzemiosła artystycznego, podobne do tych, które stanowiły wyposażenie pałacu na przełomie XIX i XX w. Wyszukiwaliśmy na rynku antykwarycznym szkło i ceramikę, tkaniny, w tym dywany wschodnie, srebra, platery oraz meble. Środki na zakupy pochodziły na początku z Ministerstwa Kultury i Sztuki, później – gdy organem założycielskim muzeum zostało województwo lubelskie – z dochodów własnych, dotacji celowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a od kilku lat także z funduszy świetnie działającego Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Zamoyskich w Kozłowiec. Niestety, pieniądze otrzymywane od organizatora zaspokajają tylko potrzeby płacowe. O rozbudowie kolekcji



Stanisław Majewski, plan dóbr Kozłówka

czy lepszych warunkach przechowywania muzealiów możemy tylko pomarzyć! W artykule nie sposób wymienić wszystkich przedmiotów, które pozyskaliśmy w ciągu ostatnich lat, zainteresowanych odsyłam zatem do dwóch katalogów nabytków wydanych przez muzeum<sup>3</sup>. Tutaj ograniczę się do opisania najciekawszych przykładów.

W dziedzinie malarstwa wyróżnię obraz, olej na płótnie, z przedstawieniem Jezusa i św. Jana Chrzciciela jako dzieci. Namalował go Michele Garinei (1871–1960) według François Bouchera. Zakupu dokonaliśmy w Desie w 1983 r. Ekspонат pochodzi ze zbiorów Konstantego Zamoyskiego, o czym świadczy zamieszczony na odwrocie numer pierwszego powojennego inwentarza sporządzonego przez Jerzego Wolffa. Obraz, wraz z wieloma innymi muzealiami, komisja powołana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki wyselekcjonowała jako obiekt niemuzealny i niezabytkowy, więc przekazano go do sprzedaży za pośrednictwem PPW DESA. Historia zatoczyła koło!

Do zbiorów kozłowieckich w latach 50. ubiegłego wieku, gdy mieściła się tu Centralna Składnica Muzealna, trafiło wiele ciekawych obrazów. Znaczna ich część zasilła kolekcje innych muzeów polskich, pozostałe – po konserwacji – oczekują w magazynach.

Daleko jeszcze jesteśmy na drodze odbudowywania kolekcji miniatur. Najciekawszym nabytkiem w tej grupie jest pochodząca zapewne ze zbiorów kozłowieckich kompozycja patriotyczna z miniaturą portretową Tadeusza Kościuszki, zakupiona w 2010 r. Na jej odwrocie umieszczona jest pieczęć lakowa z herbem Zamoyskich Jelita i napisem: „Zarząd Dóbr Kozłowieckich Hr. Jana Zamoyskiego”.

Wśród zakupionych rysunków i grafik wyróżnia się niewielki rysunek, sygnowany inicjałami Jana Matejki, przedstawiający hetmana Jana Zamoyskiego. Niezwykle cennym darem, który



Książeczka do nabożeństwa wykonana przez Aleksandra Zamoyskiego w obozie koncentracyjnym w Dachau



Prosper Lecourtier, Hippolite Moreau, Dojeżdżacz na postoju

Guy de Kervéguen, Ewa

Serwis do herbaty i kawy dekorowany scenami wojskowymi,  
Miśnia



Sosjerka, Gien



Waza, Strasburg



Waza, Chiny, okres  
Kangxi



Talerz z wizerunkiem Marii Leszczyńskiej, Sèvres

otrzymaliśmy w 2004 r., jest sporządzony tuszem i akwarelą na pergaminie przez geodetę Stanisława Majewskiego plan dóbr Kozłówka datowany na 1902 r. Innym unikalnym darem jest książeczka do nabożeństwa wykonana przez Aleksandra Zamoyskiego, ostatniego ordynata kozłowieckiego, w obozie koncentracyjnym w Dachau w maju 1942 r. Wymiary książeczki to: 3,5 cm x 5 cm. Jest to rękopis!

Kolekcja rzeźb uzupełniona została o kilka ciekawych nabytków. Ewa dłuta Guya de Kervéguena, rzeźbiona w białym marmurze, sygnowana i datowana: 1888, doskonale wpisuje się w klimat tworzonej w końcu XIX w. kolekcji. Tradycje myśliwskie gospodarzy pałacu ilustruje zakupiona w 2012 r. grupa *Dojeżdżacz na postoju*, doskonale odlana w brązie, patynowana, sygnowana: Lecourtier, Hip. Moreau.

Zbiory ceramiki są najliczniejszą grupą nabytków. Wśród fajansów dominują naczynia wykonane we Francji: zakupiona w 2001 r. waza dekoracyjna (Strasburg z drugiej połowy XVIII w.) czy inne XVIII-wieczne wazy pochodzące z Marsylii z wytwórni Veuve Perrin. Tradycje rodzinne reprezentuje sosjerka wykonana w Gien w końcu XIX w., stanowiąca część serwisu herbowego Zamoyskich z pałacu w Klemensowie.

Imponująco, także na tle kolekcji krajowych, prezentuje się zbiór pozyskanej porcelany. Dominują w nim najsztywniejsze manufaktury europejskie, jak: Miśnia, Sèvres, Wiedeń czy Berlin. Niezwykle wydaje się zakup miśnieńskiego serwisu do herbaty i kawy dekorowanego scenami wojskowymi. Sygnatury w postaci skrzyżowanych mieczy z punktem wskazującym na czas powstania między 1763 a 1774 r. W klimat wnętrza kozłowieckiego doskonale wpisuje też się para kandelabrow wyprodukowanych w Miśni w czwartej ćwierci XIX w. Ich wysokość to 82,5 cm. Wyróżniają je nienaganny stan zachowania oraz bogata dekoracja floralna i figuralna. Zakupu dokonaliśmy w 2009 r. przy wydatnej pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Wśród naczyń wytworzonych w Królewskiej Manufakturze Porcelany w Berlinie interesujące wydają się dwie filiżanki z początku XX w., dekorowane miniaturami przedstawiającymi Stefana Batorego i Tadeusza Kościuszkę. Ogromny, liczący 1017 sztuk biały serwis z delikatnymi złoceniami to przekaz



Filiżanka z miniaturą Stefana Batorego, Berlin



Talerz z serwisu wyprawowego Pelagii z Potockich Brzozowskiej, Limoges

Kancelarii Prezydenta RP, który trafił do nas za pośrednictwem Muzeum Narodowego w Warszawie w latach: 1985, 1990 i 1991. Umieszczone na naczyniach sygnatury datują go na lata 1913–1918.

Sztandarowym wyrobem manufaktury wiedeńskiej jest grupa figuralna *Neptun i Amfitryta*, której model wykonał Johann Joseph Niedermeyer, a realizacja jest z lat 1760–1770. Identyczną grupę można zobaczyć w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie.

Pośród licznych wyrobów wytwórni w Sèvres bardzo ważnym dla uzupełnienia kolekcji był zakup pary talerzy przedstawiających Marię Leszczyńską i Ludwika XV, datowanych na ok. 1870 r.

Manufakturę w Limoges reprezentuje talerz pochodzący z serwisu wyprawowego Pelagii z Potockich herbu Piława poślubionej przez Karola Brzozowskiego herbu Belina. Wykonany został przed 30 kwietnia 1871 r. Ciekawy jest też zbiór porcelany dalekowschodniej, który otwierają okazała chińska waza z okresu Kangxi (1662–1722) oraz japońskie talerze z wytwórni Arita.

Chlubą kolekcji sreber są zapewne waza z podstawą wykonana ok. 1819 r. w Paryżu, w warsztacie Martina Guillaume'a Biennais (1764–1843), nadwornego złotnika Napoleona I Bonaparte, oraz komplet naczyń stołowych powstały także w Paryżu, w firmie Trioulier Frères, w puzdrze dębowym sygnowanym: Michał Mankielewicz w Warszawie. Unikalny w skali światowej jest zbiór zabawek składający się z 33 miniatur przedmiotów codziennego użytku. Według zachowanej korespondencji poprzednich właścicieli i przekazów ustnych zabawki te łączone są z małym Zygmuntem Krasińskim, późniejszym poetą. Zakupiony w 2003 r. zestaw sztuców srebrnych składa się z 660 sztuk o łącznej wadze ponad 40 kg, a wytworzony został przez cesarskiego i królewskiego dostawcę dworu i skarbu Josefa Carla Klinkoscha. Jednym z najnowszych nabytków jest dzban srebrny, giloszowany z aplikacją na brzusku przedstawiającą herb Zamoyskich. Wykonany został w Paryżu, w warsztacie Louisa Aucoca Starszego. Wyjątkowym muzealium jest też konfituriera, która powstała w Paryżu na przełomie XVIII i XIX w. Jej twórcą jest Jacques-Florent Joseph Beydel działający w latach 1798–1809. Identyczny przedmiot znajduje się w zbiorach Luwru.

Nabytkiem doskonale wpisującym się we wnętrza koźłowieckiego pałacu jest fisharmonia wykonana w Paryżu,



Waza z podstawą, Paryż, Martin Guillaume Biennais

w firmie Alexandre Père & Fils w czwartej ćwierci XIX w. Uzupełnia ona różnorodną kolekcję mechanicznych instrumentów muzycznych, tak lubianych przez Konstantego Zamoyskiego.

Nie wiadomo, co stało się z przedmiotami codziennego użytku, częścią zegarów, świeczników i żyrandoli czy bardzo licznymi lampami naftowymi. Te ostatnie, prawdopodobnie przez długie lata użytkowane przez pracowników muzeum, zostały zniszczone lub po prostu wyniesione do domów. Żyrandole mogły trafić do urzędów czy powstających instytucji. Zespół pałacowy w Kozłówce został zelektryfikowany dopiero w latach 60. XX w.

Mimo szczęścia, jakie miała Kozłówka w trakcie obu wojen światowych, a także wyjątkowego statusu tuż po wyzwoleniu znakomita kolekcja – dzieło życia Konstantego Zamoyskiego – została uszczuplona przez niekompetencję i beztroskę urzędników ministerialnych pierwszego 30-lecia Polski Ludowej. Od lat 80. ubiegłego wieku Ministerstwo Kultury i Sztuki



Komplet naczyń stołowych, Paryż, Trioulier Frères



Miniaturowe srebrne zabawki

przeznaczało na rewaloryzację zespołu pałacowo-parkowego znaczne środki. Proces ten jednak został dość brutalnie przerwany na skutek reformy samorządowej. Od czasu, gdy organem założycielskim muzeum stało się biedne województwo lubelskie, nie kontynuujemy już dużych remontów, następuje ponowna, powolna degradacja budynków, zagrożone są także muzealia przechowywane w nieogrzewanych magazynach. Kozłówka, dzięki swej wyjątkowości i wspaniałemu zespołowi pracowników, cieszy się wielkim zainteresowaniem turystów. To dzięki wpływom z biletów wstępu możemy od czasu do czasu kupić jeszcze jakiś unikalny przedmiot, choć niekiedy wybór jest bardzo trudny: naprawić rynny, pomalować stolarkę okienną, wymienić instalację elektryczną czy kupić piękny srebrny dzbanek.

Zdjęcia pochodzą z Archiwum Muzeum Zamoyskich w Kozłowie.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Jacek Szczepaniak, *Program ideowy Konstantego Zamoyskiego w pałacu w Kozłowie*, w: *Muzea – rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14–16 października 2004*, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Kozłówek 2004, s. 33.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>3</sup> Teresa Marciszuk (oprac.), *Rzemiosło artystyczne w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłowie. Nabytki 1956–1996*, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Kozłówek 1997; *...zaczęło się w Kozłowie, historia dokonania pierwszego muzeum w powojennej Polsce (1944–2014)*, t. 2, *Nabytki*, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Kozłówek 2014.

#### KRZYSZTOF KORNACKI

Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, muzeolog i zabytkoznawca, współtwórca kolekcji szkła secesyjnego w Muzeum Mazowieckim w Płocku. W latach 1979–2014 dyrektor Muzeum Zamoyskich w Kozłowie.



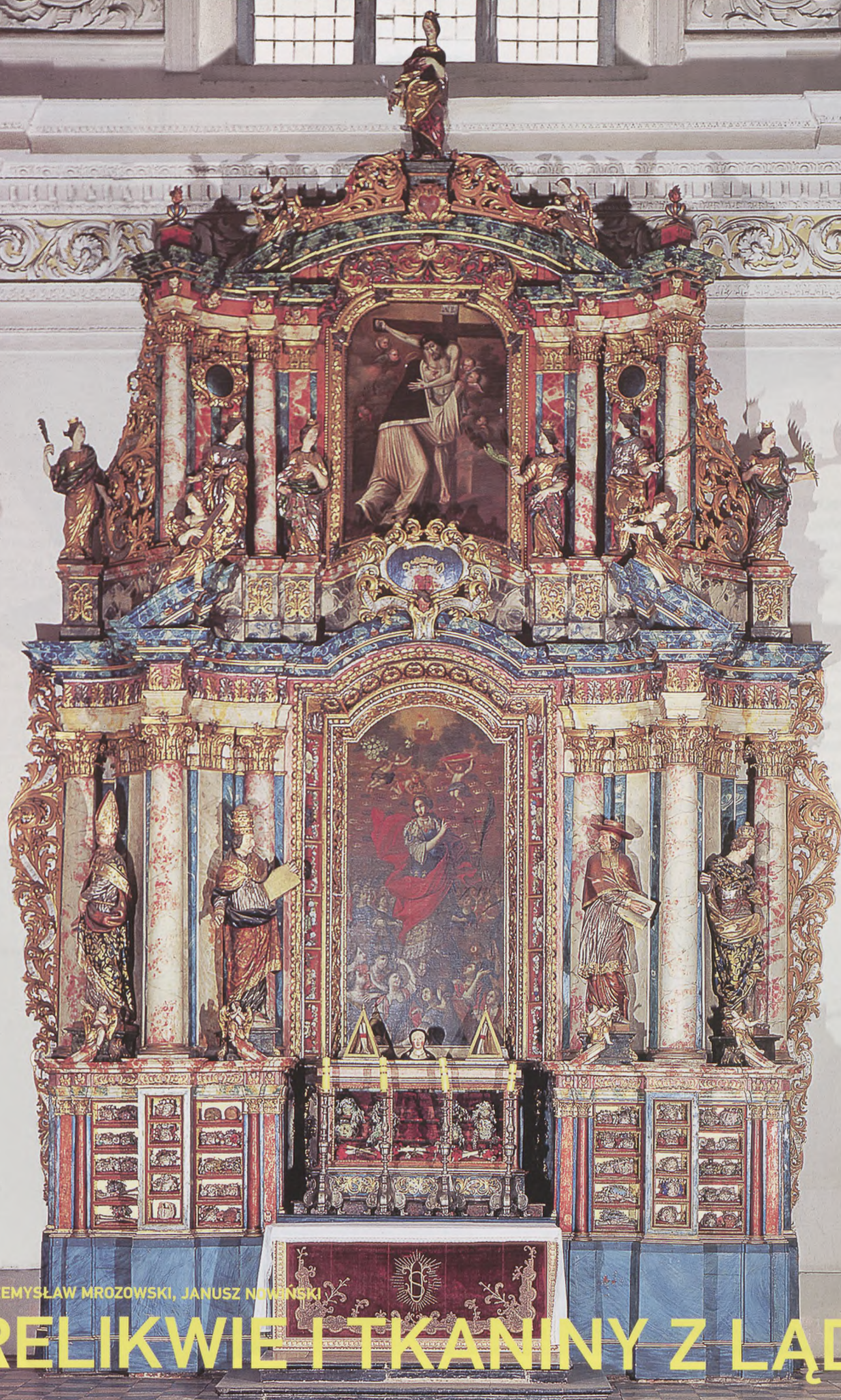
Dzban, Paryż, Louis Aucoc Starszy



Konfituriera, Paryż, Jacques-Florent Joseph Beydel



Fisharmonia, Paryż, Alexandre Père & Fils



PRZEMYSŁAW MROZOWSKI, JANUSZ NOWIŃSKI

# RELIKWIE I TKANINY Z ŁĄDU

Ottar  
w Ła  
z Gł

## RELICS AND FABRICS FROM ŁĄD

Since the mid 12th century the church in Łąd has been a place of the cult of St Ursula and her companions. It was then that the relics of the holy martyrs arrived there from the Cistercian Altenberg Abbey near Cologne. The collection which was gathered in the Middle Ages is one of the largest ones of their kind. It is unique in our country and very rare in Europe and has remained extant, including the very original decoration of the relics. The heart of this collection are the relics of the 55 heads of the Cologne martyrs. In the course of research, it turned out that each of the heads is covered with three layers of woven fabric, the oldest of which come from the Middle Ages. Moreover, one of the skulls features a truly precious cloth of gold decorated with over 60 coats of arms of Medieval knights. It is known as the coat-of-arms cloth from Łąd. The set can undoubtedly be considered one of the most precious examples of early heraldic art in Europe. The Łąd fabric is, therefore, one of the earliest and richest testimonials to the functioning of heraldry as a system of visual communication.

**W** dawnym opactwie cysterskim w Łądzie, obecnie siedzibie Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego, zachowała się bogata kolekcja relikwii św. Urszuli i jej towarzyszek – *Undecim Milium Virginum*. Główną częścią zbioru jest zespół 55 relikwii głów kolońskich męczenniczek. Prezentowane są one wraz z pozostałą częścią zespołu w okazałym ołtarzu będącym jednocześnie relikwiarzem św. Urszuli z 1721 r. pochodzącym z warsztatu Ernesta Brogera z Głogowa. Relikwie głów okryte są dekoracyjnymi tkaninami i tekstylnymi kwiatami.

W 2010 r. podjęto decyzję o przeprowadzeniu badań pilotażowych i konserwacji wybranych czterech relikwii głów oraz dekorujących je tekstyliów. Na jednej z czaszek zachowała się unikatowa, złotolita tkanina dekorowana licznymi herbami (*Tkanina herbowa z Łądu*). Relikwie głów zostały wyjęte z ołtarza św. Urszuli wraz ze skrzynkami relikwiarzowymi, w których się znajdowały. Prace badawcze i konserwatorskie zlecone przez Towarzystwo Salezjańskie, a nadzorowane przez ks. dr. Janusza Nowińskiego SDB, kustosa zabytków łądzkiego opactwa, przeprowadzono w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem prof. Heleny Hryszko, która wykonała konserwację *Tkaniny herbowej z Łądu*.

Kult św. Urszuli, sięgający w Kolonii przełomu IV i V w., ożył na nowo w końcu IX stulecia, a w XII w. rozprzestrzenił się na całe Niemcy i Europę w postaci nabożeństwa do św. Urszuli i 11 tysięcy dziewic męczenniczek – *Undecim Milium Virginum*. Przełomowym momentem inicjującym dynamiczny rozwój kultu kolońskich męczenniczek stało się odkrycie w 1106 r. w Kolonii, w pobliżu kościoła św. Urszuli, cmentarza z okresu późnego Cesarstwa Rzymskiego, który uznano za miejsce pochówku św. Urszuli i towarzyszącego jej orszaku. Miejsce to, określone jako *Ager Ursulanus* (Ursuline Pole), stało się odtąd niewyczerpanym źródłem pozyskiwania relikwii męczenniczek. Apogeum translacji szczątków z *Ager Ursulanus* przypada na drugą połowę XII w., czemu patronowali m.in. cystersi z opactwa w Altenbergu (*Vetus Mons*). To z tego opactwa w połowie XIII w. trafił do Łądu bogaty zespół relikwii *Undecim Milium Virginum*. Relikwie głów, które łądcy cystersi otrzymali z Altenbergu, były już udekorowane cennymi tkaninami<sup>1</sup>.

Kolekcja relikwii św. Urszuli i jej towarzyszek w Łądzie należy do największych tego typu zbiorów i stanowi unikalny w naszym kraju, a także bardzo rzadki w Europie zespół zachowany wraz z oryginalną dekoracją. Podczas badań wybranej grupy relikwii okazało się, że każdą z głów okrywają trzy warstwy tkanin, z których najpóźniejsza, wierzchnia, pochodzi z połowy XIX w. Tworzą ją jedwabne tkaniny, jedwabne siatki



Fragment cokołu ołtarza św. Urszuli z relikwiami głów *Undecim Milium Virginum* okrytymi dekoracją z połowy XIX w., fot. S. Krajewski



Jedna ze skrzynek relikwiarzowych z ołtarza św. Urszuli w Łądzie. Relikwie głów udekorowane są XIX-wiecznymi tekstyliami: jedwabiem, srebrzonymi taśmami i tekstylnymi kwiatami, fot. J. Nowiński

przetykane srebrzonymi taśmami oraz dekorujące je tekstylne kwiaty. Pod tekstyliami z XIX w. zachowana jest dekoracja wykonana z pąsowego i zielonego atłasu, którego powstanie datuje się na koniec XV lub początek XVI w. Kolejna, najstarsza warstwa sięga czasów średniowiecza. Stanowią ją tkaniny jedwabne szczelnie opinające relikwie z odstąpionym fragmentem czaszki w partii czoła.

Aby odstąpić wcześniejsze warstwy dekoracji dwóch relikwii, wykonano dwie atrapy głów i upięto na nich XIX-wieczną dekorację tekstylną oraz kwiatową. Dzięki temu na oryginalnych relikwiach można było zaprezentować dekorację jedwabną tkaniną z XIII w. z charakterystycznym odstąpieniem kości czaszki w partii czoła oraz dekorację tkaniną atłasową z końca XV lub początku XVI w. wraz z pergaminową cedułą

<sup>1</sup> Kult św. Urszuli w pocysterskim kościele w Łądzie. 1721 r., warsztat Ernesta Brogera z Głogowa, fot. Z. Kwaskowski



Popiersie relikwiarzowe  
św. Urszuli z kościoła w Łądzie,  
jedna z pierwszych rzeźb  
galwanoplastycznych w Polsce,  
miedź srebrzona, projekt: Adam  
Zeltt, realizacja w technice  
galwanoplastyki: Fabryka  
Mintera w Warszawie, 1852 r.,  
fot. J. Nowiński



Cztery relikwie głów *Undecim Milium Virginum* z kolekcji w Łądzie podczas badań  
w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP w Warszawie.  
Widoczne trzy warstwy dekorujących relikwie tkanin: z XIII w., z początku XVI w.  
i połowy XIX w., fot. J. Nowiński

z inskrypcją: CAPVT XI MILIVM VIRGINVM. W tej nowej aranżacji  
są obecnie zaprezentowane oba zespoły: w skrzynce relikwia-  
rzowej z ołtarza – relikwie głów, a osobno – ich atrapy.

Podczas badań odnaleziono w dekoracji relikwii również  
fragmenty XIII-wiecznych tekstyliów użytych jako wypełnienie  
konstrukcji stabilizującej fragmenty kostne, m.in. fragment  
szaty liturgicznej (alby) z bardzo rzadkim przykładem ozdobne-  
go marszczenia tkaniny w klinie, kawałek jedwabnej siatki na  
włosy oraz część tkanej wzorzystej tkaniny lnianej (obrus?).  
W jednej z relikwiarzowych głów natrafiono na pergaminową  
kartę z tekstem psalmów zapisanych minuskułą karolińską,  
która służyła jako usztywnienie przedniej części dekoracji gło-  
wy. Kartę tę po konserwacji złożono w tekturowej oprawie,  
a w jej miejsce włożono kopię z wydrukiem cyfrowym.

Odkryte na relikwiiach z łódzkiej kolekcji tekstylia mają nie-  
wątpliwie duże znaczenie dla poznania praktyk towarzyszących  
w średniowieczu kultowi relikwii, ale rangę absolutnie pierw-  
szorzędną ma odstonięcie trzech fragmentów tkaniny deko-  
rowanej tarczami herbowymi. Została ona wykonana unikatową  
techniką haftu na jedwabnej siatce o drobnych, romboidalnych  
oczkach. Haft sporządził wielobarwną przędzą jedwabną  
oraz przędzą jedwabną z opłotem z blaszki srebrnej i srebrnej  
złoczonej (partia tła). Tkanina powstała najprawdopodobniej  
w środowisku kolońskim w drugiej połowie XIII w. Do dekoracji  
relikwii została użyta najpewniej wtórnie i wówczas podzielono  
ją na części. Pierwotnie – to jedna z hipotez – mogło z niej być  
wykonane nakrycie głowy. Z uwagi na bezcenną wartość arty-  
styczną i historyczną *Tkaniny herbowej z Łądu* jej trzy fragmen-  
ty zostały po konserwacji zamocowane na jedwabnej siatce  
i rozpięte na usztywnionym podłożu. Dodatkowo zabezpieczo-  
no je tekturową oprawą. Relikwie głowy okryto kopią tkaniny  
herbowej wykonaną techniką drukarsko-malarską, dokumen-  
tującą jej pierwotne ułożenie na relikwii.

Zespół 60 herbów dekorujących tkaninę z Łądu uznać trze-  
ba bez wątpienia za jeden z najcenniejszych w Europie przykła-  
dów wczesnej sztuki heraldycznej. Niewiele zachowało się za-  
bytków sprzed XIV w., które tak dobitnie mogą zaświadczyć, że  
herby pełniły wówczas nie tylko rolę znaku rozpoznawczo-bo-  
jowego, ale też doniosłą rolę symbolu, w którym wyrażało się  
całe bogactwo treści łączonych z odczuwaniem własnej tożsa-  
mości i poczuciem więzi społecznych. Herby na tkaninie



Relikwia głowy okryta tkaniną atlasową z końca  
XV lub początku XVI w. wraz z pergaminową cedulą,  
stan po zdjęciu dekoracji z XIX w., fot. J. Nowiński



Relikwia głowy okryta XIII-wieczną tkaniną  
jedwabną z charakterystycznym odstonięciem  
fragmentu czaszki, fot. J. Nowiński



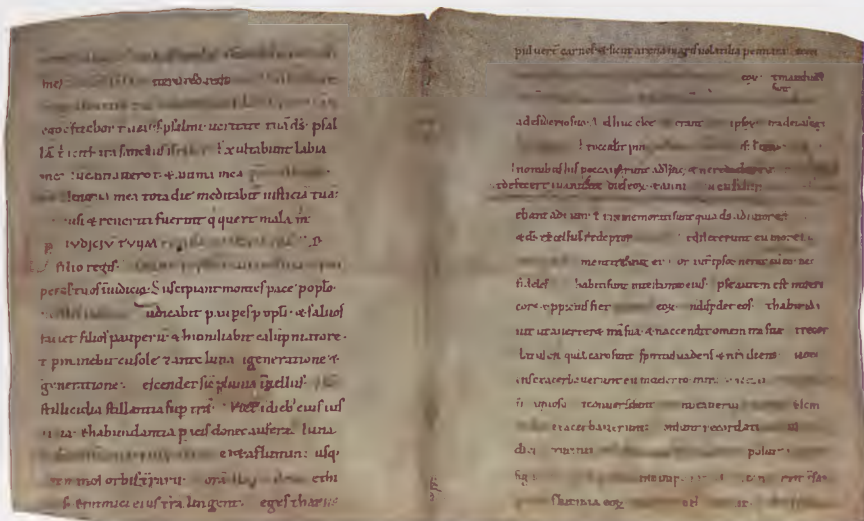
Jeden z trzech fragmentów *Tkaniny herbowej z Łądu*,  
wymiary 15 x 16 cm, fot. J. Nowiński

z Ładu, którą ze względu na charakterystyczne cechy tarcz herbowych i stylizację heraldyczną niektórych godeł trzeba datować najpóźniej na lata ok. 1270–1280, są jednym z najwcześniejszych i najbogatszych świadectw funkcjonowania heraldyki jako systemu komunikacji wizualnej – posługiwania się jej językiem poza sferą obyczaju wojskowego oraz w praktykach urzędowo-prawnych, czyli na pieczęciach. Nieco wcześniejsza misa limuzyjska Alfonsa de Poitiers jest ozdobiona tylko sześcioma tarczami herbowymi. Więcej, bo 40 herbów dekoruje słynny Tristanteppich z klasztoru w Wienhausen. Tkanina ta powstała jednak dopiero ok. 1340 r., podobnie jak malowany strop domu Zum Loch w Zurychu, także opatrzony wizerunkami 40 herbów. Tymczasem na tkaninie łądzkiej herbów jest 60, a jest ona znacznie starsza.

Kogo reprezentują herby? Odpowiedź na to pytanie przysparza niemałych trudności z kilku powodów. Barwy niektórych znaków mogą budzić wątpliwości ze względu na przebarwienia pigmentów, co ma zasadnicze znaczenie dla ich identyfikacji. Przy całej staranności wykonania haftu skala herbu – wysokość tarczy to 2,5 cm – nie pozwalała na uwzględnienie w technice hafciarskiej wszystkich szczegółów decydujących niekiedy o wartości semantycznej znaku. Wreszcie kwestia najważniejsza – herby na tkaninie reprezentują bogaty repertuar godeł występujących powszechnie w heraldyce europejskiej, toteż niektóre znaki dają się przypisać jednocześnie kilku rodzinom zamieszkującym różne części Europy.

Mimo trudności znaczną część herbów udało się zidentyfikować. Chyba najpewniejszy jest pojawiający się na tkaninie dwukrotnie herb Królestwa Czech – srebrny lew wspięty w polu czerwonym, o podwójnym, splecionym w węzeł ogonie. To właśnie spleciony ogon wyróżniał go spośród innych lwów w heraldyce europejskiej, przynajmniej od czasów Przemysła II Otokara. Obecność środkowoeuropejskiego lwa czeskiego pozwala z pewnym prawdopodobieństwem uznać, że tarcza z białym pasem w polu czerwonym to herb austriackich Babenbergów, choć trzeba pamiętać, że takim samym znakiem posługiwało się w XII i XIV w. jeszcze kilka rodów europejskich. Wreszcie orzeł biały w polu czerwonym – występuje na tkaninie czterokrotnie w całej postaci, a trzy razy we fragmentach. Kusi wprawdzie bardzo przypisanie tego herbu któremuś z książąt polskich, ale wiadomo, że takiego samego znaku używało w Europie kilka innych rodów, w tym bardzo znaczący hrabiowie von Arnsberg.

Stosunkowo najwięcej herbów daje się łączyć z rodzinami i dominiami z pogranicza niemieckiej Rzeszy oraz krajów francuskojęzycznych: Geldrii, księstwa Jullich czy szeroko pojmowanych Niderlandów. Z ich identyfikacji winien wynikać jakiś sens – przesłanie, które łączy je wspólną ideą, pozwalając odstąpić funkcje i zadania, jakie spełniać miała dekoracja heraldyczna tkaniny. Trudno tu znaleźć jakikolwiek klucz polityczny, którym dałoby się połączyć herby z różnych, niekiedy bardzo odległych regionów Europy. To raczej rodzaj okazjonalnej roli herbowej upamiętniającej dobroczyńców jakiegoś bardzo znaczącego ośrodka kultowego, do którego donacje napływały z różnych miejsc w Europie. Może był to cysterski



Pergaminowa karta psalterza znaleziona w jednej z relikwii głów z tekstem *Psalmu 71* zapisanego minuskułą karolińską, pierwsza połowa XIII w., stan po konserwacji, fot. J. Nowiński



Fragment XIII-wiecznej szaty liturgicznej (alby) z rzadkim przykładem ozdobnego marszczenia tkaniny w klinie kończącym plisowany odcinek lnianego płótna, stan podczas konserwacji, fot. J. Nowiński

Altenberg. Jaka jednak idea sprawiła, że powstała ta niezwykle kosztowna tkanina z jej herbową dekoracją – tego jeszcze nie wiemy. Łądzka rola herbowa wymaga wciąż gruntownych i wnikliwych badań.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Na temat historii relikwii św. Urszuli i jej towarzyszek w Łądzie zob.: J. Nowiński, *Relikwie Undecim Milium Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz św. Urszuli*, „Seminare” 2010, t. 28, s. 253–272, dostępny też na stronie: [www.seminare.pl](http://www.seminare.pl).

#### KS. DR JANUSZ NOWIŃSKI SDB

Salezjanin, historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki UKSW, kustosz zabytków dawnego opactwa w Łądzie, konsultant Towarzystwa Salezjańskiego Inspektorii pw. św. Wojciecha w zakresie sztuki sakralnej i konserwacji zabytków, organizator i współautor wystaw sztuki współczesnej, twórca koncepcji i współautor projektów wystroju wnętrz sakralnych.

#### DR PRZEMYSŁAW MROZOWSKI

Historyk sztuki i historyk. Zajmuje się głównie problematyką kultury artystycznej Polski średniowiecznej i nowożytnej, zwłaszcza zagadnieniami związanymi z rolą symbolu w komunikacji społecznej. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego oraz w Zamku Królewskim w Warszawie.



Wieniec pogrzebowy, blaszka cynkowa, emalia, porcelana, drut, druga połowa XIX w. – pierwsza ćwierć XX w.



Wieniec pogrzebowy, koraliki szklane, drut, Francja, lata 60. XIX w.



Wieniec pogrzebowy, porcelana, masa celuloidea, drut, druga połowa XIX w. – pierwsza ćwierć XX w.



Wieniec pogrzebowy, koraliki szklane, drut, Francja, lata 60. XIX w.

#### A UNIQUE COLLECTION

The article is devoted to a collection of funeral wreaths connected with the Czartoryski family which comprises 29 items made from different materials, such as: beads, porcelain, or metal plates. It is unique in Poland. The oldest wreaths come from the 1860s and are of French provenance, the latest are probably from the interwar period. Since the wreaths were stored in very bad conditions, the voivodship conservator of historic objects in Przemyśl took the decision to transfer them to the Museum in Jarosław. In the years 1983–1985 they underwent complete restoration.

KRYSTYNA KIEFERLING

## UNIKALNA KOLEKCJA

Od 1986 r. w Muzeum w Jarosławiu przechowywana jest unikalna w zbiorach polskich kolekcja wieńców nagrobnych, które pochodzą z krypty rodowej Czartoryskich w Sieniawie. Historia tego zespołu rozpoczyna się 150 lat wcześniej, kiedy to Władysław Czartoryski postanowił urządzić mauzoleum rodzinne w kościele w Sieniawie będącej głównym ośrodkiem ordynacji sieniawskiej. W 1865 r. w żałobnym kondukcie z Paryża do Sieniawy przewieziono trumny z doczesnymi szczątkami: Marii Amparo Muñoz (żony Władysława), Adama Czartoryskiego, Anny z Sapiehów Czartoryskiej i Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej<sup>1</sup>. Na trumnach spoczywały wieńce wykonane w warsztatach francuskich.

Licząca 29 wieńców kolekcja jest zbiorem zamkniętym. Najstarsze egzemplarze pochodzą z lat 60. XIX w., najnowsze sięgają zapewne okresu międzywojennego. Kolekcja jest różnorodna – wieńce różnią się kształtem i materiałem, z którego zostały wykonane. Prawie dwie trzecie zbioru stanowią okazy zrobione ze szklanych koralików o zróżnicowanych wielkościach i kolorach. Do tej grupy można zaliczyć duże wieńce skomponowane z drobnych, różnobarw-

nych koralików oraz małe wianuszki uwiłe z białych i czarnych koralii. Pozostałą część stanowią wieńce wykonane z blaszki cynkowej pokrytej emalią lakierniczą (liście) oraz porcelany wypalanej na biskwit i podbarwianej akwarelą (kwiaty).

Bardziej zróżnicowany jest kształt wieńców, ale i w tym wypadku można wydzielić większą ich grupę o kształcie koła oraz pozostałe – owalne i w formie krzyża. Spośród sześciu dużych wieńców koralikowych dwa przypominają krzyże (większy o wymiarach: 130 cm wysokości, 85 cm rozpiętości ramion), pozostałe zaś są w formie medalionu (o średnicy od 75 do 95 cm). Użyte do ich stworzenia koraliki uformowane zostały w rozmaite elementy ozdobne. W trzech wieńcach – dwóch w kształcie krzyża i jednym owalnym – z koralików w kolorze białym i fioletowym ułożono ażurowe kwiaty bzu, a z zielonych – ażurowe liście bzu. Wśród pozostałych – także ażurowych – jeden wieńec wykonany został z białych, szarych i niebieskich koralików, z których skomponowano stylizowane, ażurowe rozetki, gałązki, liście i kwiaty róż. Do stworzenia dwóch innych wieńców użyto koralii głównie w kolorze czarnym, a tylko kwiaty stanowią w nich barwny akcent.

Zachwycające urodą i delikatnością koralikowe wieńce wymagały znacznego nakładu pracy. Ilustracją tego niech będzie wieńec w kształcie krzyża (z dedykacją od uczennic z Hotelu Lambert)

skonstruowany z 3856 elementów składających się z 576 617 sztuk koralików<sup>2</sup>. Pozostałe wykonane z koralików wieńce są właściwie małymi wianuszkami o średnicy nieco powyżej 20 cm. Do ich splecenia użyto koralików w kolorach czarnym i białym. Omawiane egzemplarze można podzielić na trzy grupy: wykonane tylko z białych koralii, uplecione z koralików białych i czarnych oraz wianuszki z krzyżem pośrodku. W tym ostatnim zespole znajduje się siedem ażurowych wianuszków z białym krzyżem pośrodku i pięć ażurowych bez wypełnienia środka.

Ostatnią grupę stanowią wieńce różniące się od wyżej opisanych przede wszystkim materiałem, z którego zostały wykonane. W tym przypadku użyto porcelany i blaszki metalowej, z których zrobione zostały liście i kwiaty. Pięknie skomponowane przyciągają uwagę swoją różnorodnością i naturalnością. Wśród nich dwa egzemplarze są w kształcie krzyża, trzy – medalionu, a sześć w formie koła. Porcelana i metal występują w nich w różnych proporcjach. Na przykład dwa wieńce wykonane zostały prawie w całości z porcelany, z wyjątkiem kilku liści zrobionych z masy celuloideowej (wykorzystano ją tylko przy tych dwóch wieńcach). Do splecenia jednego z nich użyto 16 gałązek z kwiatkami bratki, 10 z kwiatami georginii, 10 wianuszek z pączkami róż oraz 53 liście. Porcelanowe kwiaty zabarwiono akwarelą na kolor żółty i fioletowy (bratki) oraz sam żółty (róże i georginie), a liście na zielono.

Pozostałe liście wykonano z zielonej masy celuloideowej<sup>3</sup>. W nietypowym kolorze są metalowe liście wieńców w kształcie krzyża. W jednym z nich jest to kolor beżowy, w drugim – biały pokryty warstwą rozdrobnionej miki. Oba krzyże ozdobione zostały kwiatami i pączkami białych róż.

W kolekcji mamy też wieńec prawie w całości wykonany z blaszki metalowej. Skomponowano go z ułożonych naprzemiennie metalowych liści o dwóch odcieniach zieleni i niewielkiej liczby listków w kolorze brązowym oraz z metalowych kwiatów i pączków niezapominajek. Niebieskie kwiaty niezapominajek ozdobione zostały ponadto żółtą plamką w środku i czarną kropką. Dodatkową ozdobą wieńca są dwie duże, białe, porcelanowe róże.

Niezwykle istotne znaczenie miała symbolika kwiatów i liści, z których splecano wieńce. Rodzaj, kształt i kolor odwzorowywanych roślin miały swoje znaczenie, a ich wymowę starano się przypisać określonym osobom. Wśród kwiatów wkomponowywanych w wieńce Sieniawskich wyróżnić można: różę, bratkę, bez, niezapominajkę, jaśmin, rumianek i georginie, a wśród liści i gałązek widoczne są takie gatunki, jak:



Wianuszek pogrzebowy, koraliki szklane, blaszka cynkowa, drut, druga połowa XIX – XX w.



bluszcz, dąb, akacja, bez, paproć, palma czy klon.

Przy większości wieńców nie zachowały się szarfy ani tabliczki, które pomogłyby w przypisaniu ich określonym osobom. Wyjątkiem są trzy duże, wykonane z koralików egzemplarze. W pierwszym – w kształcie krzyża – nad górnym ramieniem krzyża i nad poprzeczką z liter wyciętych z białej blaszki ułożono napis: „HOŁD WDZIĘCZNOŚCI/ OD DAWNYCH UCZENNIC – HOTELU LAMBERT”. W drugim – w kształcie medalionu – napis umieszczony jest nad górną partią: „OD (...) UCZENNIC / Z HOTELU LAMBERT”. Litera, tak jak w poprzednim, wycięto również z białej blaszki. Można domniemywać (choć nie jest to jednoznaczne), że obydwie wieńce wykonane zostały dla Anny z Sapiehów Adamowej Czartoryskiej, która w 1844 r. założyła działający przy Hotelu Lambert Instytut Panien Polskich<sup>4</sup>, którym następnie przez wiele lat kierowała. Na trzecim wieńcu zachowały się tylko fragmenty napisu: „INSTITU ... E ... DE...”. Litera w tym wypadku wycięto z blaszki i owinięto jasnofioletowymi koralikami. Ten egzemplarz – biorąc pod uwagę symbolikę roślin, a konkretnie liście dębu – mógł być wykonany dla Adama Czartoryskiego.

Wieńce przechowywane w krypcie, którą zamieniono w skład węgla i do której wstawiono piec do centralnego ogrzewania, były w bardzo złym stanie technicznym. Decyzją wojewódzkiego konserwatora zabytków w Przemyślu zostały one oddane do konserwacji do Spółdzielni Plastyka w Warszawie. Prace konserwatorskie przeprowadził w latach 1983–1985 kierowany przez dr Elżbietę Nosek zespół w składzie: inż. Jerzy Klimek, inż. Zygmunt Dębski, Katarzyna Nowakowska-Meissner i Krzysztof Nosek. Usunięto wówczas zanieczyszczenia

i zniszczone powłoki emalii lakierniczych, wymieniono wszystkie części skorodowanego drutu, zreperowano pęknięte liście i zrekonstruowano zniszczone elementy ceramiczne, jako że większość detali porcelanowych była uszkodzona. W ramach konserwacji nałożono nowe powłoki zewnętrzne oraz nanizano na nowe, nierdzewne druty wszystkie koraliki. Również z takiego drutu wykonano łodyżki i ogonki listków, a wszystko owinięto nową bibułą. O tym, jak benedyktyńska była to praca, niech świadczy to, że samo tylko zygakowanie obwiedzenia wieńca w kształcie krzyża składa się z około 120 tys. drobnych koralików<sup>5</sup>.

Jak wspomniano na wstępie, obecnie kolekcja liczy 29 egzemplarzy. Niestety, bez odpowiedzi pozostanie pytanie, czy są to wszystkie wieńce, które znajdowały się w krypcie, a jeśli nie, to ile z nich zostało bezpowrotnie utraconych.

Autorem zdjęć jest Henryk Górecki.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Barbara Obtułowicz, *Maria Amparo Muñoz de Borbón, księżna Czartoryska*, Kraków 2013, Universitas, s. 255.

<sup>2</sup> Dokumentacja konserwatorska, maszynopis w Muzeum w Jarosławiu.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Marian Kukiel, *Czartoryska Anna z Sapiehów*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. IV, Kraków 1938, PAU, s. 240.

<sup>5</sup> Dokumentacja konserwatorska, maszynopis w Muzeum w Jarosławiu.

#### KRYSTYNA KIEFERLING

Historyk, muzeolog, starszy kustosz w Muzeum w Jarosławiu. Jest autorką książek i artykułów poświęconych głównie historii regionalnej, a także przewodników i katalogów tematycznych. Jest także autorką wystaw stałych w Muzeum w Jarosławiu i Muzeum im. Dzieduszyckich w Zarzeczu oraz wielu wystaw czasowych.

## THE MYSTERIES OF CRYPTS

Crypt investigations have recently become more and more popular among researchers devoted to funeral culture. Objects buried with the bodies of the deceased have always been attractive, especially for treasure hunters, people who want to get rich quickly. Most of the currently searched crypts bear signs indicating that the bodies buried there were robbed and desecrated. It is hard to clearly state what objects could have been stolen from lay people, because there were no regulations as to what should be put in the grave. It is much easier to do so in the case of crypts where bishops were buried, because the way their bodies were to be prepared for burial is clearly described in the text of *Ceremoniale Episcoporum*. Full pontifical robes with the insignia were found during a search carried out in the crypts of the Przemyśl Archcathedral.



ANNA DRAŻKOWSKA

# TAJEMNICE KRYPT

Odzież grobowa i insygnia biskupów z krypt archikatedry pw. Świętego Jana Chrzciciela i Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Przemyślu

**K**rypty grobowe ukryte pod posadzkami kościołów lub w kaplicach cmentarnych są wyjątkowym miejscem. Gdy schodzimy do podziemi, stajemy na krawędzi dwóch światów. Współczesny zostawiamy za sobą, a odkrywa się przed nami ten z minionych wieków, który możemy poznać dzięki zachowanym w kryptach artefaktom.

W ostatnich latach badania prowadzone w kryptach zaczęły cieszyć się coraz większym zainteresowaniem osób zgłębiających różne aspekty kultury funeralnej. Stosunek człowieka do śmierci wyrażony obrzędami, przygotowaniem do uroczystości pogrzebowej, czynnościami wykonywanymi przy ciele zmarłego, a także różnymi rodzajami sztuki jest przedmiotem badań przedstawicieli różnych dyscyplin nauki. Problematykę tę podejmowali teolodzy, językoznawcy, filozofowie, historycy, historycy sztuki i antropolodzy kultury. W szczególny sposób w badania nad kulturą funeralną zaangażowani są archeolodzy. To oni właśnie dostarczają różnym specjalistom źródeł do dalszych analiz. Zabytki pozyskiwane z krypt są opracowywane m.in. przez kostiumologów, naukowców zajmujących się historią tkanin i technologią ich wytwarzania oraz przez konserwatorów zabytków archeologicznych, którzy próbują przywrócić im dawną świetność. Przedmioty te są również niezastąpionym źródłem wiedzy dla historyków sztuki, którzy poza tym, że skupiają się na badaniach form i przedstawień na nagrobkach oraz analizie portretów trumiennych, prowadzą też



Wejście do bocznej krypty numer 7, widok od strony krypty centralnej, stan przed podjęciem badań archeologicznych i prac remontowych, fot. J. Bachta



Wejście do bocznej krypty numer 7, widok od strony krypty centralnej, stan po zakończeniu prac remontowych, fot. J. Bachta

prace badawcze dotyczące pozyskiwanej w kryptach biżuterii, pięknych okuć i antab oraz dewocjonaliów. Dzięki rzeczom odnajdywanym przy szczątkach zmarłych możemy poznać nie tylko materialny charakter artefaktu, pozwalają nam one również zrozumieć atmosferę duchową minionych wieków, do grobów nie trafiły bowiem przez przypadek – o ich umieszczeniu przy zmarłych zdecydowało ich szczególne znaczenie symboliczne. Prezentują one ulotny świat wierzeń, lęków i nadziei. Ukazują, w jaki sposób dusze zmarłych zabezpieczano przed ogniem piekielnym i jak rodziny żegnały swoich bliskich. Przedmioty te przepełnione są smutkiem związanym z rozstaniem, ale dają również nadzieję na przejście do lepszego świata.

Wydobywane z krypt źródła są podstawą do badań nie tylko w zakresie nauk humanistycznych, znajdują się one również

w kręgach zainteresowań naukowych przedstawicieli nauk przyrodniczych i medycznych. Z archeologami współpracują: antropolodzy, paleogenetycy, medycy sądowi, biolodzy, mikrobiolodzy i paleobotanicy, a także architekci specjalizujący się w historii architektury. Nowe zdobycze techniki i specjalistyczne urządzenia pozwalają nam sięgnąć po wiedzę, która do tej pory była niedostępna. Współczesna nauka wymusza na nas działania interdyscyplinarne, ponieważ tylko współpraca naukowców z różnych dziedzin daje możliwość właściwej interpretacji wszystkich elementów wieloaspektowej kultury funeralnej. Odnajdywane w podziemiach świątyń materialne elementy tej kultury są ważną częścią dziedzictwa narodowego i świadczą o naszej tożsamości narodowej oraz kulturowej.

Krypty grobowe i znajdujące się w nich szczątki ludzkie wraz z wyposażeniem zawsze wzbudzały zainteresowanie. Owiane tajemnicą miejsca spoczynku osób zamożnych, zastawionych dla danej społeczności lub ojczyzny przyciągały zwłaszcza poszukiwaczy skarbów, ludzi chcących szybko się wzbogacić. Krypty, w celu ich ograbienia, otwierano przeważnie w okresie wojen, zaborów i okupacji. Wchodzono do nich przez otwory okienne lub wejściami ukrytymi pod wmontowanymi w posadzkę kamiennymi płytami. Następnie unoszono wieka trumien i przeszukiwano szczątki, rozrywając okrywające je szaty. Niejednokrotnie całą zawartość trumien wyrzucano na posadzkę. Dokonywano profanowania zwłok. Okradano je.

Badający krypty archeolodzy bardzo często od razu po wejściu do nich są w stanie zauważyć, że szczątki były przeszukiwane i ograbione. Nie mogą jednak dokładnie wskazać, jakie przedmioty mogły zostać skradzione, ponieważ w przypadku nowożytnych pochówków osób świeckich nie istniały zasady określające, co należy wkładać zmarłym do grobu. Przeważnie katolików wyposażano w dewocjalia: wetniane lub jedwabne szkaplerze, medaliki, krzyżyki i różańce. Czasami dawano zmarłym również drobne monety. Najczęściej przedmioty te miały niewielką wartość, ale czasami zdarzały się złote krzyżyki i różańce z pereł. Na takie skarby natrafiono m.in. w archikatedrze w Lublinie. Dzieciom i młodym niezamężnym kobietom oraz młodzieńcom, którzy przed śmiercią nie wstąpili w związek małżeński, wkładano do trumny wianki. Wyplatane ze świeżych roślin nie miały dla złodziei żadnej wartości, ponieważ szybko wysychały i ulegały zniszczeniu. Jednak niekiedy robiono je z dekoracyjnie poskręcanych drucików, pomiędzy którymi osadzano jedwabne kwiatki, kolorowe szkiełka lub kamienie szlachetne i perły. Wianki przygotowane z takich materiałów nazywano koronami grobowymi. Zachowywały one swój blask i mogły przyciągać uwagę złodziei. Najczęściej do krypt zwabiało ich jednak marzenie o odnalezieniu biżuterii. Czasami rzeczywiście stroje zmarłych uzupełniano kosztownymi klejnotami. Przykładem może być cenna kolekcja pięknych kosztowności znaleziona w kaplicy Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Obecnie jest ona przechowywana w tym samym mieście, w Muzeum Narodowym.

Zdarzało się także, że wartościowym znaleziskiem mogły być same dekoracje trumien w postaci kartuszy grobowych i okuć. Na szczególną uwagę zasługuje metalowa dekoracja trumny Zofii Radomickiej z Ujejskich, której pochówek znaleziono w krypcie w kościele Żłóbka Jezusowego we Wschowie. Na pokrytą czarnym aksamitem trumnę nałożono srebrne okucia trumienne: cztery ażurowe narożniki, dwa wykończenia górnych krawędzi i dwa boczne krzyże równoramienne. Po bokach dodatkowo zaczępiono sześć medalionów z herbami, a na



Krypta z pochówkami biskupów pod kaplicą Świętego Krzyża w archikatedrze w Przemyślu, widok po otwarciu krypty, fot. E. Kędzierska

wierzchu położono złoty krucyfiks i tablicę inskrypcyjną. Podczas uroczystości pogrzebowej srebrne i złote ozdoby pięknie prezentowały się na czarnym, aksamitnym tle. Ażurowe, metalowe dekoracje ze stylizowanymi motywami roślinnymi połyskiwały w świetle świec. W tym przypadku zlokalizowana pod posadzką kościoła krypta uchroniła cenne zabytki, które obecnie są przechowywane w Muzeum Ziemi Wschowskiej we Wschowie. Pochówek Zofii Radomickiej z Ujejskich zwraca uwagę wyjątkowym przepychem, z jakim przygotowano skrzynię grobową dla żony starosty wschowskiego, protestantki. Protestantom zazwyczaj wkładano do grobu jedynie wiecznie zieloną gałązkę i modlitewnik. Dzieciom, młodzieńcom i pannom dawano również wianki.

Ważne jest wskazać, jakie przedmioty mogły zostać skradzione z krypt, w przypadku nowożytnych pochówków biskupów, sposób przygotowania ciała do pogrzebu był bowiem dokładnie opisany w potrydenckim *Caeremoniale Episcoporum*. Księga ta – oprócz tego, że przedstawia przebieg różnych obrzędów liturgicznych z udziałem biskupów oraz ukazuje rolę i działanie poszczególnych osób sprawujących posługę podczas liturgii – wskazuje, jakie elementy stroju powinny zostać nałożone na zmarłego biskupa i w jakie insygnia powinien on zostać wyposażony. Uwagi te zostały zawarte w rozdziale zatytułowanym *O chorobie, śmierci, pogrzebie i modlitwach za zmarłego biskupa i o prośbach do Boga zanoszonych o wybór właściwego, nowego biskupa*. Tekst ten jest swoistym przewodnikiem prowadzącym nas przez kolejne etapy przygotowań i uroczystości pogrzebową. Księga okazała się również bardzo pomocna podczas analizowania zabytków odnalezionych w 2012 r. w kryptach zlokalizowanych w podziemiach archikatedry rzymskokatolickiej pw. Świętego Jana Chrzciciela i Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Przemyślu. Do badań źródłowych wykorzystano egzemplarz *Caeremoniale Episcoporum* papieża Klemensa VIII wydany w 1633 r., który przechowywano w skarbcu archikatedry przemyskiej. Przyjęto za podstawę właśnie to wydanie, ponieważ przypuszczano, że w XVII, XVIII i XIX w. osoby przygotowujące uroczystości pogrzebowe biskupów przemyskich obrządku tacińskiego



Pochówek biskupa Józefa Tadeusza Kierskiego, widok po otwarciu trumny, fot. A. Drązkowska

właśnie do tej księgi zaglądali i z niej czerpali wiedzę na ten temat. Czytając kolejne wersy, dowiadujemy się, że:

„Po wymyciu ciała i wytarciu tzw. zaufani domownicy biskupa albo inni spośród duchowieństwa z mistrzem ceremonii ubierają owego [biskupa] najpierw w osobiste szaty aż do rakiety, a następnie w szaty sakralne, w które był wcześniej Biskup ubierany za życia, gdy sprawował w sposób uroczysty mszę, to jest pończochy, sandały, humerał, albę, cingulum, stutę, manipularz, krzyż pektoralny, tunicellę, dalmatykę. Do tego są rękawiczki Biskupie, ornat w kolorze fioletowym i pierścień Biskupi, także mitra prosta i paliusz ze szpilkami, jeśli był arcybiskupem lub innym noszącym paliusz (...) na sercu jego [zostanie ułożony] krzyż, który niech trzyma w dłoniach. (...) Na nogach jego [zaś] złożą kapelusz pontyfikalny ozdobiony zielonymi chwostami” (*Caeremoniale Episcoporum*, 1633, s. 356–357).

Na podstawie badań archeologicznych stwierdzono, że w podziemiach archikatedry w Przemyśle znajduje się 27 różnej wielkości krypt zlokalizowanych na dwóch poziomach. W krypcie pod kaplicą Świętego Krzyża odnaleziono pochówki dziewięciu biskupów przemyskich (Józefa Tadeusza Kierskiego, Walentego Wężyka, Hieronima Wielogłowskiego, Stanisława Wykowskiego, Andrzeja Pruskiego, Michała Witostawskiego, Aleksandra Antoniego Fredry, Franciszka Szembeka i biskupa o nieokreślonej tożsamości). Szczątki kolejnych dwóch biskupów – Antoniego Gołaszewskiego i Jana de



Manekin w stroju pontyfikalnym biskupa Józefa Tadeusza Kierskiego ułożony w trumnie, podczas przygotowań do ekspozycji w podziemiach archikatedry, fot. A. Drązkowska

Potoczki – spoczywały w kryptach drugiego poziomu, które zlokalizowano w największej krypcie, tzw. centralnej, zbudowanej pod nawą główną.

Odzież grobowa biskupów stanowiła największy zespół zabytków pozyskanych podczas badań archeologicznych prowadzonych w kryptach archikatedry przemyskiej. Na z mumifikowanych zwłokach Józefa Tadeusza Kierskiego zachowały się wszystkie elementy stroju, które założono na jego martwe ciało. Ubiór biskupa Kierskiego przetrwał w najlepszym stanie, dlatego w celu dokładnego jego przeanalizowania zdjęto wszystkie jego części, odnotowując kolejność, w jakiej były nakładane. Okazało się, że biskup miał na sobie 17 elementów stroju: bieliznę (koszulę, dolną bieliznę w formie kalesonów, pończochy), sutannę, rakieta, pończochy pontyfikalne, sandały (trzewiki), humerał, albę, cingulum, stutę, tunicellę, dalmatykę, rękawiczki, ornat, mitrę i manipularz. Podobny zestaw odzieży zachował się również na z mumifikowanych szczątkach biskupów Walentego Wężyka, Hieronima Wielogłowskiego

i Stanisława Wykowskiego. Zauważono jednak drobne różnice – nie przetrwały ich białe, wełniane pończochy. W trumnach biskupów Walentego Wężyka i Hieronima Wielogłowskiego nie było mitry, a kalotkę (piuskę) spośród tych czterech biskupów miał tylko Stanisław Wykowski. Nie znaleziono jej także przy szczątkach biskupa Józefa Tadeusza Kierskiego, przy którym zachowały się wszystkie elementy stroju, nawet z lnianego płótna i wełnianej dzianiny, choć te surowce najszybciej ulegają rozkładowi. Kalotka nie uległaby zniszczeniu, więc jej brak w trumnie świadczy o tym, że prawdopodobnie biskup nie został w nią wyposażony. W przypadku kalotki wydaje się, że nakładanie jej na głowę zmarłego biskupa było dość dowolne i o jej obecności decydowały osoby ubierające zwłoki, zwłaszcza że nie było to regulowane przepisami. Przy zeszkieletonionych szczątkach biskupów również zachowały się części stroju liturgicznego, ale tylko te uszyte z jedwabiu. Bielizna osobista i lniana odzież kapłańska rozłożyły się wraz z ciałem.

Odnaleziono pochówki miały ślady wskazujące na to, że do trumien już wcześniej zaglądano, a niektóre z nich zostały okradzione. Świadczyć o tym mogą m.in. rozwleczone po kryptach szczątki biskupa Jana de Potoczki. Zazwyczaj złodzieje nie wykazują zainteresowania jedwabną odzieżą, która przez lata zalegania na rozkładających się ciałach ulega odbarwieniu lub zaplamieniu i jest bardzo brudna, a czasami również podarta. Jednak tkaniny złotolite lub koronki i metalowe galony, jak widać na przykładzie przemyskich zabytków, mogły skusić złodziei swoim blaskiem. Wykonane z pozłacanych lub srebrnych nici ozdoby pasmanteryjne rzeczywiście nawet spod warstwy kurzu połyskują w świetle, świadcząc o szlachetności surowca, z jakiego zostały zrobione. Wyraźnie wyróżniają się spośród dużo tańszych ozdób z miedzianego drucika lub miedzianej blaszki, które w warunkach panujących w kryptach szybko pokrywają się grubą warstwą zielonej korozji. W przypadku zabytków z Przemyśla metalowe galony oderwano z ornatu i manipularza biskupa Walentego Wężyka. Szaty te uszyto z wzorzystej, broszowanej XVII-wiecznej tkaniny perskiej.

Rabunku galonów dokonano po upływie wielu lat od śmierci biskupa. Wskazują na to jasne ślady, które zostały po taśmach na zabrudzonym wieloletnim zaleganiem w kryptach ornatie. Na tej podstawie można odtworzyć przebieg kradzieży. Taśmy usunięto nie tylko z przedniej części stroju, ale także z części okrywającej plecy. Aby to zrobić, trzeba było podnieść z trumny z mumifikowane ciało i przełożyć je na brzuch. Następnie, po odpruciu cennej pasmanterii, zwłoki ponownie ułożono na plecach i przykryto wiekiem trumny. Skąd wiemy, że do ornatu i manipularza przyszyte były cenne, srebrne taśmy?



Ekspozycja XVIII-wiecznych szat pontyfikalnych biskupa Józefa Tadeusza Kierskiego w kryptach archikatedry w Przemyślu, fot. A. Drązkowska

Świadczą o tym zachowany na tylnej części stroju niewielki ich fragment i pasmanteryjne obszycia, które przetrwały na stule stanowiącej wraz z ornatem i manipularzem komplet. Pasmanteria na stule nie została odpruta i skradziona, ponieważ stule schowana była pod ornatem. Ten zaś był pierwotnie obszyty wokół zewnętrznych krawędzi wąską, srebrną taśmą o przestrzennej, „strzępiastej” formie przypominającej frędzle. Podział na trzy kolumny wyznaczały natomiast szersze taśmy tkane o wątku dekoracyjnym z metalowych nici z opłotem ze srebrnej blaszki na białej jedwabnej duszy. Oprócz galonów zaginęły również biskupie mitry. Podczas badań odnaleziono tylko pięć takich nakryć głowy.

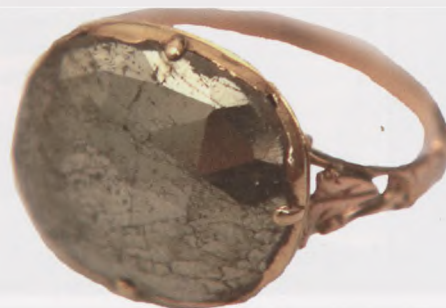
Z *Caeremoniale Episcoporum* wiemy, że biskupów do grobu wyposażono również w pierścienie, pastorały i krzyże pectoralne. Niestety, te przedmioty znaleziono tylko w kilku pochówkach. Pierścienie zachowały się na palcach biskupów: Stanisława Wykowskiego, Hieronima Wielogłowskiego, Franciszka Szembeka i Michała Witostawskiego. Założone były na rękawiczki pontyfikalne. Nie zaginęły prawdopodobnie dlatego, że część z nich ukryta była pomiędzy pomarszczonymi na skutek upływu czasu fałdami rękawiczek. Spośród czterech odnalezionych pierścieni tylko jeden, należący do biskupa Hieronima Wielogłowskiego, jest złoty. Ma wąską obrączkę ozdobioną motywem drobnych, stylizowanych liści nachodzących na



Pierścień biskupa Stanisława Wykowskiego, fot. A. Drązkowska



Pierścień biskupa Franciszka Szembeka, fot. A. Drązkowska



Pierścień biskupa Michała Witostawskiego, fot. A. Drązkowska



Ornat biskupa Walentego Wężyka po wydobyciu, wyraźne są jasne ślady po srebrnych tasiemkach, fot. A. Drązkowska

delikatne strzemiączka, które trzymają z obu stron brzegi owalnej kaszty. Szlif stworzył na oczku wiele drobnych, załamanych pod różnym kątem płaszczyzn odbijających światło. Kamień mieni się odcieniami: złotym, grafitowym i oliwkowym.

Pierścień biskupa Michała Witostawskiego wykonano natomiast ze stopu miedzi i cynku. Gładka obrączka bez dekoracji płynnie wnika w oprawę dużego, owalnego oczka w czerwono-brązowym kolorze. Oczko jest gładkie i ma płaski szlif,



Ornat biskupa Walentego Wężyka po konserwacji, fot. A. Drązkowska

wykonano je prawdopodobnie z karneolu. Obejmuje je wąska oprawa z fragmentarycznie zachowanym delikatnym motywem skręconego sznura.

Pierścień biskupa Stanisława Wykowskiego jest srebrny pozłacany. Ma wąską obrączkę o bardzo dużym obwodzie. Przechodzi ona w dwa wydłużone, delikatne strzemiączka ozdobione gałązkami. Na spodzie kaszty znajduje się relief o motywie roślinnym. Pierścień jest ozdobiony bardzo dużym czerwonym oczkiem o szlifie mieszanym. Nie jest to jednak szlachetny kamień, lecz kolorowe szkło, które pięknie imituje rubin. Wokół niego gęsto umieszczono drobne, białe, szlifowane, szklane oczka wyglądające jak brylanci.

Pierścień biskupa Franciszka Szembeka ma kamień w oprawie srebrnej, a kaszta i obrączka są pozłacane. Duży, owalny niebieski kamień osadzony jest wyżej. Utrzymany jest przez obejmujący go dookoła, dopasowany do jego kształtu wąski pasek zwany *carga*. Przymocowano go do platy, w której osadzono 11 drobnych przezroczystych kamieni. Kamienie użyte do dekoracji tego pierścienia nie są szlachetne – zarówno duże niebieskie oczko, jak i wianuszek małych przezroczystych kamyczków wykonano ze szkła. Pięknie imitowały one diamenty i niebieski szafir. Ze względu na sposób szlifowania kamieni i ich oprawę pojawiło się przypuszczenie, że pierścień ten może pochodzić z XVII w.

Pierścienie biskupie (*annula episcopalis*) swoją formą nie różnią się od ozdób noszonych na palcach przez zamożne osoby świeckie, dlatego bez konkretnego kontekstu trudno byłoby je odróżnić. Ze względu jednak na to, że były one symbolem godności biskupiej, oraz na podstawie informacji zawartych w przywoływanym już wyżej *Caeremoniale Episcoporum* możemy być pewni, że w pierścienie do grobu wyposażono

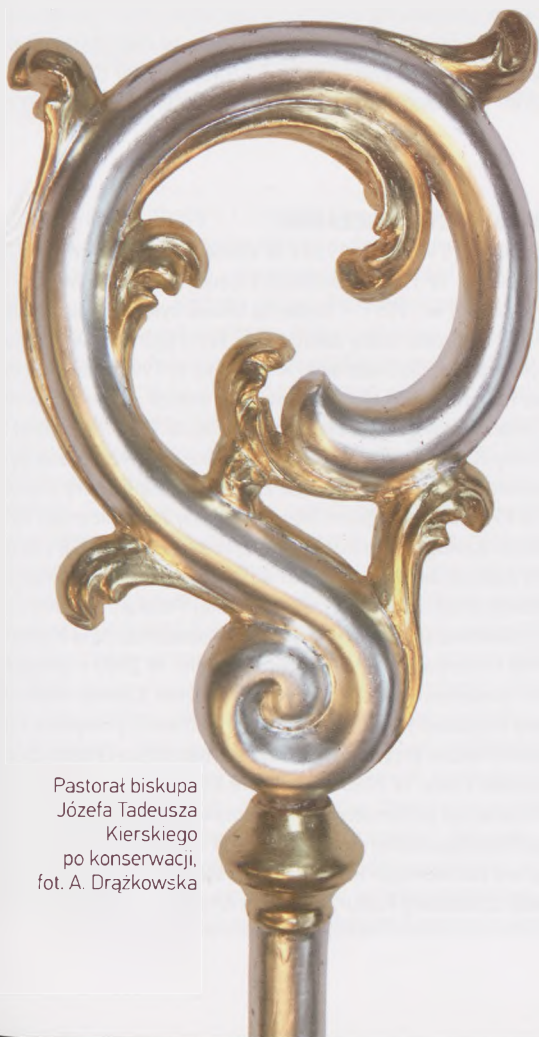


Ornat biskupa Walentego Wężyka po konserwacji, ekspozycja w kryptach archikatedry w Przemyślu, fot. A. Drązkowska

wszystkich biskupów. Przemyskie znaleziska świadczą o tym, że większość z nich nie miała dużej wartości, trudno jest jednak stwierdzić, jak cenne były egzemplarze zaginione.

W omawianym zespole jest tylko jeden krzyż pectoralny. Znalaziono go w krypcie pod kaplicą Świętego Krzyża w pochówku ziemnym (nr 12) zlokalizowanym wzdłuż wschodniej ściany. Należał do biskupa o nieustalonej tożsamości. Mosiężny pectorał ma formę krzyża łacińskiego z pionową, dłuższą belką. Do jej górnej krawędzi przyczepiono prostopadłe do płaszczyzny krzyża małe uszko, przez które przechodzi mosiężne kółeczko. Nie zachował się element, na którym wisiał krzyż, dlatego można przypuszczać, że mógł być on zawieszony na sznurze, który uległ zniszczeniu. Prawdopodobnie każdy z pochowanych w kryptach archikatedry przemyskiej biskupów miał metalowy krzyż.

Kolejnym przedmiotem, w który wyposażano zmarłych biskupów, był pastorał. W Przemyślu odnaleziono tylko trzy drewniane pastorały. W całości zachował się jedynie egzemplarz należący do biskupa Józefa Tadeusza Kierskiego. Wykonano go z drewna bzu czarnego, a ozdobił techniką pozłotniczą płatkami złota i srebra. Pastorał, w który wyposażono biskupa Franciszka Szembeka, przetrwał w kilku fragmentach. Zachowały się potamane na drobne kawałki krzywaśń, nodus i część drzewca. Wykonano go z drewna z czarnego bzu i w całości pozłociono. Z pastorału biskupa Andrzeja Pruskiego przetrwał tylko niewielki fragment drzewca o owalnym przekroju.



Pastorał biskupa  
Józefa Tadeusza  
Kierskiego  
po konserwacji,  
fot. A. Drażkowska



Wejście do bocznej krypty numer 8, widok od strony krypty centralnej, stan przed podjęciem badań archeologicznych i prac remontowych, fot. J. Bachta



Wejście do bocznej krypty numer 8, widok od strony krypty centralnej, stan po zakończeniu prac remontowych, fot. J. Bachta

Zrobiony był z drewna cyprysu. Żaden z odnalezionych pastorałów nie był metalowy, ale sposób ich przygotowania i ozdobienia – pokrycie ich powierzchni płatkami złota i srebra – miał sugerować, że są to cenne, pełnowartościowe insygnia, a nie jedynie imitacje i grobowe atrapy. Można tylko przypuszczać, że zaginione pastorały również były wykonane z drewna i mimo że rzeczywiście nie miały dużej wartości, to złodzieje skuszeni ich wyglądem zabrali je z krypt.

Zwyczaj wyposażania zmarłych w grobowe insygnia był rozpowszechniony i dotyczył nie tylko biskupów, ale również królów. W przypadku omawianych zabytków odnalezionych w przemyskich kryptach duży zespół pontyfikalnej odzieży i insygniów biskupich został wydobyty, poddany konserwacji i przebadany. W wyremontowanych podziemiach przygotowywana jest ekspozycja tego wyjątkowego zespołu.

Na przykładzie pochówków odnalezionych w Przemyślu zaprezentowano problem okradania zmarłych spoczywających w kryptach. Przemyskie podziemia padły ofiarą złodziei prawdopodobnie w czasie II wojny światowej. Problem ten dotyczy również innych krypt zlokalizowanych w kościołach rozsianych po całej Polsce.

#### PROF. DR HAB. ANNA DRAŻKOWSKA

Archeolog i specjalista z zakresu konserwacji zabytków archeologicznych. Pracuje w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię ubiorów i kulturę funeralną. Prowadzi interdyscyplinarne badania krypt grobowych, specjalizuje się w konserwacji i rekonstruowaniu szat grobowych. Jest autorką książek z zakresu historii ubioru.

## TOMASZ NIEWODNICZAŃSKI'S COLLECTION CARTOGRAPHY

Doctor Tomasz Niewodniczański – collector, physicist, entrepreneur – was perfectly well known in the milieu of both international and Polish historians of cartography and collectors of old maps, old prints and historic archivalia. The collection of Polish artefacts he amassed is considered one the largest private ones of this type put together after World War II. It includes many very rare, and even unique items, such as the literary manuscripts of Adam Mickiewicz or Julian Tuwim. Moreover, taking into account its state and that of some of the others, Niewodniczański's collection of old maps of the Republic can claim to be the best of its kind in the world. It has been presented at many exhibitions, e.g. *Imago Poloniae* and *Danticum Emporium*. In accordance with the will of the owner, Niewodniczański's collection of Polish artefacts is now in the Library of the Royal Castle in Warsaw.

KAZIMIERZ KOZICA

# ZBIORY TOMASZA NIEWODNICZAŃSKIEGO KOLEKCJA KARTOGRAFICZNA

**P**o długiej i wyczerpującej chorobie 3 stycznia 2010 r. w Bitburgu zmarł dr Tomasz Niewodniczański<sup>1</sup>, kolekcjoner, fizyk i przedsiębiorca – jak sam się wielokrotnie określał. Od ponad 40 lat jego nazwisko było doskonale znane w polskim i międzynarodowym środowisku historyków kartografii, przede wszystkim jednak w kręgach kolekcjonerów dawnej kartografii, starodruków i archiwaliów historycznych. Na światowym i polskim rynku antykwarycznym był znany również ze swoich – czasami niekonwencjonalnych – zachowań. „Jestem kolekcjonerem od urodzenia” – zwykł mawiać Niewodniczański, który jako uczeń zbierał głównie znaczki pocztowe, a później dawne banknoty. Wszystko to było jednak tylko zabawą w kolekcjonerstwo. O poważnym traktowaniu tej działalności przez Niewodniczańskiego można mówić dopiero od początku lat 70. XX w., gdy po emigracji z Polski zaczął on zajmować się kolekcjonerstwem „zawodowo”. Było to związane niewątpliwie z opuszczeniem kraju urodzenia, tęsknotą za nim, a także z dawnymi zainteresowaniami historią.

Doktor Tomasz Niewodniczański zbierał archiwalia (polskie dokumenty pergaminowe – ok. 450, rękopisy, korespondencję i autografy ludzi polityki oraz kultury – ok. 5000), starodruki (ponad 800), cymelia, druki ulotne (ok. 1000) związane z historią Rzeczypospolitej, a także książki z dedykacjami autorów (ponad 1600), grafikę portretową królów i osobistości polskich (ok. 300). Jednak to kartografia, czyli dawne mapy Polski (ok. 3000) oraz plany, widoki dawnych miast polskich (ok. 250) i atlasy (65), była dla niego najważniejsza, i to od niej zaczęło się jego kolekcjonerstwo. Jak sam wielokrotnie podkreślał, ten ostatni zbiór stanowił zawsze najważniejszą część jego kolekcji i przedmiot zainteresowania kolekcjonerskiego.



Zbieranie dawnych map i widoków rozpoczął w 1969 r., a na standardowe pytanie: „Jak to się zaczęło?”, odpowiadał, że od prezentu, który dostał od żony na urodziny. Podarowała mu ona widok Damaszk z 1575 r. z *Civitates Orbis Terrarum* Georga Brauna i Fransa Hogenberga nabyty w ówczesnej Desie na Nowym Świecie w Warszawie. Później obiekty do zbiorów kolekcjoner kupował na całym świecie. Głównymi źródłami były:

### TOMASZ NIEWODNICZAŃSKI

Urodził się 25 września 1933 r. w Wilnie, zmarł 3 stycznia 2010 r. w Bitburgu. W 1950 r. ukończył Liceum im. Nowodworskiego w Krakowie, w 1955 r. – fizykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, w 1963 r. obronił pracę doktorską z fizyki jądrowej w Instytucie Fizyki Politechniki Federalnej w Zurychu, w 1991 r. uzyskał doktorat honoris causa Uniwersytetu w Trewirze za zasługi w udostępnianiu ważnych dzieł kultury polskiej. W 1993 r. otrzymał Federalny Krzyż Zasługi na wstędze i został wyróżniony przez Ministerstwo Kultury odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej. W 1995 r. odebrał dyplom Ministra Spraw Zagranicznych RP za wybitne zasługi dla kultury polskiej w świecie. W 1998 r. prezydent Aleksander Kwaśniewski odznaczył go Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. W 1999 r. został mianowany przez Wyższą Szkołę Politechniczną w Karlsruhe (RFN) honorowym senatorem tej uczelni. W 2002 r. prezydent RFN Johannes Rau odznaczył go Krzyżem Zasługi Pierwszej Klasy Republiki Federalnej Niemiec. W 2004 r. prezydent Litwy Roland Paksas przyznał mu Krzyż Komandorski Orderu Zasługi Republiki Litwy. W 2005 r. prezydent RP Aleksander Kwaśniewski odznaczył go Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. W 2009 r. minister kultury i dziedzictwa narodowego RP Bogdan Zdrojewski przyznał mu Złoty Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.



Marcus Beneventanus, Bernard Wapowski, mapa Europy Środkowej, 1507 r., miedzioryt kolorowany w epoce, 38,5 × 52 cm, sygn. TN 214, fot. A. Ring, L. Sandzewicz

domy aukcyjne Sotheby's i Christie's w Londynie oraz w Nowym Jorku, firma Stargard w Berlinie, domy aukcyjne w Niemczech (Reiss & Sohn, Hauswedell & Nolte, Hartung & Hartung, Zisska & Kistner i inne). Niewodniczański kupował także u licznych antykwariuszy map i atlasów w Niemczech, Anglii i we Francji. Nawiązał też kontakty z wieloma zbieraczami i handlarzami na świecie, którzy przez wiele lat składali mu oferty korespondencyjne. Pewne zestawy kolekcji udało mu się nabyć w całości, np. zbiór dawnych map Polski od Walenty Jantowej w Nowym Jorku oraz od Haliny Malinowskiej w Genewie. Gromadzone zbiory przechowywane były w Bitburgu, w specjalnie zbudowanym pawilonie z magazynem i bibliotekami podręcznymi. Zapoznano się z nimi wielu naukowców z Warszawy, Krakowa, Torunia, Wrocławia i Wilna w ramach pobytów stypendialnych, których w sumie odbyło się ponad 30.

Zgromadzone przez Niewodniczańskiego zbiory były powszechnie znane i wzbudzały podziw oraz zazdrość wśród innych kolekcjonerów. Autora kolekcji napawały zawsze dumą i zadowoleniem. Jako jeden z nielicznych, a być może nawet jako jedyny, nigdy nie bronił dostępu do swoich skarbów dla zainteresowanych nimi osób – naukowców, dziennikarzy, filmowców czy innych kolekcjonerów i marszandów. Zebrane przez siebie artefakty traktował zarazem bardzo osobiście, o czym może świadczyć to, że na początku kolekcjonerskiej pasji stempłował je owalną pieczęcią z zielonym tuszem z własnym

nazwiskiem. Później, gdy liczba przedmiotów w kolekcji powiększała się, zaniechał tego zwyczaju. Przez cały okres swojej kolekcjonerskiej przygody starał się konserwować, zabezpieczać i restaurować najcenniejsze obiekty, w czym niestrudzenie pomagały mu zaprzyjaźnione warszawskie konserwatorki papieru – Ewa Wazyńska i jej córka Joanna Wazyńska.

Działalność Tomasza Niewodniczańskiego na polu historii kartografii przejawiała się na wielu płaszczyznach, głównie jednak – kolekcjonerskiej i naukowej. Był uczestnikiem polskich i międzynarodowych konferencji historyków kartografii, przyjaźnił się z wieloma naukowcami z tej dziedziny. Dawne mapy – jak sam mawiał – próbował także zrozumieć. Poza kilkoma własnymi opracowaniami<sup>2</sup> z historii kartografii opublikował dwie pozycje pod wspólną nazwą *Cartographica Rarissima*<sup>3</sup>, w których najlepsi fachowcy w swojej dziedzinie opisali najstojniejsze obiekty niepolskiej części jego kartograficznego zbioru. Jednak w historii kartografii polskiej najbardziej znany był z wielokrotnie zapowiadanego pomysłu wydania pełnego katalogu drukowanych map dawnej Rzeczypospolitej pod roboczym tytułem *IMAGO POLONIAE. Katalog drukowanych map Rzeczypospolitej Obojga Narodów do 1795 roku*.

Pomysł takiego katalogu zrodził się na pewno pod wpływem podobnych zachodnich publikacji, ale nie mniej ważne



Jodocus Hondius II, mapa Polski, stan pierwszy, ok. 1620 r., miedzioryt i akwafora kolorowana w epoce, 41,5 × 56,5 cm, sygn. TN 220, fot. A. Ring, L. Sandzewicz

były w tym wypadku kolekcjonerskie doświadczenia Niewodniczańskiego. Otóż niektóre mapy publikowane były na przestrzeni wielu lat ze zmienianymi jedynie datami wydania bądź nazwiskami wydawców lub dodatkowo jeszcze ze zmianami w treści kartograficznej mapy. Dlatego cechą charakterystyczną części kartograficznej kolekcji Niewodniczańskiego ukierunkowanej przede wszystkim na kolekcjonowanie map ziem dawnej Rzeczypospolitej było systematyczne gromadzenie zbioru według pojęcia stanu (ang. *state*, niem. *Zustand*, franc. *état*)<sup>4</sup> mapy, terminu powszechnie używanego w przypadku grafiki, którą jest również dawna mapa. Żadne krajowe publiczne zbiory biblioteczne nie posiadają własnych kolekcji kartograficznych tak ukierunkowanych i w ten sposób budowanych. Mogą się tym poszczycić teraz tylko niektóre prywatne kolekcje w Polsce czy za granicą.

Na szczególną uwagę zasługuje zbiór map Polski uwzględniających ich różne stany: Johna Speeda (1626), Claesa Janszoon Visschera (1630), Fredericka de Wita (ok. 1670), Nicolasa Sansona I i Alexisa Huberta Jaillota (1672), Guillaume'a Delisle'a (1702), Johanna Baptysty Homanna (ok. 1705), Matthäusa Seuttera (1720), Tobiasa Meyera (1750), Tobiasa Conrada Lottera (1759), by wymienić tylko najważniejsze i największe, a zarazem najbardziej reprezentatywne dla całej polskiej

części kolekcji kartograficznej Tomasza Niewodniczańskiego. Poza tym wśród zebranych map znajduje się wiele bardzo rzadkich okazów, których nie powstydziłby się prywatni kolekcjonerzy czy publiczne jednostki. Łatwiej jest wymienić, jakich rzadkich map brakuje w kolekcji Niewodniczańskiego, niż opisać, jakie niecodzienne egzemplarze możemy w niej znaleźć i ile ich jest. Sam kolekcjoner wiele razy podkreślał, że największym brakiem w jego zbiorze jest wielka, ośmioarkuszowa mapa specjalna Ukrainy Guillaume'a Le Vasseur de Beauplana wyrytowa i wydana przez Wilhelma Hondiusa w 1650 r. w Gdańsku.

Wiele z tych egzemplarzy Niewodniczański przedstawił na swojej pierwszej wystawie we wrześniu 1981 r., kiedy to ponad 350 dawnych map Rzeczypospolitej pokazał w Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego z okazji 350-lecia utworzenia pierwszej katedry geodezji na tej uczelni.

Zbiory Tomasza Niewodniczańskiego i kwerenda przeprowadzona w wielu bibliotekach oraz kolekcjach na świecie są podstawą dla przygotowywanego od lat katalogu, który ma być pełnym zestawieniem drukowanych map ziem dawnej Rzeczypospolitej (Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego). W prace związane z jego przygotowaniem poza właścicielem kolekcji włączyli się: Bogusław Krassowski,



Willem Janszoon Blaeu, Radziwiłłowska mapa Wielkiego Księstwa Litewskiego Tomasza Makowskiego, 1613 r., stan drugi, 1631 r., miedzioryt kolorowany w epoce, mapa odbita z czterech płyt, 79 × 109,5 cm, sygn. TN 1141, fot. A. Ring, L. Sandzewicz

Stanisław Peliwo, Peter H. Meurer, Piotr Gałęzowski i Kazimierz Kozica. Katalog będzie zawierać nie tylko opisy i ilustracje konkretnych map, ale też ich analizę pod względem geograficznym, historycznym oraz bibliofilskim. Warto też wspomnieć, że dzięki analizie map, a zwłaszcza stwierdzeniu występowania na nich błędnych informacji, w zestawieniu podjęta zostanie próba uwzględnienia dotychczas nieodnalezionych map, których istnienie można przyjąć, opierając się na założonym przepływie informacji (kilka takich hipotetycznych pozycji dało się już odnaleźć i włączyć do zbioru).

W 1998 r., po przejściu na emeryturę, Tomasz Niewodniczański zapowiedział zintensyfikowanie prac nad wyżej opisywanym katalogiem. Ich uwieńczeniem miało być wydanie dwujęzycznej edycji (polskiej i angielskiej) publikacji. Realizacja tego projektu została jednak odsunięta w czasie, gdyż w planach doktora równocześnie dojrzewała myśl zorganizowania wielkiej wystawy jego zbiorów prezentujących najlepsze, najciekawsze oraz najrzadsze obiekty z jego kolekcji historycznej i kartograficznej poloników. Zorganizowano ją w 2002 r. pod ogólnym tytułem *Imago Poloniae*<sup>5</sup> i zaprezentowano wówczas największy dotychczas przegląd dawnych map Polski. Towarzyszący ekspozycji dwutomowy katalog<sup>6</sup>, którego publikacja była możliwa dzięki wydatnej pomocy strony niemieckiej<sup>7</sup>, do

dzisiaj stanowi jedną z głównych pozycji źródłowych dotyczących dawnych map polskich. Wystawa i katalog znalazły ogromne uznanie wśród krajowych i zagranicznych kolekcjonerów polskich pamiątek. Tomasz Niewodniczański za zasługi dla popularyzacji i rozwoju kolekcjonerstwa wyróżniony został w 2003 r. Honorową Nagrodą Hetmana Kolekcjonerów Polskich Jerzego Dunin-Borkowskiego przez Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach i mieszczące się w nim Centrum Kolekcjonerstwa Polskiego.

W tym samym czasie co wyżej opisaną ekspozycję w Wilnie zorganizowano wystawę *Imago Lithuaniae* prezentującą (na wyraźne życzenie strony litewskiej) dokumenty i mapy odnoszące się wyłącznie do Litwy. Zbiory Tomasza Niewodniczańskiego po raz kolejny zaprezentowano w 2004 r. podczas ekspozycji *Dantiscum Emporium*<sup>8</sup> ukazującej historię, ikonografię i kartografię Gdańska, także poprzez jego handlowe i kulturalne związki ze światem.

Wszystkie wspomniane wystawy cieszyły się dużą popularnością i znalazły słowa uznania nie tylko wśród fachowców i publiczności, ale także wśród przedstawicieli rozwijającego się polskiego rynku antykwarycznego oraz coraz liczniejszej grupy kolekcjonerów dawnych map i widoków miast polskich. Ekspozycje i towarzyszące im katalogi z pewnością przyczyniły



Guillaume le Vasseur de Beuplan, Wilhelm Hondius, mapa generalna Ukrainy, 1648 r., miedzioryt kolorowany w epoce, 42,5 × 54,5 cm, sygn. TN 2465, fot. A. Ring, L. Sandzewicz

się na przestrzeni ostatnich lat do wyraźnego zwiększenia zainteresowania historią dawnej kartografii Polski i jej kolekcjonerstwa. Tomasz Niewodniczański za prezentację swoich zbiorów został nagrodzony przez międzynarodową organizację kolekcjonerów IMCoS (International Map Collectors' Society) z siedzibą w Londynie coroczną nagrodą Helen Wallis Award.

Trzecią wielką ekspozycją z serii *Imago* miała być wystawa *Imago Ukrainae* poświęcona dawnym mapom ziem ukraińskich Rzeczypospolitej oraz później Ukrainy, planowana na 2004 r. w Kijowie, Charkowie i we Lwowie. Z inicjatywą tą wystąpiła strona ukraińska<sup>9</sup>, która uznała, że na wystawie nie może zabraknąć dawnych map całej Rzeczypospolitej. Decyzję o wyborze prezentowanych eksponatów Ukraińcy tłumaczyli krótko: „Taka była nasza historia”. W związku z powyższym ukraińska ekspozycja w ponad dwóch trzecich byłaby powtórzeniem wystawy *Imago Poloniae*. Niestety, na razie nie udało się jednak jej zorganizować, a w obecnej sytuacji politycznej trudno powiedzieć, czy w ogóle będzie możliwość prezentacji map w Kijowie lub we Lwowie.

Wystawiennicza aktywność Tomasza Niewodniczańskiego, który zorganizował łącznie 27 ekspozycji, w tym również

mnijšie od wyżej wymienionych, połączona została z jego próbą działalności w polityce na polu tzw. pojednania polsko-niemieckiego. Dużym zaskoczeniem zarówno dla strony polskiej, jak i niemieckiej był postulat kolekcjonera dotyczący zwrotu przez nasz kraj tzw. Berlinki. Jeśli Polacy zdecydowali się na ten gest, Niewodniczański zobowiązał się podarować Polsce swoje zbiory poloników, co zapowiedział podczas otwarcia wystawy *Imago Poloniae* w Berlinie, w Staatsbibliothek zu Berlin na Unter den Linden. Wystąpienie kolekcjonera odbiło się szerokim echem. W Polsce spotkał się on z dużym ostracyzmem, szczególnie podczas otwarcia jego wystawy w Krakowie w lutym 2003 r. Polskie media i osoby prywatne m.in. na forach internetowych, negatywnie komentowały berlińskie wystąpienie Niewodniczańskiego. Zawiedziony takim rozwojem wypadków właściciel kolekcji w mediach ogłaszał później różne pomysły dotyczące planowanych miejsc, w których chciałby ostatecznie złożyć swoją kolekcję poloników. Lekko zrezygnowany ostatecznie podjął formalne kroki podarowania zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin – z zastrzeżeniem, że jeśli w ciągu 25 lat po jego śmierci Polska zwróci Niemcom Berlinkę, to jego polonika mają natychmiast trafić na Zamek Królewski w Warszawie.



Wykłąd Objaśnienie.

- Explication.
1. Rynek Św. Wawrzy.
  2. Rynek Józ. P. P.
  3. Rynek, przy Błog.
  4. Rynek, przy Błog.
  5. Rynek, przy Błog.
  6. Rynek, przy Błog.
  7. Rynek, przy Błog.
  8. Rynek, przy Błog.
  9. Rynek, przy Błog.
  10. Rynek, przy Błog.
  11. Rynek, przy Błog.
  12. Rynek, przy Błog.
  13. Rynek, przy Błog.
  14. Rynek, przy Błog.
  15. Rynek, przy Błog.
  16. Rynek, przy Błog.
  17. Rynek, przy Błog.
  18. Rynek, przy Błog.
  19. Rynek, przy Błog.
  20. Rynek, przy Błog.
  21. Rynek, przy Błog.
  22. Rynek, przy Błog.
  23. Rynek, przy Błog.
  24. Rynek, przy Błog.
  25. Rynek, przy Błog.
  26. Rynek, przy Błog.
  27. Rynek, przy Błog.
  28. Rynek, przy Błog.
  29. Rynek, przy Błog.
  30. Rynek, przy Błog.
  31. Rynek, przy Błog.
  32. Rynek, przy Błog.
  33. Rynek, przy Błog.
  34. Rynek, przy Błog.
  35. Rynek, przy Błog.
  36. Rynek, przy Błog.
  37. Rynek, przy Błog.
  38. Rynek, przy Błog.
  39. Rynek, przy Błog.
  40. Rynek, przy Błog.
  41. Rynek, przy Błog.
  42. Rynek, przy Błog.
  43. Rynek, przy Błog.
  44. Rynek, przy Błog.
  45. Rynek, przy Błog.
  46. Rynek, przy Błog.
  47. Rynek, przy Błog.
  48. Rynek, przy Błog.
  49. Rynek, przy Błog.
  50. Rynek, przy Błog.
  51. Rynek, przy Błog.
  52. Rynek, przy Błog.
  53. Rynek, przy Błog.
  54. Rynek, przy Błog.
  55. Rynek, przy Błog.
  56. Rynek, przy Błog.
  57. Rynek, przy Błog.
  58. Rynek, przy Błog.
  59. Rynek, przy Błog.
  60. Rynek, przy Błog.
  61. Rynek, przy Błog.
  62. Rynek, przy Błog.
  63. Rynek, przy Błog.
  64. Rynek, przy Błog.
  65. Rynek, przy Błog.
  66. Rynek, przy Błog.
  67. Rynek, przy Błog.
  68. Rynek, przy Błog.
  69. Rynek, przy Błog.
  70. Rynek, przy Błog.
  71. Rynek, przy Błog.
  72. Rynek, przy Błog.
  73. Rynek, przy Błog.
  74. Rynek, przy Błog.
  75. Rynek, przy Błog.
  76. Rynek, przy Błog.
  77. Rynek, przy Błog.
  78. Rynek, przy Błog.
  79. Rynek, przy Błog.
  80. Rynek, przy Błog.
  81. Rynek, przy Błog.
  82. Rynek, przy Błog.
  83. Rynek, przy Błog.
  84. Rynek, przy Błog.
  85. Rynek, przy Błog.
  86. Rynek, przy Błog.
  87. Rynek, przy Błog.
  88. Rynek, przy Błog.
  89. Rynek, przy Błog.
  90. Rynek, przy Błog.
  91. Rynek, przy Błog.
  92. Rynek, przy Błog.
  93. Rynek, przy Błog.
  94. Rynek, przy Błog.
  95. Rynek, przy Błog.
  96. Rynek, przy Błog.
  97. Rynek, przy Błog.
  98. Rynek, przy Błog.
  99. Rynek, przy Błog.
  100. Rynek, przy Błog.



Explication.

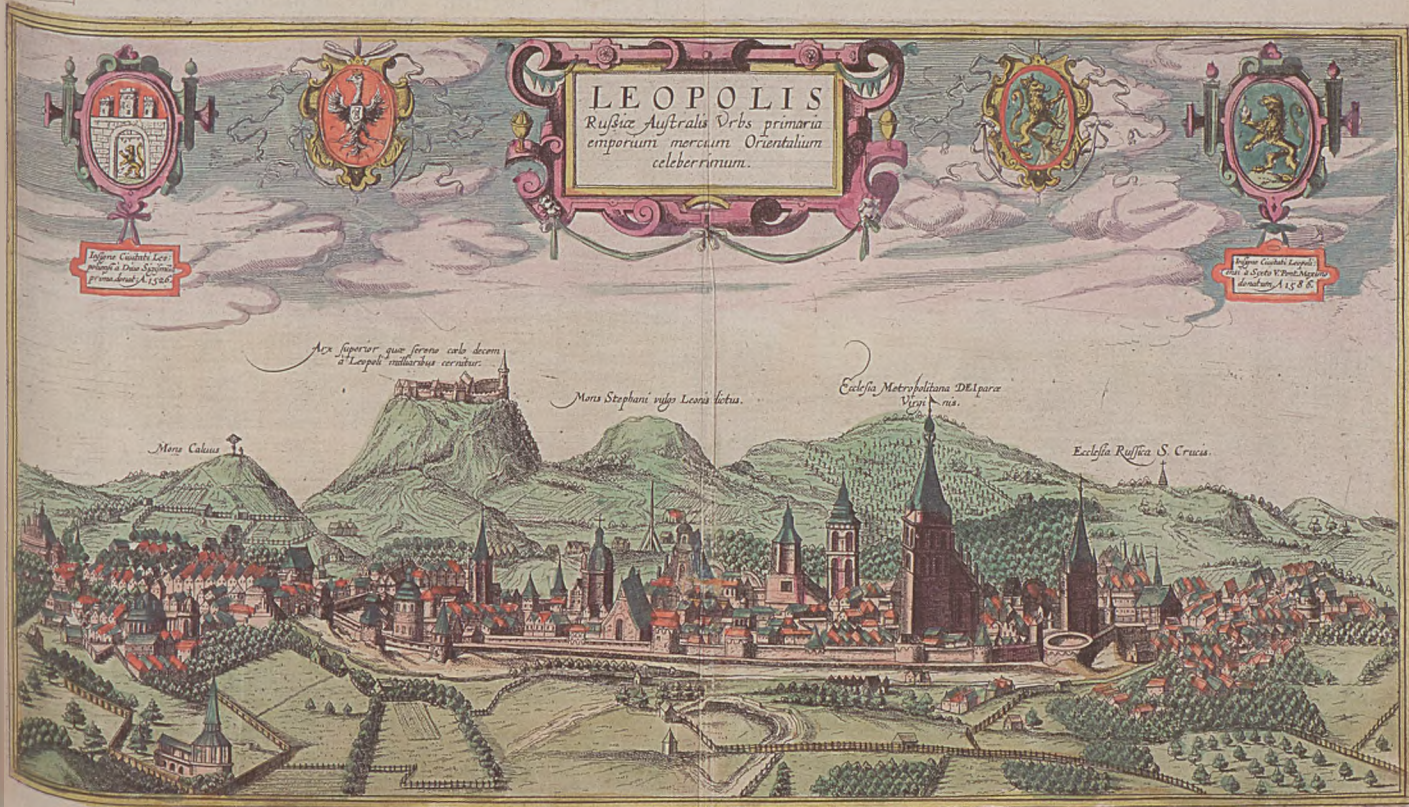
1. Rynek Św. Wawrzy.
2. Rynek Józ. P. P.
3. Rynek, przy Błog.
4. Rynek, przy Błog.
5. Rynek, przy Błog.
6. Rynek, przy Błog.
7. Rynek, przy Błog.
8. Rynek, przy Błog.
9. Rynek, przy Błog.
10. Rynek, przy Błog.
11. Rynek, przy Błog.
12. Rynek, przy Błog.
13. Rynek, przy Błog.
14. Rynek, przy Błog.
15. Rynek, przy Błog.
16. Rynek, przy Błog.
17. Rynek, przy Błog.
18. Rynek, przy Błog.
19. Rynek, przy Błog.
20. Rynek, przy Błog.
21. Rynek, przy Błog.
22. Rynek, przy Błog.
23. Rynek, przy Błog.
24. Rynek, przy Błog.
25. Rynek, przy Błog.
26. Rynek, przy Błog.
27. Rynek, przy Błog.
28. Rynek, przy Błog.
29. Rynek, przy Błog.
30. Rynek, przy Błog.
31. Rynek, przy Błog.
32. Rynek, przy Błog.
33. Rynek, przy Błog.
34. Rynek, przy Błog.
35. Rynek, przy Błog.
36. Rynek, przy Błog.
37. Rynek, przy Błog.
38. Rynek, przy Błog.
39. Rynek, przy Błog.
40. Rynek, przy Błog.
41. Rynek, przy Błog.
42. Rynek, przy Błog.
43. Rynek, przy Błog.
44. Rynek, przy Błog.
45. Rynek, przy Błog.
46. Rynek, przy Błog.
47. Rynek, przy Błog.
48. Rynek, przy Błog.
49. Rynek, przy Błog.
50. Rynek, przy Błog.
51. Rynek, przy Błog.
52. Rynek, przy Błog.
53. Rynek, przy Błog.
54. Rynek, przy Błog.
55. Rynek, przy Błog.
56. Rynek, przy Błog.
57. Rynek, przy Błog.
58. Rynek, przy Błog.
59. Rynek, przy Błog.
60. Rynek, przy Błog.
61. Rynek, przy Błog.
62. Rynek, przy Błog.
63. Rynek, przy Błog.
64. Rynek, przy Błog.
65. Rynek, przy Błog.
66. Rynek, przy Błog.
67. Rynek, przy Błog.
68. Rynek, przy Błog.
69. Rynek, przy Błog.
70. Rynek, przy Błog.
71. Rynek, przy Błog.
72. Rynek, przy Błog.
73. Rynek, przy Błog.
74. Rynek, przy Błog.
75. Rynek, przy Błog.
76. Rynek, przy Błog.
77. Rynek, przy Błog.
78. Rynek, przy Błog.
79. Rynek, przy Błog.
80. Rynek, przy Błog.
81. Rynek, przy Błog.
82. Rynek, przy Błog.
83. Rynek, przy Błog.
84. Rynek, przy Błog.
85. Rynek, przy Błog.
86. Rynek, przy Błog.
87. Rynek, przy Błog.
88. Rynek, przy Błog.
89. Rynek, przy Błog.
90. Rynek, przy Błog.
91. Rynek, przy Błog.
92. Rynek, przy Błog.
93. Rynek, przy Błog.
94. Rynek, przy Błog.
95. Rynek, przy Błog.
96. Rynek, przy Błog.
97. Rynek, przy Błog.
98. Rynek, przy Błog.
99. Rynek, przy Błog.
100. Rynek, przy Błog.

A. PROBOST, chez MICHEL GROELL, Imprimeur-Libraire de Roi.

Michał Groell, plan Warszawy, 1779 r., miedzioryt, 31,5 × 31,5 cm, sygn. TN 2870, fot. A. Ring, L. Sandzewicz



STANISLAVS AVGVSTVS REX POLONIAE.  
Natus d. 17. Januarii 1762.



Georg Braun, Frans Hogenberg, widok Lwowa, 1617 r., miedzioryt kolorowany w epoce, 28 × 50,5 cm, sygn. 5385, fot. A. Ring, L. Sandzewicz



in Karten und Dokumenten des deutsch-polnischen Sammlers Tomasz Niewodniczański w Staatsbibliothek zu Berlin in Berlinie w dniach 17 kwietnia – 8 czerwca 2002 r. Później trzykrotnie w Polsce, na Zamku Królewskim w Warszawie, w dniach 13 listopada – 29 grudnia 2002 r., następnie w Muzeum Narodowym w Krakowie w dniach 7 lutego – 30 marca 2003 r. i potem w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu w dniach 24 kwietnia – 30 czerwca 2003 r. Ostatnim miejscem prezentowania tej wystawy było Hessisches Landesmuseum w Darmstadt w dniach 2 maja – 18 lipca 2004 r.

<sup>6</sup> Wystawie towarzyszył katalog. Zob. Kazimierz Kozica, Janusz Pezda, *IMAGO POLONIAE. Dawna Rzeczpospolita na mapach, dokumentach i starodrukach* w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego, t. I i II, Warszawa 2002.

<sup>7</sup> Organizację wystawy i wydanie katalogu dofinansowano ze środków Pełnomocnika Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów (Gefördert aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur) przez Fundację Kultury Krajów Federalnych w Berlinie (die KulturStiftung der Länder) oraz Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej w Warszawie ze środków Republiki Federalnej Niemiec.

<sup>8</sup> Wystawa *Dantiscum Totius Europae Celeberrimum. Gdańsk i Bałtyk na mapach, widokach oraz dokumentach* ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego (Bitburg, Niemcy) zorganizowana przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska prezentowana była w gdańskim ratuszu od 11 października 2004 r. do 15 maja 2005 r.

<sup>9</sup> Konkretnie Rościszew Sossa, który w 2003 r. zwiedził wystawę *Imago Poloniae* w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.

<sup>10</sup> Więcej o tej uroczystości zob. Lucyna Szaniawska, *Uroczystości przekazania kolekcji IMAGO POLONIAE dr. Tomasza Niewodniczańskiego w Zamku Królewskim w Warszawie*, „Polski Przegląd Kartograficzny” 2009, tom 41, nr 2, s. 187–188.

#### DR KAZIMIERZ KOZICA

Ukończył studia geograficzne na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie również obronił pracę doktorską w zakresie kartografii. Od 1999 do 2009 r. współpracował z dr. Tomaszem Niewodniczańskim. 31 grudnia 2009 r. został mianowany kustoszem dyplomowanym. Autor publikacji z zakresu historii kartografii, ze szczególnym uwzględnieniem Polski i Śląska oraz środkowej i wschodniej Europy. Brał udział w organizacji wystaw historyczno-kartograficznych z kolekcji Niewodniczańskiego i współtworzył katalogi do tych ekspozycji.

Wilhelm Hondius, widok kolumny króla Zygmunta III Wazy w Warszawie, 1646 r., miedzioryt, 74 × 49,5 cm, sygn. 5161, fot. A. Ring

## FAR FROM THE HOMELAND

The collection of one of the most important Polish libraries abroad – the Polish Library in Paris – boasts the bindings of volumes made by two outstanding Polish bookbinders: Wincenty Kisiel and Prince Gabriel Ogiński. Both worked in Paris after the November Uprising and catered for the needs of institutions and individuals not all of which belonged to the milieu of Polish emigrants. Particularly the works of Kisiel are of truly outstanding aesthetic value, and prove the great talent of the craftsman. The most notable of his works are those decorated with the coat of arms of the Republic and those of Poland and Lithuania. The bindings of both masters bear witness to how prolific their makers were. While part of the cosmopolitan mainstream trends in bookbinding, at the same time they nurtured patriotic tradition.

ARKADIUSZ WAGNER

# Z DAŁA OD OJCZYZNY

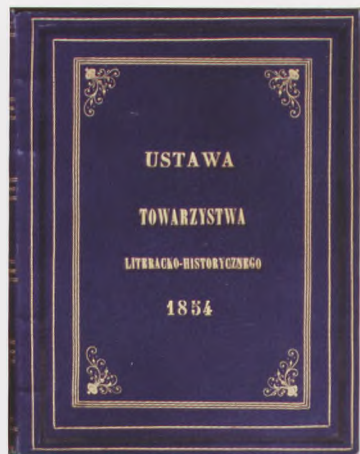
O kilku oprawach książkowych, które pozostały w Bibliotece Polskiej w Paryżu po dwóch znakomitych XIX-wiecznych introligatorach polskich ze środowiska Wielkiej Emigracji

Zdecydowana większość oprawionych przez polskich introligatorów dawnych książek, które znajdują się w zagranicznych bibliotekach, pochodzi z grabieży i rekwizycji. Przykładem tego są – wciąż niezinventaryzowane w pełni – polonika w wielu bibliotekach Szwecji, Rosji i Niemiec, do których należałoby dodać trudną do oszacowania liczbę kodeksów, inkunabułów i starych druków wchłoniętych w niejasnych okolicznościach przez zagraniczne, głównie niemieckie, księgozbiory prywatne.

Na tym tle wyjątkowy status posiada Biblioteka Polska w Paryżu założona w 1838 r. i otwarta rok później przez środowisko emigrantów popowstaniowych, w której od samego początku znajdowały schronienie książki подарowane przez rodzimych i zagranicznych kolekcjonerów. Oprócz woluminów o dostojnych proveniencjach zachodnioeuropejskich, w tym zwłaszcza francuskich, są tam liczne dzieła wywodzące się z dawnych księgozbiorów polskich, co poświadczają zapiski proveniencyjne, pieczętki, ekslibrisy czy wyciśnięte na oprawach supereklibrisy. Niektóre z nich już w XIX w. musiały być postrzegane jako perły polskiego rzemiosła introligatorskiego, a szerzej – narodowej kultury, co uzmysławia chociażby renesansowa oprawa zbioru rękopiśmiennych i druko-

wanych dokumentów ozdobiona tzw. radełkiem jagiellońskim z wizerunkami członków rodziny królewskiej<sup>1</sup>. Jego wyciski otaczają na górnej okładzinie anonimowy supereklibris z herbem Jastrzębiec, wewnątrz księgi kryje natomiast pieczętkę Józefa Andrzeja Żaturskiego dowodzącą niegdysiejszej przynależności tomu do zbiorów słynnej Biblioteki Żaturskich. Nadzwyczajną rangą historyczną odznacza się też wiele innych późnogotyckich i nowożytnych opraw polskich, jak na przykład: swobodna kopia francuskich dzieł barokowych w typie *éventail* z supereklibrisem Karola Ferdynanda Wazy (1643 r.), prowincjonalna oprawa *a la dentelle* z supereklibrisem Katarzyny z Jabłonowskich Ossolińskiej (XVIII w.) czy skromna oprawa półskórkowa z inicjałowym supereklibrisem Juliana Ursyna Niemcewicza (początek XIX w.).

Szczególne miejsce wśród tych dzieł zajmują książki w oprawach sporządzonych przez kilku polskich introligatorów emigracyjnych, aktywnych od końca lat 20. XIX w. do okresu międzywojennego XX w.: Wincentego Kisiela, Gabriela księcia Ogińskiego, Augusta Tarnawskiego oraz Władysława Dąbrowskiego. W niniejszym tekście uwaga poświęcona zostanie pierwszym dwóm twórcom wywodzącym się ze szlachty polskiej, a ponadto obracającym się w kręgu Wielkiej Emigracji po powstaniu listopadowym. Ich prace powstałe w stolicy Francji, głównie wytworne kreacje Kisiela, odznaczają się wysokimi walo-





rami artystycznymi, co czyni z nich wartościowe zabytki XIX-wiecznego introligatorstwa nie tylko w skali polskiej, ale też europejskiej.

Wincenty Kisiel przybył do Paryża już w 1829 r., by pobierać nauki u tamtejszych mistrzów introligatorstwa<sup>2</sup>. Po zakończeniu edukacji, w czerwcu 1841 r. założył własną pracownię przy Saint Germain-des-Prés no. 9, w czym pomagała mu Biblioteka Polska wspierana funduszami zbieranymi wśród polskich emigrantów. Odtąd wykonywał oprawy zarówno dla prywatnych odbiorców, jak i zaprzyjaźnionej Książnicy, co zaowocowało m.in. trzema eleganckimi oprawami chroniącymi *Księgę Gości* i *Dobroczyńców Biblioteki Polskiej*, dokument *Ustawy Towarzystwa Literacko-Historycznego* z 1854 r. oraz zbiór archiwaliów dotyczących założenia biblioteki. Dzieła te łączy wiele wspólnych cech, począwszy od dość sporego formatu, przez zastosowanie solidnych gatunków skór w barwie granatowej i czerwonej, skończywszy na pokrywającym się częściowo zasobie narzędzi zdobniczych i utworzonych nimi kompozycji.

Dwie pierwsze oprawy mają stosunkowo prostą formę dekoracji składającą się ze złoconych i ślepych wycisków linii tworzących ramę obszernego zwierciadła okładek. W jednej z nich, wzdłuż

wewnętrznego obrzeża zwierciadła okładek, introligator ukazał złożony, floralny ornament złożony z wycisków tłoków (stempli) (il. 1a, 1b). Ich ważną częścią zarówno w sferze zdobniczej, jak i symbolicznej są motywy godet Polski i Litwy z podpisami „POLSKA” i „LITWA”, które naprzemiennie wyciśnięto w narożnikach. Tłoki z tymi motywami zostały wykonane najprawdopodobniej na specjalne zamówienie Kisiele i były w jego dorobku quasi-sygnaturą pojawiającą się również – niekiedy w sąsiedztwie typowej sygnatury – na wielu innych dziełach z jego pracowni. Dopelnieniem dekoracyjnego waloru oprawy stał się napis tytułowy z górnej okładziny mający charakterystyczny i modny w omawianym czasie krój liter szeryfowych.

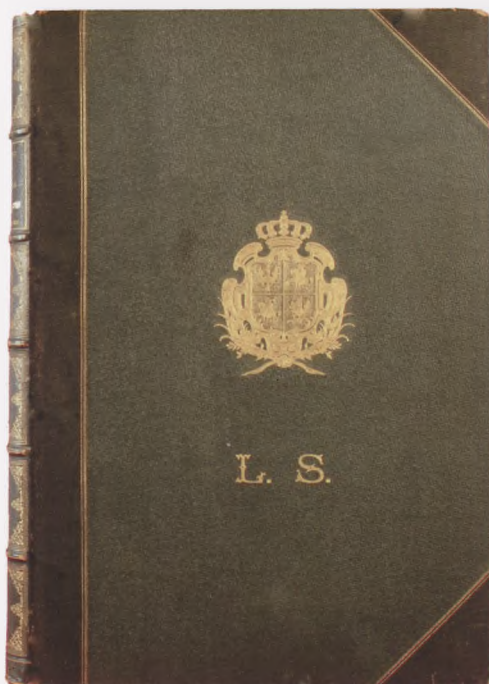
Skromniejsza, acz oparta na podobnych założeniach kompozycyjnych jest druga z opraw, w której wewnętrzne narożniki zdobią jedynie niewielkie motywy floralne (il. 1c, 1d). Na górnej okładzinie znalazł się złożony napis, tym razem o mniej skomplikowanej formie literactwa, a ponadto z pewnymi drobnymi uchybieniami w technice jego wyciśnięcia (przekrzywienia liter i rozmazania złocień). Centrum dolnej okładziny wyznaczył nadzwyczaj okazały, złożony kartusz herbowy o neobarokowej formie



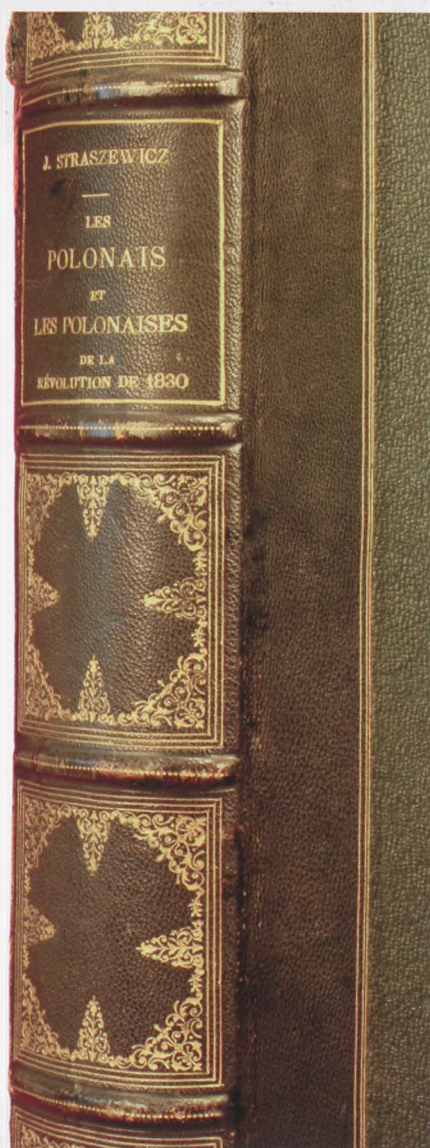
3a



3b



4a



4b

prezentujący herb Rzeczypospolitej Obojga Narodów zwieńczony królewską koroną tzw. zamkniętą, u dołu ujęty gałązkami oliwnymi i palmowymi. Biegłość, z jaką ukształtowano jego kompozycję, wskazuje na bardzo utalentowanego – zapewne paryskiego – grawera. Trudno zatem się dziwić, że introligator z upodobaniem posługiwał się tym narzędziem w licznych pracach realizowanych dla polskich instytucji i prywatnych klientów.

Ten sam herb Rzeczypospolitej stał się centralnym akcentem dekoracji jednego z arcydzieł Kisiela, jakim jest oprawa dokumentów dotyczących założenia Biblioteki Polskiej w Paryżu (il. 2). Szczególnie uroczysty i doniosły charakter tego woluminu wymagał adekwatnej szaty zewnętrznej, toteż zaprzyjaźniony z Książnicą introligator wykorzystał pełnię swego talentu, by zachwycić maestrią kompozycji, perfekcją techniczną i ekskluzywnością materiałów. W istocie rozwinął on opisane wyżej założenia kompozycyjne, tworząc bogatą, a zarazem przejrzystą dekorację okładek: złoczone herby otoczone zostały delikatnymi, złotymi wiciami z wkomponowanymi w nie godłami Polski i Litwy (il. 2). Miarą warsztatowej biegłości Kisiela okazała się doskonała technika złożonych i ślepych wycisków, które objęły także grzbiet, krawędzie okładek, a nawet

5



ich wewnętrzne strony przekształcone w tzw. dublury (il. 3a, 3b). Złote linie, ornamenty i perełkowania ciągną się po obwodzie wyklejek imitujących jedwab, co wraz ze złoceniami obcięć kart potęguje efekt kunsztowności woluminu.

Znacznie skromniejsza, ale niezmienne solidna jest oprawa albumu litograficznych portretów osobistości powstania listopadowego, którą Kisiel wykonał dla emigracyjnego bibliofila Leona Sowińskiego (il. 4a, 4b). Półskórkowa oprawa tej książki, przechowywanej obecnie w kolekcji graficznej Biblioteki Polskiej, utrzymana jest w ciemnozielonej tonacji kolorystycznej. Na okładzi-

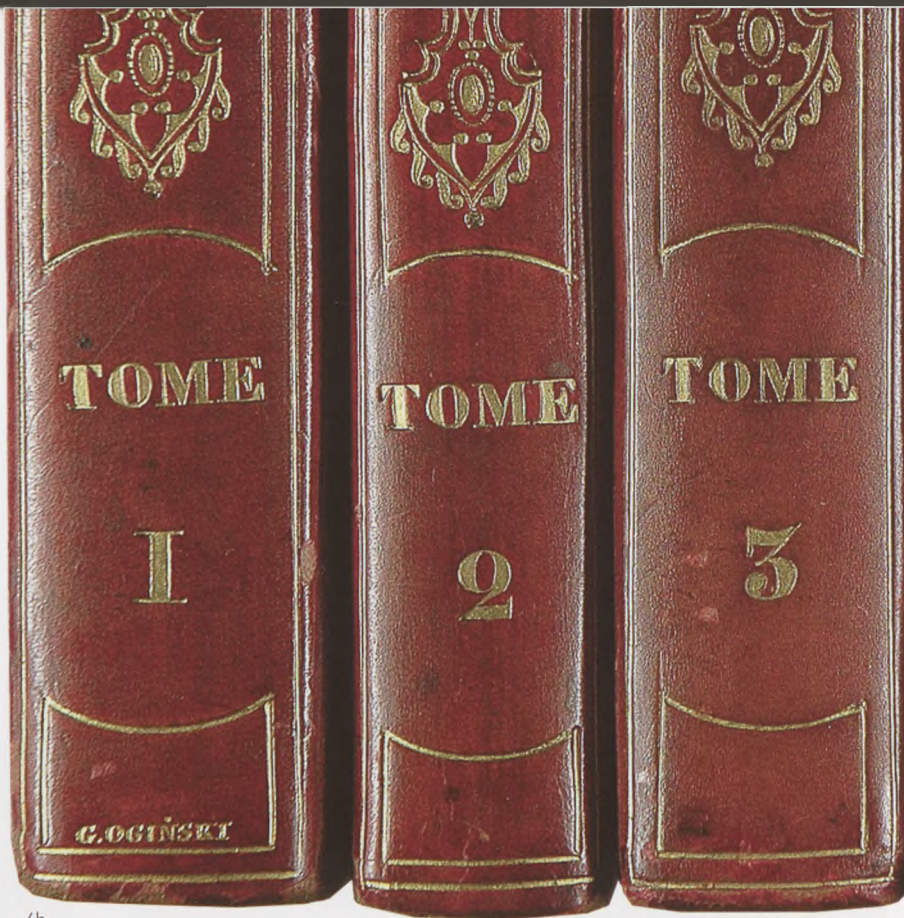


6a

nach ożywiono ją złotymi liniami i superekslibrisem inicjałowym „L[eonard] S[łowiński]” o ozdobnym kroju liter, ponad którymi zaprezentowano – typowy dla repertuaru zdobniczego paryskiego mistrza – herb Rzeczypospolitej. Bogatą, acz skonwencjonalizowaną dekorację zyskał grzbiet oprawy, w którym wydzielono kompartymenty ze złotymi ornamentami oraz sztyldzik ze starannie wyciętymi napisami.

Pewną ciekawostką jest zamieszczenie w przywołanym albumie portretu Gabriela księcia Ogińskiego uwiecznionego w mundurze oficerskim i z kolczykiem w uchu (il. 5). Zapisał się on złotymi zgłoskami w polskich dziejach dzięki uczestnictwu w kampaniach Napoleona, za które został odznaczony Legią Honorową<sup>3</sup>. Po upadku cesarza książę powrócił do macierzy, by w trakcie powstania listopadowego zostać członkiem Tymczasowego Rządu Centralnego. Po przegranym powstaniu wyemigrował do Francji, a dotknięty problemami finansowymi podjął się w latach 1834–1840 kierowania warsztatem introligatorskim.

Prowadząc od 2008 do 2010 r. kwerendę w zbiorach nadsekwąńskiej biblioteki, natrafiłem na nieliczne pamiątki po owym arystokracie rzemieślniku, pośród których na szczególną uwagę zasługują sześć tomów *Le polonais, Journal des Intérêts de la Pologne* z lat 1833–1836. Woluminy te wypadają za przykłady paryskiego introligatorstwa pierwszej połowy XIX w. Opisywane egzemplarze zwracają uwagę winiowo-czarnym półskórkiem o dekoracji skoncentrowanej na lekko wyoblonych grzbietach (il. 6a). Wspomniana dekoracja składa się ze złotych ozdóbników o historyzujących formach ujętych liniami, w wydzielonych strefach sztyldzikowych znalazły się tytuły dzieła i numery kolejnych tomów. W sposób charakterystyczny dla ówczesnej praktyki introligatorskiej u dołu grzbietu tomu pierwszego introligator umieścił swą złotą sygnaturę: „G. OGIŃSKI” (il. 6b). Mimo wdzięcznej kompozycji dekoracji grzbietów pewne zastrzeżenia budzi niejednakowość kształtów linearnych obramień, zwłaszcza w partiach towarzyszących napisom. Trudno również rozstrzygnąć, dlaczego w tomie czwartym introligator zastosował inny niż w pozostałych tomach zestaw tłoków ornamentalnych, skoro jego grzbiet nie wyróżnia się rozmiarami, a zawartość woluminu – tre-



6b

ścią. Tajemnicą pozostaje też, niestety, kwestia pierwotnego właściciela książki, po którym pozostał skromny superekslibris inicjałowy „B. T.” widniejący na górnych okładzinach.

Powyższe uwagi dotyczące artystycznej materii opraw mają jednak drugorzędne znaczenie, wspomniane dzieła introligatorskie Wincentego Kisiela i księcia Ogińskiego należy bowiem rozpatrywać na znacznie szerszej płaszczyźnie losów polskich elit – w tym zwłaszcza uczestników powstań narodowych – na emigracji. Jak można przypuszczać, obu szlachciców zmusiła do podjęcia działalności rzemieślniczej sytuacja ekonomiczna. Zresztą, by zacząć pracę we własnym warsztacie, przynajmniej jeden z nich potrzebował finansowego wsparcia publicznego. Warto jednak podkreślić, że droga zawodowa, którą obrali, doprowadziła ich do sukcesów. Dotyczy to szczególnie mistrza Kisiela, który realizował zamówienia nie tylko dla zaprzyjaźnionych instytucji i kręgów emigranckich, ale też dla niezwiązanej z Polską klienteli, zyskując przy tym entuzjastyczne opinie.

W ten sposób działalność podjęta przez rodzimych szlachciców w stolicy Francji niejako z konieczności stała się ważnym epizodem w historii polskiego introligatorstwa, owocując kreacjami o wybitnych walorach artystycznych. W technice ich wykonania, a zwłaszcza

w formie i treści ich dekoracji, dokonała się synteza kosmopolityzmu oraz głębokiego, polskiego patriotyzmu.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Szerzej o tym woluminie w: Arkadiusz Wagner, *Les reliures armoriées polonaises du XVIIe siècle dans les collections de la Bibliothèque Polonaise de Paris*, „6, quai d'Orléans. Lettre de la Société Historique et Littéraire Polonaise”, s. 14–15, il. 1–3; Arkadiusz Wagner, *By chronić i zdobić. O oprawach, superekslibrisach i ekslibrisach w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, Paryż – Toruń 2014, s. 15–17, il. 5.
- <sup>2</sup> Hanna Władka, *O paryskiej introligatorni Wincentego Kisiela w roku 1841*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2004, XXXVI, s. 269–274; Waldemar Łysiak, *Patriotyczne Empireum Bibliofilstwa*, t. I, Warszawa 2004, s. 116–138, il. bez num.; Arkadiusz Wagner, *By chronić...*, op.cit., s. 46–48, tabl. na frontyspisie, il. 42–43.
- <sup>3</sup> Józef Straszewicz, *Les Polonais et les Polonaises de la Revolution du 29 novembre 1830*, Paris 1832, s. bez num., tabl. bez num.; Andrzej Kłossowski, *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*, Wrocław 1984, s. 51–62; Arkadiusz Wagner, *By chronić...*, op.cit., s. 45–46, il. 41a–b.

Zamieszczone w artykule fotografie prezentują obiekty ze zbiorów Towarzystwa Historyczno-Literackiego/ Biblioteki Polskiej w Paryżu. Autorem zdjęć jest Arkadiusz Wagner.

#### DR ARKADIUSZ WAGNER

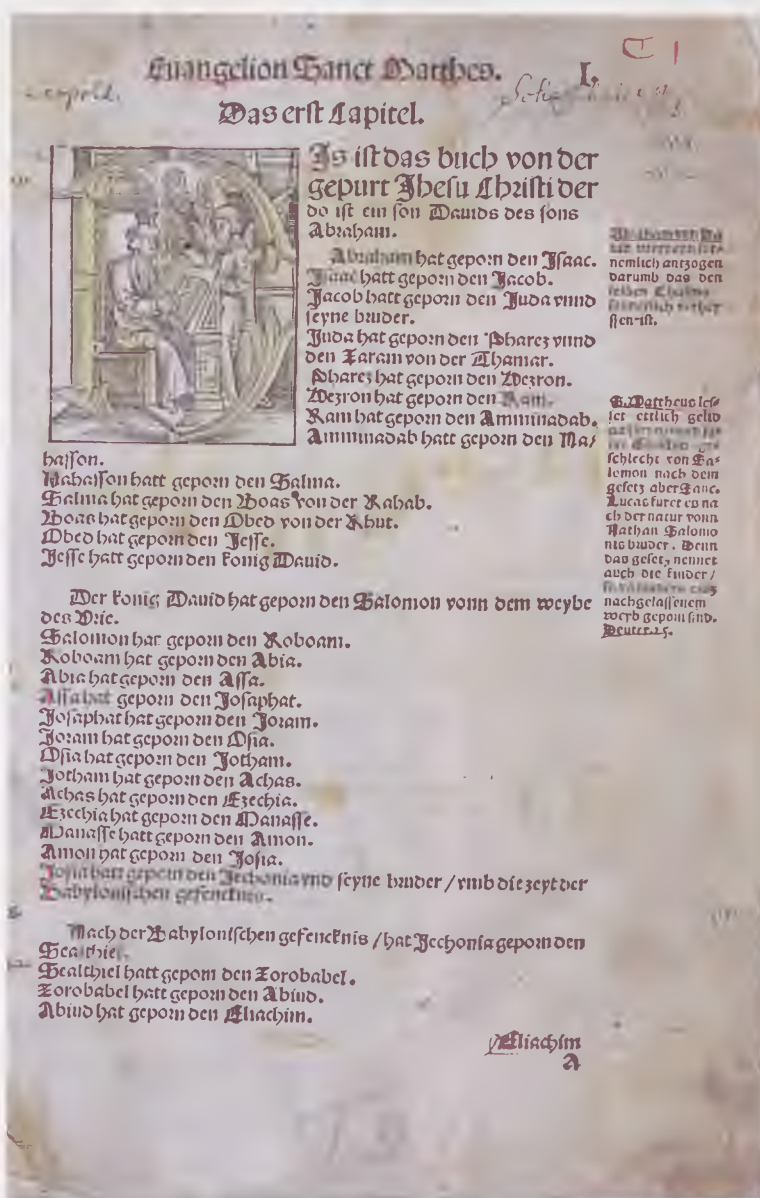
Historyk sztuki i bibliolog, pracownik naukowy Instytutu Informacji Naukowej i Bibliologii UMK w Toruniu. Jego specjalnością badawczą jest sztuka książki, a zwłaszcza dawne introligatorstwo i grafika (w tym ekslibrisy) – jest autorem ok. 100 publikacji z tego obszaru. Prywatnie kolekcjoner nowożytnych ksiąg i grafik.

## THE DISCOVERED SEPTEMBER BIBLE

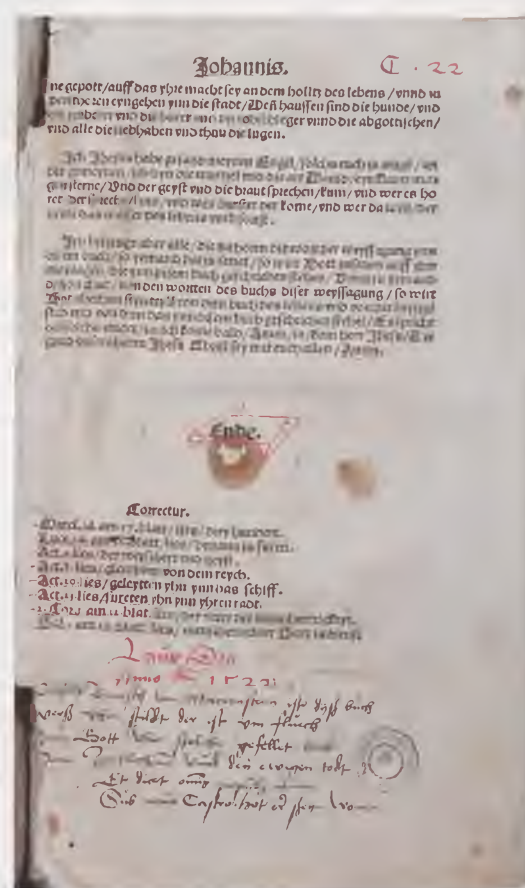
The article presents information on a great recent discovery in the Cieszyn Library. The first edition of the New Testament in Martin Luther's translation, published in Wittenberg in 1522 and decorated by the woodcuts of the famous German painter Lucas Cranach the Elder was found. It is one of the four copies that have hitherto been known to exist in Polish collections and was bought in 1808 by Leopold Jan Szersznik. Due to the lack of its title page, it remained unidentified until March 2014. The article includes a short characteristic of L.J. Szersznik's book collection, a detailed description of the Cieszyn copy and the process of its identification. It also points out how important Luther's translation was for the development of the Reformation, as well as the German language and literature. At the end the author discusses the work of Lucas Cranach the Elder, the publisher and illustrator of the book, as well as the printers Melchior Lotter the Elder and his son Melchior Lotter the Younger.

JOLANTA SZTUCHLIK

# ODNALEZIONA BIBLIA WRZEŚNIOWA



Początek Ewangelii św. Mateusza – pierwsza zachowana karta druku zawierająca podpis właściciela wraz z ceną i datą nabycia



Ostatnia strona tekstu z rubrykowaną datą: 1522

Biblioteka Leopolda Jana Szersznika jest najstarszym i najcenniejszym księgozbiorem wchodzącym w skład Książnicy Cieszyńskiej. Została założona przez rodowitego cieszyńianina, który po ukończeniu miejscowego gimnazjum jezuickiego w 1762 r. wyjechał na studia filozoficzne i teologiczne do Czech. Tam też wstąpił do zakonu jezuitów, a także postawił pierwsze kroki na polu pracy naukowej. W 1775 r. powrócił do Cieszyna, gdzie rozpoczął wszechstronną działalność jako pedagog, uczyony, kolekcjoner i działacz komunal-

## A detailed illustration of a figure with a radiant, starburst-like head, standing amidst clouds and holding a long, glowing staff. The figure is surrounded by several ornate, lit candles on stands. The scene is set against a background of stylized clouds and a large, orange, flame-like shape on the left.

Das Erst Capitel.



Es ist die offnbarung  
 Ihesu Christi. die rhin  
 gott geben hat / seinen knechten zu  
 zergen / was rin der kurtz geschriben  
 soll / und hatt fischeitender rind gesand  
 durch seinen engel zu seinem knecht  
 Iohannes / der bezeuget hatt das  
 wort Gottes / rind des zeugnis von  
 Ihesu Christo / was er geschehen hat /  
 Selig ist der da liest / rind die boie  
 die wort der weysagung / und behal  
 ten was drinnen geschriben ist / den  
 die zeit ist nahe.

[illegible]

Ich Johannes ewer bruder vn mitgenosst am trübsell end am  
reych vnd am gedult Jesu Christi war vn der Änfulen Patmos  
vnd des wort Gottes willen vn des jugenig Jesu Christi halß war  
vn geist am sontage end boete bynder nyr eyne gross sirm alle es  
ner polzune end die psach Jesu Chn das vns d o der erst n der letz  
end was du schreibe vns eyne buch end sende es in den ges  
meynen vn alß gen elphson vnd gen smirnen vnd gen tetraca  
mon vnd gen thyatiras vnd gen Sardis vnd gen philadelpian  
vnd gen laodiceen.

Und ich wand mich emb / wischen nach der synd die mit myrre /  
der / vnd als ich mit wend / sahe ich sieben gulden leuchter / vnd mit  
ten vnter den gulden leuchtern / eynen / der war eyns menschen son  
gleich / der war angethan mit eynem leyden eytel / vnd begarret mit  
die bruste mit eynem gulden gurtel / syen herbytabar vnsern har war  
weys wie eyn wepfle wolle / als der schnee / vnd syne augen waeren  
sewer flamme / aa ij

Początek Apokalipsy św. Jana z drzeworytem przedstawiającym wizję Chrystusa i siedmiu świeczników oraz inicjał z wizerunkiem św. Mateusza

Zgodnie z ideami epoki oświecenia Leopold Jan Szersznik starał się przyczynić do reformy szkolnictwa. Odrzucał mechaniczne, pamięciowe nauczanie, abstrakcyjność przekazywanych uczniom treści i oderwanie od życia, postulował natomiast łączenie teorii z praktyką i ćwiczeniami, pragmatyzm nauczania szkolnego, konieczność nauki nowoczesnych języków oraz techniki i nauk przyrodniczych. Poglądy te wprowadził w życie z dużym zaangażowaniem, głównie poprzez zakup niezbędnych pomocy naukowych, ale też wyprowadzenie uczniów poza mury szkolne. Proponował utworzenie w cieszyńskim gimnazjum nowoczesnej biblioteki mającej stanowić odpowiedni dla uczniów i nauczycieli warsztat naukowy. Kiedy próby uzyskania na ten cel funduszy państwowych nie powiodły się, podjął decyzję o oddaniu do użytku publicznego własnego księgozbioru, który zaczął gromadzić jeszcze w czasie studiów w Czechach. Biblioteka Leopolda Jana Szersznika otwarta w Cieszynie w 1802 r. stała się pierwszą biblioteką publiczną na terenie ówczesnego Śląska Austriackiego i jedną z pierwszych na obszarze obecnych ziem polskich.

Księgozbiór liczy w sumie ok. 15 000 woluminów dzieł drukowanych (w tym ponad 11 000 starych druków), 39 inkunabułów i 1000 jednostek ewidencyjnych rękopisów. Biblioteka ma charakter uniwersalny – zgromadzono w niej książki ze wszystkich dziedzin wiedzy, które podzielono na 27 grup tematycznych i formalnych. Poszczególne działy, oznaczone symbolami literowymi, są umieszczone na 33 drewnianych, wykonanych w klasycystycznym stylu regałach. W zależności

od liczby woluminów każdemu działowi przyporządkowano jeden, dwa lub trzy regały, na których książki ułożono według XVIII-wiecznego systemu porządkowania zbiorów bibliotecznych: od największych na dolnej do najmniejszych na najwyższej, dziewiątej półce. W nowej siedzibie Książnicy Cieszyńskiej przy ul. Menniczej 46 w Cieszynie biblioteka Leopolda Jana Szersznika w swym dawnym kształcie jest umieszczona w specjalnie zaprojektowanej, przeszklonej sali i udostępniona jest publiczności.

Jednym z najcenniejszych działów biblioteki Leopolda Jana Szersznika jest *Antiquitates Typographicae* (Starożytności typograficzne). Znajdują się w nim inkunabuły (39 woluminów) oraz stare druki wydane w latach 1501–1550 (137 woluminów). Pod względem tematycznym przeważają wśród nich dzieła z dziedziny: religii, prawa, historii, literatury starożytnej, filozofii i medycyny. W grupie druków religijnych, zawierających m.in. kazania, mszały oraz katolickie i ewangelickie pisma teologiczne, znajduje się 13 wydań Pisma Świętego drukowanych w latach 1474–1550. Właśnie podczas inwentaryzacji tego działu autorka tego tekstu zwróciła uwagę na jedną z ksiąg o wymiarach 31 x 21 cm, o łącznej objętości 217 kart, wydrukowaną piękną gotycką czcionką i oprawioną w nieuszytniony pergamin koloru brązowego. Foliat ten sprawiał wrażenie cennego, a zarazem tajemniczego. Choć już w czasach Szersznika zakwalifikowano go do działu biblioteki, w którym znajdują się najstarsze i najcenniejsze druki – a co więcej: zawierał niezwykle piękne drzeworytowe ilustracje oraz inicjały o charakterze figuralnym – pozabawiony był karty tytułowej i początkowych stron, w związku z czym pozostawał niezidentyfikowany. Druk



Apokalipsa św. Jana, rozdział XVII, drzeworyt przedstawiający Wielką Nierządnicę

został ozdobiony ręcznie przy pomocy tzw. rubrykowania, czyli sposobu zdobienia średniowiecznych rękopisów i inkunabutów polegającego na zaznaczaniu na czerwono niektórych liter oraz ważniejszych fragmentów tekstu. Nazwa tego zdobienia pochodzi od łacińskiego słowa „ruber”, czyli czerwony, bo prawie zawsze wykonywano je przy użyciu czerwonego atramentu. Podobnie było w wypadku tajemniczego egzemplarza. Na końcu tekstu, w tzw. kolofonie, ktoś wypisał czerwonym atramentem datę: 1522, co zdawało się sugerować, że zagadkowy egzemplarz pochodzi z początków XVI w.

Po dokonaniu analizy tekstu okazało się, że jest to Nowy Testament wydany w języku niemieckim. Mimo braku karty tytułowej i trzech początkowych kart nieliczbowanych udało się go całkowicie zidentyfikować. Na podstawie internetowego katalogu VD16, czyli *Spisu druków wydanych w XVI w. na terenie niemieckiego obszaru językowego*, oraz dzięki porównaniu ze zdigitalizowanym egzemplarzem tego dzieła przechowywanym w Halle okazało się, że jest to pierwsze wydanie Nowego Testamentu w tłumaczeniu Marcina Lutra, opublikowane w 1522 r. w Wittenberdze staraniem Łukasza Cranacha starszego i Christiana Döringa w drukarni Melchiora Lottera starszego, ozdobione drzeworytowymi ilustracjami autorstwa Łukasza Cranacha starszego.

Choć dzieło zostało wydane w bardzo wysokim jak na owe czasy nakładzie, liczącym 3000 egzemplarzy, w zbiorach polskich należy do rzadkości. Oprócz druku będącego własnością Książnicy Cieszyńskiej katalog centralny starych druków Biblioteki Narodowej w Warszawie notuje tylko trzy jego egzemplarze – dwa w Toruniu (w Bibliotece Głównej UMK i Książnicy Miejskiej) oraz jeden



Apokalipsa św. Jana, rozdział IX, drzeworyt przedstawiający studnię otchłani

w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Co ciekawe, tego cennego tłumaczenia nie posiada Biblioteka im. Bogumiła Rudolfa Tschammera w Cieszyźnie, w której znajduje się wiele wydań Biblii, a zwłaszcza Biblii Lutra.

Dlaczego więc dzieło cenne zarówno dla niemieckiej reformacji, jak i historii drukarstwa tak długo pozostawało w ukryciu? Z notatki rękopiśmiennej, którą Szersznik sporządził na pierwszej zachowanej karcie książki, dowiadujemy się, że nabył ją do swojej biblioteki w 1808 r. za cenę 45 krajcarów. Być może dlatego, że dzieło nie posiadało ani karty tytułowej, ani żadnej informacji o dacie, miejscu wydania i nazwie wydawcy, dla nabywcy pozostało ono niezidentyfikowane. Nie rozpoznali go także późniejsi kustosze zbiorów. W sporządzonym w latach 1837–1840 inwentarzu działu Antiquitates Typographicae pod numerem 67 pojawiła się tylko informacja, że jest to Nowy Testament wydany w języku niemieckim z rubrykowaną datą, bez miejsca wydania i nazwy wydawcy. Z kolei dawny katalog alfabetyczny starych druków księgozbioru Szersznika sporządzony w latach 1961–1976 nie rejestruje tego dzieła w ogóle.

Marcin Luter przełożył Nowy Testament na język niemiecki podczas swojego pobytu na zamku Wartburg zaledwie w ciągu 10 tygodni. Było to jedno z najtrwalszych dzieł reformatora. Nie był to jednak pierwszy niemiecki przekład – w końcu XV i początkach XVI w. pojawiło się w druku prawie 20 niemieckich wydań Biblii. Ich powodzenie było jednak umiarkowane, a przekład Lutra okazał się prawdziwym bestsellerem. Został wydany w wysokim nakładzie 3000 egzemplarzy i od nazwy miesiąca, w którym go opublikowano, zyskał nazwę Septemberbibel lub Septembertestament (Biblia wrześniowa, Testament wrześniowy).

### Die Offenbarung



Apokalipsa św. Jana, rozdział VI, drzeworyt przedstawiający czterech Jeźdźców Apokalipsy

Pomimo wysokiej ceny 1,5 guldena nakład pierwszego wydania rozprzeczano w ciągu trzech miesięcy i w grudniu tego samego roku ukazała się druga edycja z ulepszonym tekstem oraz poprawionymi ilustracjami, nazywana Dezememberbibel lub Dezememberstament (Biblia grudniowa, Testament grudniowy).

Podstawą tłumaczenia był tekst Nowego Testamentu w języku greckim opracowany krytycznie przez Erazma z Rotterdamu i wydany wraz z łacińskim tłumaczeniem w 1516 r. Jedną z najistotniejszych przyczyn ogromnego powodzenia przekładu Marcina Lutra była nie tylko aktualność wydawnictwa, lecz przede wszystkim wspólny język reformatora – język Saksonii elektorskiej używany też w komunikacji między cesarzem a stanami, wzbogacony o słownictwo używane przez lud. Był to język mówiony, a nie książkowy. Celem Lutra było przybliżenie niemieckiemu ludowi treści zawartych w Biblii, dlatego dążył do oddania sensu oryginalnego tekstu, bardziej dbając o jego naturalność niż o znaczenie poszczególnych słów.

Wydanie i zilustrowanie Nowego Testamentu Luter powierzył niemieckiemu malarzowi, rysownikowi i drzeworytnikowi Lucasowi Cranachowi starszemu, który właściwie nazywał się Sunder lub Müller. Nazywano go jednak, jak to się wówczas często działo, od jego rodzinnej miejscowości Kronach w Górnej Frankonii i jako Cranach przeszedł do historii. Zawodu malarza nauczył się od swojego ojca. W latach 1501–1504 przebywał w Wiedniu, w 1505 r. został nadwornym malarzem elektora Saksonii Fryderyka Mądrego i aż do śmierci służył również jego następcom. Na ich zlecenie malował portrety rodziny książęcej, tworzył drzeworyty przedstawiające sceny z polowań i turniejów, projektował stroje dworskie oraz dekorował wnętrza

saskich pałaców. W 1508 r. otrzymał od księcia Fryderyka Mądrego herb ze skrzydlatym węzem, a rok później – tytuł szlachecki. W 1509 r. ożenił się z Barbarą Brengel, córką burmistrza Gotha. Przy ulicy Zamkowej 1 w Wittenberdze wybudował dom, w którym założył swoją pracownię artystyczną. Od tego czasu pracował również dla innych europejskich książąt. Jego obrazy ołtarzowe, portrety i drzeworyty cieszyły się wielkim powodzeniem. Szczególnie popularne były jego akty, na których przedstawiał Adama i Ewę, Lukrecję czy Wenus. Posiadał też wydawnictwo, które prowadził wspólnie ze złotnikiem Christia-nem Döringiem. Mimo że w swoim dorobku miał wiele obrazów o tematyce świeckiej, współcześnie znany jest głównie jako malarz reformacji – sportretował bowiem wielu wittenberskich reformatorów, a także ilustrował ich pisma. Oprócz Biblii wrześ-niowej jego drzeworytami zostało też ozdobione pierwsze peł-ne wydanie Biblii Lutra z 1534 r. Malarz wniósł zatem istotny wkład w sukces reformacji. Z Marcinem Lutrem i jego rodziną pozostawał w wielkiej przyjaźni. Był też jedynym malarzem, który portretował Lutra za jego życia. Ponadto artysta zaprzy-jaźnił się z innymi uczonymi przedstawicielami reformacji, na przykład z Filipem Melanchtonem.

Poszczególne księgi Testamentu wrześniowego rozpoczyna-ją piękne, drzeworytowe inicjały o charakterze figuralnym przedstawiające wizerunki czterech ewangelistów – Mateusza, Marka, Łukasza i Jana – oraz apostołów Piotra i Pawła. Szczególnie bogata jest księga Apokalipsy św. Jana. Zdobi ją 21 całostronicowych drzeworytów ilustrujących treść objawienia św. Jana. Niektóre z nich artysta ozdobił antypapieskimi sym-bolami. W egzemplarzu z Książnicy Cieszyńskiej dzieło mistrza zostało dodatkowo ręcznie pokolorowane, zapewne staraniem któregoś z poprzednich właścicieli. Szkoda tylko, że zdążył on pomalować jedynie fragmenty niektórych ilustracji farbą w ko-lorze ugru i gdzieś tam jasnej czerwieni oraz zieleni, przez co zamiast dzieła upiększyć, trochę je oszpecił.

Luter przywiązywał ogromną wagę do jakości druku – troszczył się o układ graficzny, rodzaj papieru i dobór czcionek. Potrafił zganić drukarza za niechlujnie wykonany druk, a tego, którego pracę ceniał – zaprosić do Wittenbergi i powie-rzyć mu drukowanie swoich prac. Tak było w przypadku lip-skiego typografa Melchiora Lottera starszego, który po 1517 r. wydrukował wiele jego pism, m.in. 95 tez, a następnie na jego prośbę w 1519 r. założył w Wittenberdze filię swojej lipskiej ofi-cyny. Mieściła się ona w domu Lucasa Cranacha starszego, który razem ze swoim współnikiem Christianem Döringiem prowadził tam wydawnictwo. Filia Lottera starszego kierowali jego synowie Melchior Lotter młodszy i Michael Lotter. W tej właśnie filii Melchior Lotter młodszy przygotował do druku pierwsze wydanie Nowego Testamentu Marcina Lutra.

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Książnicy Cieszyńskiej.

### JOLANTA SZTUCHLIK

Absolwentka bibliotekoznawstwa i informacji naukowej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Aktualnie kierownik Działu Zbiorów Specjalnych Książnicy Cieszyńskiej w Cieszynie, ponadto zatrudniona jako bibliotekarz w Bibliotece Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie. W latach 2007–2010 kierownik projektu *Ochrona i konserwacja cieszyńskiego dziedzictwa piśmienniczego* realizowanego w tejże parafii. Zainteresowania badawcze koncentruje na historii książki i bibliotek, a zwłaszcza na literaturze protestanckiej i Bibliach oraz na opracowaniu zbiorów specjalnych ze szczególnym uwzględnieniem starych druków.



#### UNKNOWN PAINTING

The article is a reminder of the Polish painter Celina Sunderland, whose biography and artistic achievements have hitherto been little known. Most of her works were destroyed together with her workshop during the Warsaw Uprising. In the history of Polish literature Celina Sunderland went down as the muse and first love of the poet Bolesław Leśmian, her cousin. In the National Library in Warsaw there is a portrait of Stanisław Piotr Koczorowski, a well-known bibliophile and librarian, which has hitherto not been recorded among Celina Sunderland's extant works. It was painted in 1928 in Paris, where both the artist and Koczorowski lived between the years 1920–1930.

Celina Sunderland,  
*Portret Stanisława Piotra  
Koczorowskiego*, Paryż 1928 r.,  
fot. ze zbiorów Biblioteki Narodowej  
w Warszawie

HANNA ŁASKARZEWSKA

## NIEZNANY OBRAZ

**W** 2015 r. mija 130 lat od daty urodzin zapoznanej polskiej malarki Celiny Sunderland, czynnej zawodowo w pierwszym półwieczu XX w. Impulsem do przypomnienia tej artystki jest kolejny „odnaleziony” obraz z jej nielicznie zachowanej spuścizny, przedstawiający Stanisława Piotra Koczorowskiego, w latach 20. XX w. kustosa Biblioteki Polskiej w Paryżu, a od 1931 r. pracownika Biblioteki Narodowej w Warszawie. Drogi tych dwojga przecięty się w stolicy Francji, gdzie w roku 1928 powstał konterfekt Koczorowskiego. W dorobku malar skim Celiny Sunderland było wiele portretów, ale przedstawiały one najczęściej osoby z kręgów rodzinnych artystki. Ponadto większość z nich nie przetrwała okresu II wojny światowej.

Tym cenniejszy wydaje się wizerunek znanego bibliotekarza i bibliofila (olej na płótnie, 62 x 63 cm), który – nienotowany dotąd wśród prac artystki – w 1959 r. znalazł się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, przekazany przez spadkobierców bibliotekarza, nie wzbudzając niczyjgo zainteresowania.

Kim była malarka, której prace pojawiają się dziś z rzadką na krajowych aukcjach dzieł sztuki, a większość jej spuścizny twórczej pozostaje nieznaną? Celina Sunderland urodziła się 10 czerwca 1885 r. w Warszawie. Na chrzcie w kościele św. Barbary nadano jej imiona Czesława Cyprianna, lecz rodzina nazywała ją Celiną, tak też podpisywała swoje prace. Była córką Seweryna Sunderlanda i Gustawy z Lesmanów pochodzących z dwóch znanych polskich rodzin o korzeniach żydowskich. Ze strony matki jej dziadkiem był Bernard Lesman, znany warszawski księgarz i wydawca, autor *Nowej gramatyki języka niemieckiego z zadaniami do tłumaczenia na polskie*

Jego trzech synowie, wujowie Celiny, byli: Antoni – księgarzem, Józef – prawnikiem i ojcem Bolesława Leśmiana<sup>1</sup>, a najmłodszy Aleksander – również prawnikiem i ojcem Jana Brzechwy. Życiorysy tej trójki – Celiny, Bolesława (syna Emmy z Sunderlandów) i Jana (męża Marii Sunderlandówny, bratanicy Celiny) – na trwałe splotły się w dalszych latach.

Ze strony ojca Celina przynależała do bardzo licznej rodziny, która swe korzenie w Polsce zaczęła zapuszczać ok. 1820 r. Losy Sunderlandów w XIX w., związane z założoną przez nich w 1823 r. fabryką fajansu w Łtży prowadzoną przez kolejnych członków rodziny do 1885 r., zostały szczegółowo odtworzone na podstawie zachowanych dokumentów przez Jerzego Moniewskiego<sup>2</sup>. Protoplastami „polskich” Sunderlandów byli urodzeni w Anglii bracia Lewin i Aleksander Seligowie. Wiadomo, Lewin na początku XIX w. mieszkał w Londynie, a następnie wraz z bratem – w Sunderlandzie, portowym mieście w północno-wschodniej Anglii. Obaj handlowali wyrobami z miejscowych fabryk fajansu. Lewin po przyjeździe do Polski wraz z rodziną zamieszkał w Warszawie. Tradycja rodzinna głosiła, że na ziemię polską sprowadził ich Stanisław Staszic. Po zawarciu kontraktu na założenie i prowadzenie w Łtży fabryki ściągnął tu także młodszego brata. W nowym kraju obaj przyjęli nazwisko Sunderland, a dotychczasowe zachowali jako drugie imię.

Ojciec Celiny Seweryn Sunderland był wnukiem Lewina Seliga. Krótco brał udział w powstaniu styczniowym i był więziony. Jak większość jego kuzynów z trzeciego i czwartego pokolenia rozgałęzionej i licznej rodziny ukończył studia prawnicze, a następnie prowadził własną kancelarię adwokacką kolejno w: Warszawie, Odessie i Radomiu. Był też ostatnim dzierżawcą i współwłaścicielem rodzinnej fabryki fajansu w Łtży do końca jej działalności w 1884 r. Po zamknięciu przedsiębiorstwa z powodu bankructwa Seweryn zatrzymał dla siebie część budynku pofabrycznego na mieszkanie dla najbliższych. Jeszcze przed I wojną światową stare budynki pofabryczne wyburzono, a w ich miejscu Sunderlandowie wybudowali parterowy dom mieszkalny, do którego przylegały sad, łąka i znany z kart poezji Bolesława Leśmiana „malinowy chróśniak” (pisownia oryginalna)<sup>3</sup>. Rodzina zjeżdżała się tam głównie latem.

Celina Sunderland była trzecim z czworga dzieci Seweryna i Gustawy. Dzieciństwo spędziła w Warszawie i Łtży. Nie wiemy, czy cała rodzina Seweryna wyjechała wraz z nim do Odessy ani gdzie Celina pobierała nauki szkolne. Zarówno we wspomnieniach rodzinnych, jak i w biografii Bolesława Leśmiana pojawia się dopiero w 1901 r. Wtedy właśnie początkujący poeta, po skończeniu studiów prawniczych w Kijowie, przyjechał do Warszawy i zamieszkał w domu wuja Seweryna Sunderlanda przy ul. Chmielnej 26. Poznał tam młodszą od niego o prawie dziesięć lat kuzynkę Celinę, wówczas szesnastolatkę. Zapraszana przez niego towarzyszyła mu w kawiarnianych spotkaniach, razem chodzili do teatrów. Młoda dziewczyna bywała wraz z poetą wśród elity kulturalnej ówczesnej Warszawy. Znajomi Bolesława, z powodu niskiego wzrostu obojga, nazywali ich ponoć parą krasnoludków. Nie znamy z tego okresu żadnych zdjęć Celiny, ale według jej krewnych wrażenie robiły jej „duże, ciemne oczy o wielkiej inteligencji”<sup>4</sup>.

Leśmian musiał być zauroczony kuzynką – ich wzajemne relacje niebawem przerodziły się w romans, który z przerwami trwał do 1917 r. Celina stała się mużką poety, to jej poświęcone były erotyki z tomiku *Sad rozstajny*. W 1902 r. młodziutka dziewczyna wyjechała do Paryża na studia malarskie. W biografii Sunderlandów brak informacji, by inną kobietą z tej ro-



Celina Sunderland, *Portret Jana Brzechwy*, 1950 r., fot. Muzeum Literatury w Warszawie

dziny na początku XX w. podjęła studia, a do tego sama w tak młodym wieku wyjechała za granicę. Trudno powiedzieć, czy wybór kierunku nauki był podyktowany rozpoznaniem już w kraju zdolnościami Celiny. Warto jednak zaznaczyć, że nie była ona jedyną utalentowaną w tym zakresie osobą spośród liczego grona Sunderlandów. Malarzem amatorem był też adwokat Stanisław Józef Sunderland, stryjeczny brat ojca Celiny. Jak zaświadcza jego syn Jan, znany i ceniony w okresie międzywojennym i po wojnie fotografik, ojciec malował olejne pejzaże i portrety przyjaciół oraz kolegów, które rysował także węglem<sup>5</sup>. Malarstwem parat się w okresie międzywojennym również inny kuzyn Celiny, stryjeczny brat Jana – Franciszek Sunderland, uczeń Konrada Krzyżanowskiego. W dorobku miał obrazy olejne i akwarele, specjalizował się w widokach Warszawy, które cieszyły się popularnością i ze sprzedaży których Franciszek się utrzymywał. Jak wspomina Jan, wisiły one w przedwojennej kawiarni Dakowskiego na Bagateli służącej Franciszkowi za galerię. Prawdopodobnie można tam było kupić jego prace. W 1935 r. artysta miał wystawę w Salonie Garlińskiego w Warszawie. Obecnie dwie z jego prac są w posiadaniu Muzeum Warszawy. Do dziś na obrazy Franciszka można natrafić w katalogach aukcyjnych, gdzie przy jego nazwisku najczęściej figuruje informacja o braku danych biograficznych dotyczących autora malarskich warszawianów. Dzięki krótkiej wzmiance o nim we wspomnieniach kuzyna Jana wiemy, że po powstaniu warszawskim Franciszek został wywieziony i zmarł wkrótce w Niemczech<sup>6</sup>.



Celina Sunderland, *Pejzaż z domami*, Zwoleń 1919 r., gwasz, karton. Aukcja domu aukcyjnego Nautilus, Kraków, 2 marca 2013 r., fot. ze zbiorów domu aukcyjnego Nautilus



Celina Sunderland, *Pejzaż ze słupami elektrycznymi*, ok. 1920 r., gwasz, olej, tektura. Aukcja domu aukcyjnego Nautilus, Kraków, 2 marca 2013 r., fot. ze zbiorów domu aukcyjnego Nautilus

Należy więc sądzić, że Celina, jak niektórzy inni członkowie jej rodziny, przejawiała zdolności plastyczne, których rozwój umożliwili jej rodzice, wysyłając ją na studia do Francji. W Paryżu Sunderlandówna uczęszczała do prywatnej szkoły malarzkiej założonej w 1860 r. (podawane są też daty: 1867, 1868 i 1878) przez malarza Rodolphe'a Juliana, działającej pod nazwą Académie Julian (w literaturze czasem niedokładnie: Académie Julien). W drugiej połowie XIX w. była to najważniejsza prywatna szkoła artystyczna w Paryżu, w której mogły studiować również kobiety. Wśród jej uczniów było wielu obcokrajowców oraz czołwka malarzy i rzeźbiarzy francuskich z przełomu XIX i XX w. Niektórzy z jej wychowanków zostawali następnie nauczycielami w akademii, w której zatrudniano również znanych malarzy i profesorów państwowej École des Beaux-Arts. Jak podaje Marek Zgórniak, autor artykułu o polskich uczniach akademii do 1919 r. (tylko mężczyznach), roczne czesne w szkole wynosiło 400 franków dla panów i 700 franków dla kobiet, co było u motywowane wyższymi kosztami „obsługi pracowni dla kobiet, a także z przekonaniem, że uczeni nie muszą same zarabiać na czesne”<sup>7</sup>. Program kształcenia w szkole był akademicki i dla wielu jej uczniów spełniał rolę kursów przygotowawczych do École des Beaux-Arts.

Szczegóły studiów Celiny w Paryżu nie są znane. Nie wiemy na przykład, do jakich pracowni uczęszczała (a było ich wiele w różnych częściach miasta) i który z profesorów był jej głównym „korektorem”. W niektórych, zazwyczaj krótkich i naj-



Celina Sunderland, *Miejski zaułek*, Paryż 1928 r., olej, płótno. 165. aukcja dzieł sztuki Desa Unicum, Warszawa, 18 marca 2010 r., fot. ze zbiorów Desy

częściej niedokładnych, biogramach artystki wymieniany jest w tej roli Pierre Bonnard. Inni zwracają uwagę na wpływy André Deraina i reprezentowanego przez malarzy tzw. grupy z Châtou, do której należał, fowizm. Derain malował głównie pejzaże miejskie, które były również istotną częścią twórczości Sunderlandówny, o czym mogą świadczyć zachowane do dziś jej obrazy oraz informacje o wystawianych przez nią pracach na salonach paryskich w latach 1911–1930 (w 1911–1914: Salony Niezależnych, w 1928–1930: Salony Jesienne)<sup>8</sup>. Fowizm był zaś kierunkiem, który rozwijał się w latach 1905–1908 i trwał bardzo krótko. Uznaje się go za reakcję na impresjonizm i symbolizm, a także za jeden z odłamów rodzącego się w sztuce XX w. ekspresjonizmu. Cechą charakterystyczną tego nurtu było stosowanie ostro kontrastujących ze sobą barw, niezależnie od ich związków z rzeczywistością, np. czerwona trawa. Niektórzy formiści tylko wyostrzali stosowane kolory, nie zamieniając ich. Cechy te widoczne są w kilku zachowanych pracach artystki, np. w *Portrecie Jana Brzechwy* z 1950 r. czy *Pejzażu z domami* z 1919 r.

Jesienią 1903 r. do Paryża przybył także Bolesław Leśmian. Poeta odszukał Celinę i na nowo nawiązał przerwany rozłąką romans. Rok później oświadczył się kuzynce, jednak tak odrzuciła jego propozycję. Czy powodem była marna kondycja finansowa poety, utrzymująca się zresztą przez większą część jego życia, czy też chęć pozostania niezależną, nieobciążoną rodziną artystką – trudno powiedzieć. Celina była niezamężna do końca życia, a odrzucenie oświadczyń nie przerwało jej romansu z Leśmianem. Jak długo Sunderlandówna studiowała w Académie Julian i kiedy powróciła do Polski – to kolejne pytania, na które brak dokładnej odpowiedzi. W zachowanej spuściźnie malarskiej nie ma też jej obrazów z pierwszego dziesięciolecia XX w.

Wzmianki o Celinie pojawiają się w biografii Leśmiana. Wiadomo, że w 1904 r. artystka poznała go ze swoją koleżanką z paryskiej akademii Zofią Chylińską pochodzącą z Łomży, z którą być może razem przyjechały w 1902 r. do stolicy Francji. W 1905 r. Zofia i Bolesław pobrali się, a rok później wrócili do

kraju. W 1907 r. Celina także była już w Polsce. W czerwcu u swej matki w Łtży spotkała się z poetą i przerwany małżeństwem Bolesława romans powrócił. Powstałe w tym czasie erotyki Leśmiana poświęcone są ich miłosnym relacjom. W 1910 lub 1911 r. Celina ponownie wyjechała do Francji<sup>9</sup>. Na paryskim Salonie Niezależnych zaprezentowała aż sześć swoich prac. Regularnie brała udział w salonach do 1914 r. (ogółem w latach 1911–1914 zaprezentowała piętnaście obrazów, w tym trzy akwarele), wystawiając portrety, pejzaże i martwe natury. W grudniu 1911 r. do Paryża wraz z dwiema córkami przyjechali też Leśmianowie. W 1913 r. zamieszkali w domu, w którym zatrzymała się również Celina. Malarka wyjeżdżała z nimi na plenery na południe Francji do Cannes i wioski La Bocca, gdzie w kolejnych latach pracowała wielokrotnie. Prawdopodobnie tuż przed wybuchem wojny w 1914 r. artystka przyjechała do Warszawy. W 1916 r. pracowała już w Łodzi, gdzie Leśmian objął stanowisko kierownika literackiego miejscowego Teatru Polskiego (w sezonie 1916–1917) i powierzył Celinie wykonanie dekoracji do *Salome* Oscara Wilde'a wystawianej w reżyserii poety. Po tym spektaklu malarka współpracowała z nim jeszcze w teatrze przy dekoracjach do jednej ze sztuk Juliusa Zeyera, czeskiego dramaturga, pisarza i poety okresu modernizmu.

Po krótkim okresie łódzkim Celina powróciła do Warszawy. Latem 1917 r. wyjechała do Łtży, gdzie gościła przyjaciółkę, lekarkę Teodorę (zwaną Dorą) Lebenthal, poznaną w Paryżu absolwentkę Sorbony. Do obu pań dołączył także Leśmian, który zakochał się w Dorze od pierwszego wejrzenia. Stała się ona jego żoną i największą miłością życia.

W Warszawie Sunderlandówna mieszkała z Dorą przy ul. Marszałkowskiej 148, w mieszkaniu przyjaciółki. Piętro wyżej miała swoją pracownię malarską. Około 1920 r. zdecydowała się na kolejny wyjazd do Francji, który trwał całe dziesięciolecie. Nie zerwała wówczas więzów przyjaźni ani z Dorą, ani z Leśmianem. Gdy jednak znikła z ich życia, skończyły się także wspomnianki o niej, nawet we wspomnieniach rodzinnych choćby Jana Brzechwy (mieszkał w jej pracowni w 1921 r.). Czy przebywała cały czas w Paryżu, czy jeździła do swej ulubionej Breanii bądź Prowansji, by malować pejzaże, tego nie wiemy. Brzechwa pisze, że Celina „prowadziła życie w stylu dawnej cyganerii”. Być może utrzymywała się ze sprzedaży swych prac. Pod koniec lat 20. trzykrotnie wystawiała pojedyncze obrazy na Salonach Jesiennych w Paryżu, stąd znamy jej paryskie adresy z lat 1928–1930. Na początku lat 30. powróciła do Warszawy, do swojej pracowni przy ul. Marszałkowskiej (Dora mieszkała już gdzie indziej). W latach 1936–1938 podobno wystawiała swe prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, informacja ta nie znajduje jednak potwierdzenia w katalogach wystaw. W latach 1936–1939 miała też być członkinią Stowarzyszenia Artystek Plastycznych, o którym również brak śladu w literaturze<sup>10</sup>.

W 1939 r., po wybuchu II wojny światowej, Celina nadal przebywała w Warszawie. W 1940 r., bojąc się przesiedlenia do getta (powstało 2 października 1940 r.), wraz z Dorą wyjechała do Łtży. Artystka zamieszkała w domu rodzinnym Sunderlandów, w którym przebywali wówczas inni członkowie rodziny, Dora zaś wynajęła pokój w miasteczku<sup>11</sup>. Gdy w 1941 r. Niemcy rozpoczęli tworzenie getta w Łtży, Celina postanowiła poszukać miejsca na przetrwanie poza miastem. Wiadomo, że na początku 1942 r. była z bratem Kazimierzem<sup>12</sup> i jego rodziną w Nowym Sączu. Być może spędziła tam także dalsze lata



Malarka z bratem Kazimierzem i jego wnuczką Krystyną Brzechwą. Nowy Sącz, ok. 1942 r., wł. Archiwum Państwowe w Zamościu

okupacji. Po zakończeniu wojny mieszkała jakiś czas w Łodzi i utrzymywała się z malarstwa. Jej warszawska pracownia przy ul. Marszałkowskiej 148 została w czasie wojny zniszczona w wyniku bombardowania kamienicy. Przepadł zgromadzony tam dorobek artystyczny malarki, jej pamiątki itp. W latach 1946–1948 Celina była nauczycielką rysunków w Gimnazjum Miejskim w Łtży. Czy powróciła do Łodzi, trudno powiedzieć. W latach 50. XX w. mieszkała z bratem i jego rodziną w dawnym łódzkim letnim domu Sunderlandów. W 1955 r. rodzinie postanowiło sprzedać dom i otaczające go sady. Celina zmarła w Łtży 24 października 1956 r. w wieku 71 lat i tam została pochowana. Podobno po roku, jak podaje Jarosław Marek Rymkiewicz, Jan Brzechwa przeniósł trumnę z jej ciałem do Warszawy<sup>13</sup>.

Zachowany dorobek twórcy Celiny Sunderland jest dziś trudny do oszacowania. Wiemy, że dwa portrety – Jana Brzechwy i Stanisława Piotra Koczorowskiego – znajdują się obecnie w instytucjach państwowych. Z licznych portretów Bolesława Leśmiana, które wykonała w różnych okresach (według Brzechwy), nie ocalał żaden. Najwięcej zachowanych obrazów malarki jest dziś w rękach prywatnych, w tym jej ciotecznej wnuczki Krystyny Brzechwy. Są one reprodukowane w książce Piotra Łopuszańskiego, m.in. wystawiana w 1913 r. na paryskim Salonie Niezależnych *Martwa natura (jabłko)*. Również słynny *Portret Dory Lebenthal* jest własnością prywatną mieszkanka Łtży. Co najmniej trzy portrety pędzla Celiny, w tym płótno obustronne z wizerunkiem Gustawy Sunderland i autoportretem malarki, posiadał regionalista łódzki Adam Bednarczyk. Na aukcjach domu aukcyjnego Nautilus w 2013 r. pojawiły się dwie jej prace z lat 1919–1920: *Pejzaż z domami*, a w 2008 r. *Impresja paryska* z 1928 r. (jest to najprawdopodobniej płótno wystawione przez artystkę na paryskim Salonie Jesiennym w 1929 r. jako *Paysage rue Gët-le-Coeur*). Ten sam obraz, zakupiony w 2008 r. podczas aukcji w Nautilusie, pojawił się na aukcji Desy Unicum w marcu 2010 r. pod zmienionym tytułem *Miejski zaułek* i z podwojoną ceną wywoławczą w stosunku do sprzedaży w 2008 r., lecz nie znalazł tym razem nabywcę. Zgromadzona dotychczas wiedza o życiu i dokonaniach artystycznych Celiny Sunderland pełna jest luk, które być może w przyszłości dadzą się jeszcze uzupełnić.

Prezentując nieodnotowany dotąd w literaturze paryski portret pędzla Sunderlandówny, słów kilka należy poświęcić samemu portretowanemu. Stanisław Piotr Koczorowski był człowiekiem wielu talentów i parą się różnymi zajęciami. Starannie wykształcony w Polsce (krótko) i we Francji zapisał się w historii jako: literat, tłumacz, bibliograf, bibliotekarz i erudycyjny bibliofil. Urodził się w Warszawie w 1888 r. Ze względu na pracę i interesy swego ojca Stanisława Edmunda, który był przemysłowcem i budowniczym kolei, pierwsze lata swego życia Koczorowski spędził na Ukrainie i w Besarabii. Do Warszawy powrócił jako dziesięcioletek w 1898 r. Uczęszczał do rosyjskiego VII Rządowego Gimnazjum Męskiego na Pradze zwanego Gimnazjum Praskim (obecnie Liceum i Gimnazjum im. Władysława IV). W 1905 r., gdy wybuchł strajk szkolny pod hasłem walki o polską szkołę, Koczorowski był uczniem VI klasy. Za aktywny udział w strajku został relegowany, naukę skończył w 1908 r. w innym, polskim już gimnazjum. Studia z zakresu filologii polskiej i francuskiej odbywał po roku we Lwowie i w Krakowie oraz najdłużej (1910–1914) na paryskiej Sorbonie, gdzie uzyskał dyplom. Studiował także nauki pomocnicze historii, paleografię i archiwistykę w słynnej paryskiej École nationale des chartes. Lata I wojny światowej spędził u ojca na Wołyniu. Miał też wtedy okazję zetknąć się – chyba po raz pierwszy – z opracowaniem zbiorów bibliotecznych, gdy w 1917 r. przygotowywał katalog biblioteki Jaroszyńskich w Kunie na Podolu. Główną falę rewolucji bolszewickiej przeżył w Kijowie, a pod koniec 1918 r. wrócił do Warszawy, gdzie uczył łaciny i francuskiego oraz inwentaryzował archiwa pozostawione w stolicy przez niemiecki Archiwamt. U schyłku 1920 r. znalazł się ponownie w Paryżu, gdzie został zatrudniony przez Władysława Mickiewicza w nadsekańskiej Bibliotece Polskiej. Spędził w niej kolejne 10 lat, które w jego biografii zawodowej należą do najbardziej twórczych, na co wskazuje choćby zestawienie jego prac z tego okresu. Wydawał antologie oraz bibliografie polskich pisarzy emigracyjnych i krajowych (Słowackiego, Mickiewicza, Lelewela, Kraushara), a także własne poezje, wygłaszał referaty, brał udział w międzynarodowym kongresie bibliofilów w Paryżu w 1923 r. Szczególnym przedmiotem jego zainteresowań była spuścizna Adama Mickiewicza, któremu poświęcił wiele publikacji. Władysław Mickiewicz musiał darzyć go uznaniem i sympatią, gdyż to jemu i Aurelii Wyleżyńskiej powierzył przetłumaczenie na język polski swoich trzytomowych *Pamiętników* pisanych po francusku.

Koczorowski był również niezwykle aktywny społecznie. Znał wielu wybitnych artystów oraz literatów przebywających w Paryżu i przyjaźnił się z nimi. Prawdopodobnie w tym okresie poznał też Celinę Sunderland, swoją portrecistkę. W 1924 r. wraz z Bolesławem Przeglasińskim i Jerzym Nowakiem założył paryskie Towarzystwo Przyjaciół Książki i do 1930 r. był jego prezesem. Z rozmachem realizował swoje pasje kolekcjonersko-bibliofilskie. Po śmierci Władysława Mickiewicza w 1926 r. i objęciu dyrektury Biblioteki Polskiej przez Franciszka Pułaskiego w 1927 r. mianowano go kustoszem. U schyłku 1930 r. zdecydował się na powrót do kraju, gdzie od 1 stycznia 1931 r. objął kierownictwo Biura Międzynarodowej Wymiany Wydawnictw Biblioteki Narodowej (BN) w Warszawie. Włączył się aktywnie w krajowy ruch bibliofilski, w latach 1936–1939 był ostatnim przedwojennym prezesem warszawskiego Towarzystwa Bibliofilów Polskich.

We wrześniu 1939 r. trwał na posterunku w gmachu Centralnej Biblioteki Wojskowej (CBW), gdzie mieściły się zbiory Bi-

blioteki Rapperswilskiej i Działu Rękopisów Nowszych BN. 24 września 1939 r. przygotował raport dla władz o stanie tych zbiorów, którego dramatyczne zakończenie weszło do antologii opisów strat wojennych w polskich bibliotekach. Autor w ostatniej chwili uzupełnił informacje o ocaleniu zbiorów podczas bombardowań w dniach 13–18 września odręcznym dopiskiem, w którym podał, że po zakończeniu raportu nastąpiły kolejne bombardowania, a po nich pożar gmachu: „Centralna Biblioteka Wojskowa i dział druków Biblioteki Rapperswilskiej spłonęły doszczętnie; pożar trwa”. W okresie okupacji Koczorowski był zatrudniony w Staatsbibliothek Warschau funkcjonującej pod zarządem niemieckim. W grudniu 1944 r. brał także udział w akcji pruszkowskiej przygotowującej do wywiezienia ocalałych księgozbiorów warszawskich z miasta. Po wojnie pracował nadal w Bibliotece Narodowej, aż do nagłej śmierci 30 listopada 1958 r. Zdażył jeszcze w 1947 r. odwiedzić do Paryża partię rozproszonych zbiorów Biblioteki Polskiej, które odnaleziono w 1945 r. na Śląsku i przewieziono do Biblioteki Narodowej w Warszawie na przechowanie.

Dziś można domniemywać, że Celina Sunderland i Stanisław Piotr Koczorowski, przebywający w Paryżu w tym samym czasie i obracający się, przynajmniej częściowo, w podobnych kręgach Polaków i Francuzów, mogli utrzymywać ze sobą kontakty także w Warszawie, choć konkretnych dowodów na to brak. Szczęśliwy przypadek sprawił, że z pozogi miasta w 1944 r. ocalał portret bibliofila, który w trakcie powstania warszawskiego stracił prawie wszystkie swoje zbiory, w tym bibliotekę liczącą ok. 12 000 tomów, w większości przywiezionych z Francji. Być może portret Koczorowskiego nie jest ostatnim obrazem odkrywanej na nowo malarki, który „wychodzi z ukrycia”.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Poeta używał początkowo jako pseudonimu artystycznego, a następnie jako oficjalnego nazwiska spolszczonej wersji swego nazwiska rodzowego „Leśmian” wymyślonej przez Jana Brzechwę.
- <sup>2</sup> Jerzy Moniewski, *Fabryka fajansu w Łży 1823–1885*, cz. 1, *Dzieje fabryki*, Radom 2008, s. 129–144.
- <sup>3</sup> Zob. Bolesław Leśmian, *W malinowym chróśniaku*, w: *Łąka*, Warszawa 1920, s. 81.
- <sup>4</sup> Piotr Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław 2000, s. 50.
- <sup>5</sup> Jan Sunderland, *Z moich wspomnień*, Warszawa 1990, s. 13.
- <sup>6</sup> Ibidem.
- <sup>7</sup> Marek Zgórniak, *Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919*. Zob. polską wersję: <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/zgorniak-polscy-uczniowie> [dostęp: 20.03.2015].
- <sup>8</sup> Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu świata. kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.
- <sup>9</sup> Jedno ze źródeł podaje np., że Celina dopiero w latach 1910–1914 studiowała w Académie Julian. Zob. *Słownik artystów plastyków. Artyści plastycy okręgu Warszawskiego ZPAP 1945–1970. Słownik biograficzny*, Warszawa 1972, s. 142–143.
- <sup>10</sup> Być może była to sekcja Polskiego Stowarzyszenia Kobiet z Wyzszym Wykształceniem (powstało w 1926 r.). Źródło informacji o okresie międzywojennym: zob. przyp. 7.
- <sup>11</sup> Pracowała w szpitalu dla ubogich pw. Świętego Ducha. Zaraziła się tam tyfusem i zmarła w styczniu 1942 r.
- <sup>12</sup> Starszy brat Kazimierz był inżynierem, do wybuchu wojny mieszkał w Dąbrowie Górniczej.
- <sup>13</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 333.

#### HANNA ŁASKARZEWSKA

Historyk książki i bibliotek, w latach 1990–2009 kierowała w Bibliotece Narodowej Pracownią Dokumentacji Księgozbiorów Historycznych. Prowadzi prace związane m.in. z: rejestracją polskich księgozbiorów w kraju i za granicą, losami polskich bibliotek w latach II wojny światowej (w tym emigracyjnych), historią rewindykacji polskich księgozbiorów. Autorka wielu publikacji z tego zakresu.



#### TRACING THE BIOGRAPHIES OF THE BAKKA SIBLINGS

The author of this article made her first attempt to complete the biographies of the artistically gifted siblings Krystyna and Michał Bakka, alumni of art schools in Poland and abroad, living at the turn of the 20th century, in her article published in this magazine in 2013. It was with surprise and great pleasure that in response she received information about an extant painting by Michał Bakka from its present owner living in Szklarska Poręba. Moreover, some new information about Krystyna Bakka, the painter's sister, was found in the search of source documents referring to the place where the paintress lived with her husband Władysław Szubert.

AGNIESZKA SZYKUŁA-ŻYGAWSKA

# TROPEM RODZEŃSTWA BAKKÓW

Nowe wiadomości biograficzne oraz nieznane dzieje realizacji artystów malarzy Michała i Kazimiera Bakków

Michał Stanisław Bakka, reprodukcja z *Księgi pamiątkowej Gimnazjum im. Mikołaja Reja, utrzymywanego przez zbor ewangelicko-augsburski w Warszawie: 1906–1926*, Warszawa 1927 r., s. 42.

**P**o raz pierwszy próbę rozszerzenia biografii artystycznie uzdolnionego rodzeństwa Kazimiera i Michała Bakków, wychowanków szkół artystycznych w kraju i za granicą przełomu XIX i XX w., podjąłem w 2013 r.<sup>1</sup> Od tego czasu uzupełniono informacje na temat miejsca ich przebywania po ukończeniu edukacji, a także zlokalizowano miejsca ich pochówku i istniejące do czasów obecnych nagrobki. Ciekawostką ustaloną niejako przypadkiem, podczas prowadzenia przeze mnie kwerendy archiwalnej w metrykach obecnej zamojskiej parafii katedralnej, jest to, że Bakkowie pochodzili z rodziny o wielowiekowych tradycjach artystycznych. Za oczywistą, podając za *Słownikiem artystów w polskich i obcych w Polsce działających*, uznano informację, że dorobek twórczy rodzeństwa został zniszczony podczas II wojny światowej. Michał Bakka mieszkał w tym czasie na stałe w Warszawie, gdzie przebywał też podczas powstania warszawskiego, a jego siostra Kazimiera co najmniej od 1926 r. wraz z mężem mieszkała w Kryłowie koło Hrubieszowa.

## ODNALEZIONY OBRAZ MICHAŁA BAKKI

Zaskoczeniem była informacja przekazana mi przez mieszkankę Szklarskiej Poręby o obrazie Michała Bakki znajdującym się w jej pensjonacie. Właścicielka malowidła skontaktowała się ze mną po przeczytaniu zamieszczonego w internecie nowego numeru pisma „Cenne, Bezcenne, Utracone”.

Potwierdzeniem autorstwa obrazu jest sporządzona niebieskim piórem inskrypcja zamieszczona na jego odwrocie: „Obraz ten ofiarowany w r. 1925 przez Autora, ś.p. Michała Bakkę, / ś.p. Gustawowi Ferchowi, wyratowany z pogromu domu E. J. Jasińskich 1944 r., / przechodzi do rąk Żony i Córkę ś.p. Michała Bakki 1949 r. 25 czerwca”. Cytowany zapis widnieje u góry dzieła – jest pisany na całej jego szerokości i zajmuje trzy linijki.

Obraz jest namalowany w technice akwareli, na grubej tekturze, którą z tyłu przymocowano do ramy czterema małymi oraz dwoma większymi gwoździami.

Jest oprawiony w pierwotną, drewnianą, profilowaną ramę (pomalowaną szelakiem?), między nią a obrazem umieszczono dla wzmocnienia pasy szyby.

Dzieło ukazuje dworek na tle krajobrazu. Przedstawienie można podzielić na trzy główne plany. Pierwszym jest fragment porośniętego bujnie trawnika z gdzieś tam widocznymi czerwonymi, niskimi polnymi kwiatami. Dalej widzimy połączoną drogę wiodącą po łuku do ukazanego w nieznaczonej odległości drewnianego dworku, który ukazany jest od strony bocznej, tak że elewację główną, z reprezentatywnym wejściem przez wysunięty portyk, widzimy z boku. Przed budynkiem jest drewniany płotek, który ograda także widoczny przed dworkiem fragment zielonego zagajnika – drzew i krzewów.

Opisywany dworek ma okna z okiennicami i dach typu mansardowego. Za nim widoczne są rosnące obok budynku drzewa. Przy wejździe, naprzeciw dworku stoją oparte o szlaban, ubrane w codzienne stroje kobieta i dziecko. Tuż za nimi widać drzewa. Krajobraz tworzący najdalszy plan skomponowany jest w kolorystyce monochromatycznej tąki, a dalej można zobaczyć las.

Na dole obrazu znajdują się zapisane przez autora czerwona farbą inskrypcje. Tytuł umieszczony w lewym dolnym rogu brzmi: „Mereszowszczyzna”, niżej dopisano: „Miejsce urodzenia Kościuszki”. W prawym dolnym rogu znajduje się podkreślony podpis: „MBakka”, i niżej, pod podkreśleniem: „1925 r.”.

Rama ma nieznaczne ubytki i przetarcia. Podobnie obraz – minimalne ubytki i przetarcia można dostrzec na jego rogach oraz w miejscach mocowania gwoździami.

Z zawartych na obrazie inskrypcji dowiadujemy się, że powstał on w 1925 r. i w tym samym roku został ofiarowany przez autora Gustawowi Ferchowi. Michał Bakka mieszkał



Michał Bakka, *Mereszowszczyzna. Miejsce urodzenia Kościuszki*, 1925 r., fot. A. Szykuła-Żygawska

wówczas w Warszawie. Trzydzieści jeden lat wcześniej rozpoczął pracę jako nauczyciel rysunku w gimnazjum ewangelickim im. Mikołaja Reja w tym mieście. O tym obrazie wspomina prawdopodobnie autorka biogramu zamieszczonego w *Słowniku artystów polskich...*, tytułując go: *Miejsce urodzenia Kościuszki*. Wspomina też, że wraz z innym przedstawieniem olejnym – *Trójka koni* (tutaj pozostaje niezgodność, bo odnaleziona scena została wykonana w technice akwareli) – dzieło to zostało przyniesione do domu Bakków po powstaniu warszawskim. Można wyrazić nadzieję, że i ten drugi obraz się zachował.

Pierwszym właścicielem opisywanego dzieła był wspomniany Gustaw Ferch. Chodzi tu prawdopodobnie o mieszkańca Warszawy, pochowanego na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie mężczyznę o tym imieniu i nazwisku. Urodził się on 10 lipca 1863 r., a zmarł już po zakończeniu powstania warszawskiego, 30 czerwca 1945 r.

W 1944 r. interesujący nas odnaleziony obraz nadal pozostawał w Warszawie. Został wówczas uratowany z płonącego domu państwa E. i J. Jasińskich. Wskazana jako E. Jasińska jest przypuszczalnie tożsama z Eleonorą Klementyną Jasińską, być może z domu Ferch, pochowaną wraz ze wspomnianym Gustawem Ferchem w jednym grobowcu na warszawskim cmentarzu. Jest to rodzinny grobowiec kryjący prochy co najmniej dwóch pokoleń Ferchów – mieszkańców Warszawy.

Mało prawdopodobne, że obraz po tych wydarzeniach pozostawał własnością rodziny Michała Bakki. Trudno ustalić, kto sporządził inskrypcję na jego odwrocie i dlaczego akurat od dnia 25 czerwca 1949 r. akwarela miała stać się własnością rodziny malarza (poprzednia jego współwłaścicielka Eleonora Klementyna Jasińska zmarła dopiero w 1995 r.).

W latach 90. ubiegłego stulecia dzieło znalazło się w sprzedaży i wówczas zakupili je obecni właściciele. Wiadomo, że obraz nabyli we Wrocławiu od osoby prywatnej zajmującej się handlem dawnymi rekwizytami. Po zakupie płótno przez pe-

wien czas znajdowało się w domu nowych właścicieli we Wrocławiu. Kiedy ci ukończyli budowę pensjonatu w Szklarskiej Porębie, przeznaczili krajobraz do powieszenia na jednej z jego ścian. Tutaj znajduje się również obecnie.

#### KAZIMIERA Z BAKKÓW SZUBERT – JEJ RODZINA ORAZ ŚLADY TWÓRCZOŚCI

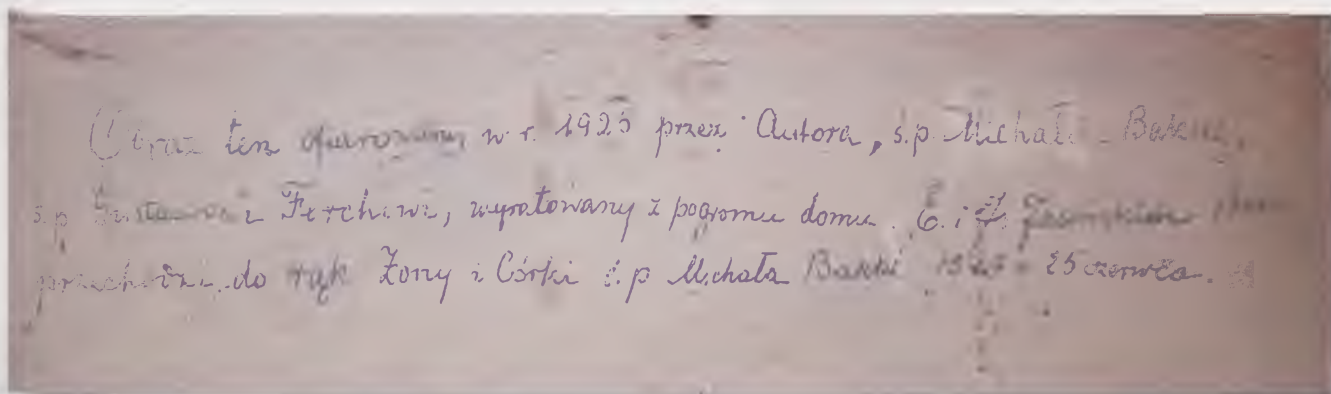
Uzupełniających informacji na temat losów Kazimierzy w Krytowie dostarcza analiza dokumentów źródłowych dotyczących miejscowości, w której malarka zamieszkała wraz z małżonkiem Władysławem Szubertem.

Władysław Szubert, syn Michała, wychował się w Warszawie. Tutaj jego ojciec był wykładowcą na Uniwersytecie Warszawskim. Z tego rodu wywodziła się także Paulina z Szubertów Hemplowa (zm. 13 marca 1902 r.).

Do Krytowa Władysław przybył przed 1902 r. – w tym roku po raz pierwszy jest wspominany w metrykach krytowskich. Miał wówczas 47 lat (Kazimiera Bakka – 37 lat). Również w 1902 r. (po 19 czerwca) przyszedł jako członek parafii rzymskokatolickiej pw. św. Jana Nepomucena w Krytowie poinformować o zgonie Antoniego Horodyskiego (zm. 19 czerwca tego roku), właściciela Krytowa oraz położonych w jego sąsiedztwie dóbr: Mołodiatycze, Zaborce i Gdeszyn. W Mołodiatyczach Szubert pełnił wówczas funkcję zarządcy dóbr. Wiadomo, że od 1919 r. dysponował wszelkimi pełnomocnictwami niezbędnymi do tego, by zarządzać wyżej wymienionymi dobrami, a nawet je parcelować.

Trzy lata później Władysław Szubert zakupił ogród klasztorny w Krytowie wraz z jednym ze znajdujących się w miejscowości dworów. Tam też zamieszkał wraz z żoną Kazimierą.

Jedyną odnalezioną dzieło Kazimierzy to medalion z płaskorzeźbą ukazującą popiersie profesora Michała Szuberta. Medalion jest wmontowany w obelisk usytuowany nad grobem mężczyzny – teścia Kazimierzy.



Michał Bakka, Mereszowszczyzna. Miejsce urodzenia Kościuszki, inskrypcja na odwrociu obrazu, 1925 r., fot. A. Szykuła-Żygawska

Michał Szubert zmarł 5 maja 1860 r. w Płocku. Tam też został pochowany. Dwa lata później jego prochy ekshumowano i przewieziono do Warszawy, gdzie spoczął na cmentarzu ewangelicko-augsburskim (kilka alejek dalej zostali pochowani Bakkowie, Ferchowie i Jasińscy). Autorstwo medalionu potwierdza zachowana na nim inskrypcja, która zawiera też datę: „1907 rok”, co sugeruje, że mógł on powstać w czasie, gdy wymieniano na okazalszy cały nagrobek (zrobiony w zakładzie Reha).

Płaskorzeźba autorstwa Kazimierzy to popiersie ukazane en face. Przedstawia ono mężczyznę w dojrzałym wieku o krótkich, bujnych włosach i takim też zarostie. Ma on wysokie czoło i wyrazisty kontur nosa. Na jego twarzy widoczne są zmarszczki poniżej kości policzkowych. Płaskorzeźba została ujęta w owalne tondo zakończone prostą, profilowaną ramą. Jest wykonana w brązie i ma wymiary ok. 40 x 35 cm.

Pewien przyczynek do badań nad twórczością Kazimierzy Bakki stanowi informacja o rodzinie lokalnych malarzy – Chrościewiczach. W okresie krytowski Michał Bakka była nauczycielką jednego z nich. Z rodziny tej wywodzili się malarze Seweryn i Robert Chrościewiczowie, czynni zawodowo w Krytowie i Hrubieszowie w dwudziestolecie międzywojennym. Obraz Seweryna *Polowanie w lesie zimą* z 1934 r. zachował się i obecnie znajduje się w Krytowie.

## MICHAŁ BAKKA – NAUCZYCIEL

Okres, w którym Michał Bakka prowadził zajęcia w warszawskim gimnazjum, precyzuje monografia tej szkoły z 1927 r., do której udało mi się dotrzeć.

Dowiadujemy się z niej, że malarz był nauczycielem placówki od 1891 r., kiedy powołano szkołę. „Zawsze uprzejmy i w skromności spełniający swe obowiązki, zapisał się mile w pamięci całego szeregu pokoleń, którzy przeszli przez Szkołę w ciągu lat dwudziestu”.

Uzupełnieniem danych biograficznych na temat Michała Bakki jest zapis w metrykach parafii pw. św. Jana Nepomucena

w Krytowie. Malarz zmarł podczas pobytu u siostry w Krytowie 22 sierpnia 1926 r., jak podaje autor monografii szkoły, nagle (na nagrobku widnieje data 23 sierpnia 1926 r.). Korzystał wówczas zapewne z wakacyjnej przerwy w szkole.

Z Krytowa jego prochy przewieziono do Warszawy, gdzie spoczął na cmentarzu ewangelickim obok ojca Stanisława (zm. 4 stycznia 1874 r. w wieku 54 lat?) i matki Joanny z Szubertów Bakki (zm. 21 listopada 1913 r. w wieku 83 lat), która pochodziła przypuszczalnie z tej samej rodziny, z której wywodził się też mąż jej córki Kazimierzy. W 1954 r. w grobowcu spoczęła małżonka Michała Marianna z Hertzenbergów Bakka (zm. w 1954 r. w wieku 76 lat).

W monografii szkoły znajduje się jedyna znana fotografia Michała Bakki. Z podpisu dowiadujemy się, że na drugie imię miał on Stanisław. Otrzymał je prawdopodobnie po ojcu.

Przy ustalaniu nowych informacji na temat biografii Bakków oraz Szubertów dostrzega się także, że pozostawali oni w bliższych znajomościach z wyznawcami ich religii ewangelicko-augsburskiej (Ferchowie, Jasińscy).

Poza tematem zaprezentowanych w niniejszym artykule badań pozostaje ustalenie dalszych konotacji rodzinnych. Warty poznania jest rodowód Pauliny z Szubertów Hemplowej – być może była ona spokrewniona z rodziną architektów XVIII i XIX stulecia o tym nazwisku.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Zagadnienie zostało opisane w artykule: Agnieszka Szykuła-Żygawska, *Zaginiona twórczość rodzeństwa Bakków*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2013, nr 1(74)–4(77)/2013, s. 68–69.

## DR AGNIESZKA SZYKUŁA-ŻYGAWSKA

Redaktor pisma „Zamojski Kwartalnik Kulturowy”, doktor nauk humanistycznych z zakresu historii sztuki. Absolwentka KUL i Wydziału Artystycznego UMCS. Autorka artykułów i książek o sztuce oraz kulturze Zamościa i regionu. Laureatka konkursu im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa organizowanego przez historyków sztuki na najlepsze rozprawy doktorskie. Stypendystka Prezydenta Miasta Zamościa w 2012 r.



Warszawa, cmentarz ewangelicki, nagrobek Michała Szuberta, w obelisk wmontowany medalion ukazujący popiersie Michała Szuberta, autor: Kazimierza z Bakków Szubert, 1907 r., fot. B. Jakubowska



Miecz antenowy z epoki brązu z Kielczy, stan zabytku sprzed 1945 r., fot. archiwum Muzeum Miejskiego Wrocławia

MICHAŁ BUGAJ

# NIE CAŁKIEM UTRACONY, NIE CAŁKIEM ODNALEZIONY

## NOT QUITE FOUND, NOT QUITE LOST

Swords made from bronze are relatively rare artifacts, and indisputably precious from the scientific, or material point of view. They undoubtedly enhance museum exhibitions. About 320 Bronze Age swords have been found on the territory of present-day Poland, however not more than 150 are located in Polish museum collections. The sword from Kielcza which is described in the article, is an example of the so-called antenna swords. It is a rather infrequent kind of finding – only about 180 of such artifacts were uncovered in all of Europe. Antenna swords differ considerably from each other and are subdivided into many types and variants. The one from Kielcza is an example of the Lipovka Hermann Muller-Karpe variety. According to weapon experts it dates from the 10th or 9th century BC.

Nieмым bohaterem niniejszego tekstu jest wykonany ze stopu miedzi miecz z epoki brązu, znaleziony w miejscowości Kielcza, w powiecie strzeleckim, w województwie opolskim (dawniej: Keltsch, Kr. Groß-Strehlitz). Miecz ten, jak wiele innych, przepadł w czasie II wojny światowej, należy jednak do grupy nielicznych, które szczęśliwie zostały odnalezione. Zabytek pod wieloma względami jest jedyny w swoim rodzaju, co czyni zeń artefakt unikatowy. Obrazowo można powiedzieć, że w swojej kategorii eksponat ten jest dziełem na miarę wielkich mistrzów malarstwa, ma najprawdopodobniej najbogatszą literaturę przedmiotu ze wszystkich mieczy brązowych znalezionych na terenie dzisiejszej Polski.

Miecze wykonane z brązu należą do zabytków relatywnie rzadkich i niewątpliwie cennych pod względem naukowym, ekspozycyjnym oraz materialnym. Na terenie dzisiejszych ziem polskich znaleziono ok. 320 mieczy (główni) z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza (ok. 2300–550 r. p.n.e.). Prawie połowa tych obiektów została odkryta na obszarze Pomorza, głównie zachodniego. Również niemal połowa pochodzi z późnej epoki brązu (z V okresu, ok. 900–750 r. p.n.e.), kiedy to na terenach naszego kraju rozwinęła się lokalna produkcja i miecze były tworzone w rodzimych warsztatach odlewniczych. Zabytki te były znajdowane, z reguły przypadkowo, wraz z innymi przedmiotami w tzw. skarbach (ok. 110 egzemplarzy z 55–60 pewnych i domniemanych depozytów), nieco ponad 20 obiektów pochodzi z wyposażenia grobów, pozostałe są znaleziskami pojedynczymi, przy czym w wypadku ok. 15 okazów nie jest znane miejsce ich odkrycia. Większość mieczy była już wzmiankowana, rzadziej wyczerpująco omówiona, w literaturze przedmiotu – zainteresowanego czytelnika odsyłam do

publikacji Ernsta Sprockhoffa, Jerzego Fogla i Wojciecha Blajera (patrz: załączona bibliografia).

Trzeba nadmienić, że krajowe kolekcje muzealne są bardzo uszczuplone, ponieważ zostały przetrzebione głównie w trakcie II wojny światowej – zdecydowana większość mieczy znalezionych przed 1945 r. zaginęła. Po wojnie dokonano nowych odkryć, ale i tak w zbiorach polskich placówek muzealnych, najróżniejszych instytucji oraz w rękach prywatnych znajduje się łącznie nie więcej niż 150 mieczy z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza, czyli niecała połowa znanych egzemplarzy. W związku z tym każde nowe odkrycie lub odnalezienie zaginionego zabytku jest bardzo cenne.

Okaz z Kielczy należy do grupy tzw. mieczy antenowych (*Antennenschwerter*), które wyróżnia bardzo charakterystyczne zakończenie rękojeści, czyli głowica. Egzemplarze antenowe to znaleziska dosyć rzadkie – w Europie odkryto ich jedynie ok. 180. Znajdowano je głównie na terenie Włoch, Szwajcarii, Austrii, Niemiec i Polski, pojedyncze obiekty pochodzą również z krajów byłej Jugostawii, Rumunii, Węgier, Czech, Ukrainy, a także z Grecji, Francji, Anglii, Skandynawii i obwodu kalininogradzkiego. Zasięg występowania tego rodzaju zabytków jest zatem dosyć rozległy. Na obszarze dzisiejszej Polski znaleziono ok. 35 mieczy antenowych, zdecydowaną większość na Pomorzu. Należy jednak dodać, że polskie zbiory muzealne są w posiadaniu jedynie 15 z nich, a pozostałe eksponaty zaginęły (w większości pod koniec II wojny światowej) lub znajdują się poza granicami kraju, tj. w Niemczech (trzy egzemplarze).

Miecze antenowe są grupą wewnątrznie bardzo zróżnicowaną, dlatego też zostały podzielone na wiele pomniejszych typów i wariantów gromadzących egzemplarze o analogicznej lub zbliżonej formie. Okaz z Kielczy należy zaklasyfikować do mieczy typu Lipovka Hermanna Mullera-Karpe. Łącznie do tego typu badacz ten zaliczył pięć okazów, a przykład z Kielczy uznał za blisko spokrewniony. Najbardziej charakterystycznym elementem mieczy typu Lipovka jest specyficzne, antenowe zakończenie rękojeści, dzięki któremu typ ten jest łatwo



Miecze z epoki brązu z Kielczy, stan zabytków sprzed 1945 r.,  
fot. archiwum Muzeum Miejskiego Wrocławia

rozpoznawalny, jednak w sumie jest on tak heterogeniczny, że późniejsi badacze dzielą go nawet na kilka wariantów. Nie zagłębiając się w hermetyczną, stricte archeologiczno-typologiczną dyskusję, można ogólnie stwierdzić, że każdy z mieczy należących do tego typu posiada wiele indywidualnych cech, które różnią go od pozostałych okazów, a uwaga ta dotyczy zwłaszcza egzemplarza z Kielczy.

Miecze antenowe typu Lipočka znane są głównie z terenu dzisiejszej Rumunii (cztery egzemplarze), a ponadto z Czech i Polski (po jednym egzemplarzu). Ośrodki produkcji broni tego typu można więc z dużym prawdopodobieństwem lokalizować na terenie Siedmiogrodu i północno-zachodniej Rumunii, z czym zgadzają się znawcy tematu. Okaz z Kielczy niewątpliwie jest importem. Biorąc pod uwagę zgodne opinie bronioznawców, można by stwierdzić, że drogą wymiany trafił na nasze ziemie z terenu Rumunii, nie jest to jednak takie oczywiste. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na inne odkrycie, mianowicie na miecz znaleziony na terenie Szwajcarii, tj. egzemplarz z tzw. sztabą do rękojeści (*Griffzungenschwert*) z Port, Kt. Vaud. Zabytek ten P. Schauer zaklasyfikował jako wariant Port, typ Locras, a jest on istotny, ponieważ na głowni posiada bogaty i bardzo złożony ornament, który jest prawie identyczny jak ten zdobiący klingę miecza z Kielczy. Nie wydaje się możliwe, by tak duże podobieństwo zdobienia mogło być przypadkowe, można więc postawić hipotezę, że obydwa okazy broni wykonano lub przynajmniej zdobiono w tej samej pracowni odlewniczej. Prawdopodobne jest również to, że ornament na obu głowniach jest dziełem jednego człowieka. Jeżeli okaz z Kielczy wyprodukowano w tym samym warsztacie co miecz z Port – a wiele dodatkowych przesłanek przemawia za tym, że tak jest w istocie – poważnie należy wziąć pod uwagę, że miecz kielczański może pochodzić z obszaru dzisiejszej zachodniej Szwajcarii. Na tym terenie znajduje się bowiem centrum występowania mieczy typu Locras (cztery egzemplarze) wraz z ich wariantem Port (dwa egzemplarze), a ponadto znaleziono tu formę odlewniczą do produkcji broni tego typu. Trzeba zaznaczyć, że jest to nowa i niezgłaszana wcześniej hipoteza.

Hermann Müller-Karpe uważa typ Lipočka za starszy typ mieczy antenowych i datuje go na fazę HaB2 (ok. 900–800 r. p.n.e.). Henrik Thrane z kolei skłania się ku wcześniejszemu datowaniu egzemplarzy tego typu – raczej na fazę HaB1 (ok. 1000–900 r. p.n.e.) niż HaB2. Jego zdanie zdają się potwierdzać ustalenia P. Schauera umiejscawiającego pozycję chronologiczną mieczy typu Locras, do którego należy okaz z Port, w okresie Pfeddersheim/Kornwestheim odpowiadającym fazie HaB1. W związku z powyższym miecz z Kielczy najbezpieczniej

byłoby datować szeroko na fazy HaB1 i HaB2 (druga połowa IV i pierwsza połowa V okresu epoki brązu, tj. ok. 1000–800 r. p.n.e.), ale trzeba zauważyć, że coraz więcej przemawia za tym, że zabytek ten jest starszy i należy go przypisywać wyłącznie do pierwszej z tych faz. Ogólnie można stwierdzić, że artefakt ma prawie trzy tysiące lat.

Historia omawianego zabytku zaczyna się w 1922 lub 1923 r., kiedy to w lesie na wschód od wsi Kielcza zupełnie przypadkowo, podczas prac związanych z zalesianiem, dokonano interesującego odkrycia. Znaleziono bowiem skarb z epoki brązu składający się z trzech mieczy brązowych, w tym z naszego wyjątkowego egzemplarza. Warto nadmienić, że znanych jest blisko tysiąc depozytów z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza pochodzących z obszaru Polski, z tego ok. 250 datuje się mniej więcej na ten sam okres co zespół z Kielczy (fazy HaB1 – HaB3). Wiele z tzw. skarbów zaginęło w czasie II wojny światowej. W 1929 r. miecz antenowy z Kielczy oraz fragment głowni drugiego okazu trafiły do zbiorów muzeum w Bytomiu. Trzeci egzemplarz, niestety, od razu zaginął i nic o nim nie wiadomo. W 1930 r. obydwa eksponaty zostały wpisane do księgi inwentarzowej (pod numerami 398 i 593) i najprawdopodobniej do dzisiaj znajdowałyby się w kolekcji bytomskiej placówki muzealnej, gdyby nie II wojna światowa.

Już w 1942 r., z obawy przed alianckimi nalotami, zabytki zgromadzone w muzeum w Bytomiu zaczęto wywozić w bezpieczniejsze rejony, przy czym warto zaznaczyć, że transporty kierowano w różne miejsca. Wzmogła ewakuacja zbiorów nastąpiła jednak dopiero w drugiej połowie 1944 r., na co oczywiście miała wpływ sytuacja na froncie, a przede wszystkim zbliżająca się Armia Czerwona. Dla przykładu 24 czerwca 1944 r. część kolekcji przetransportowano do Miedar-Kopanina koło Tarnowskich Gór, a 7 lipca – do klasztoru św. Józefa koło Prudnika. Ostatni transport zabytków, o którym zachowały się informacje, wysłano w drogę 7 sierpnia 1944 r., a punktem docelowym był pałac w Grudyni Wielkiej koło Koźla. Według opinii Jerzego Szydłowskiego i Mariana Pawlińskiego pod koniec 1944 r. spakowano również zabytki archeologiczne, które prawdopodobnie odesłano do Nysy. Jak twierdzą obydwa archeolodzy zawodowo związani z bytomskim muzeum, zabytki te zaginęły w czasie wojny i – jak na ironię – uratowała się jedynie ta część kolekcji archeologicznej, która została w Bytomiu. Koniec II wojny światowej na Górnym Śląsku był gwałtowny i dramatyczny. 12 stycznia 1945 r. dwa fronty ukraińskie Armii Czerwonej, tj. I i IV Front Ukraiński, pod dowództwem odpowiednio: marszałka Iwana Koniewa i generała Iwana Pietrowa, rozpoczęły tzw. ofensywę zimową i skierowały się na Śląsk, gdzie finalnie rozbiły niemiecką Grupę Armii „Środek” feldmarszałka Ferdynanda Schörnera. Walki były



Miecz antenowy z epoki brązu z Kielczy, stan zabytku z 2014 r.,  
fot. P. Kobek





Miecz antenowy z epoki brązu z Kielcy, zdjęcie rentgenowskie z 2014 r., wyk. W. Weker

bardzo zacięte, gdyż Niemcy – z jednej strony – walczyli w obronie przedwojennych granic Niemiec, a z drugiej strony – chcieli utrzymać drogi ucieczki na południe i zachód. Bytom został zdobyty 27 stycznia, ale w południowej części Górnego Śląska oddziały Wehrmachtu zatrzymały natarcie Armii Czerwonej, która dopiero w marcu wznowiła działania. Tak zwane operacje śląskie i operacja morawsko-ostrowska zakończyły się sukcesem wojsk radzieckich w dniu 31 marca 1945 r. Konkludując, najprawdopodobniej w drugiej połowie 1944 r., być może pod koniec tego roku i nie później niż na początku drugiej dekady stycznia 1945 r., miecz z Kielcy wraz z innymi zabytkami archeologicznymi opuścił mury bytomskiego muzeum i przepadł.

W 2001 r. obroniłem na Uniwersytecie Jagiellońskim pracę magisterską pt. *Miecze i sztylety antenowe w Polsce*. Chcąc dotrzeć do oryginalnych zabytków, jako student odwiedziłem kilkanaście placówek muzealnych na terenie całego kraju, ale pomimo poszukiwań nie natrafiłem na miecz z Kielcy, a w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu usłyszałem, że zaginął on w czasie II wojny światowej. Niespodziewanie ponad dekadę później, tj. w 2014 r., odnalazłem ten eksponat w Muzeum w Nysie, czemu – nie ukrywam – towarzyszyła duża, nie do końca kontrolowana radość, która po wyjaśnieniach spotkała się ze zrozumieniem pracowników Działu Archeologii – w tym miejscu chciałbym podziękować panu Mariuszowi Krawczykowski za życzliwą pomoc. W zbiorach nyskiej placówki miecz figurował najpierw jako zabytek z miejscowości nieznannej, jego kartę katalogową sporządzono 20 czerwca 1969 r., a potem ktoś słusznie dopisał na niej otówkiem: „Kielcza?”. Ostatecznie nie wiadomo jednak, skąd, jak ani kiedy zabytek trafił do muzeum. Nie wiadomo również, że formalnie eksponat jest własnością muzeum bytomskiego. Kwestii identyfikacji miecza nie ułatwiało to, że najprawdopodobniej w wyniku działań wojennych został on istotnie uszkodzony. Oryginalnie miał długość prawie 88 cm, obecnie zaś jego głownia jest ułamana i miecz ma jedynie nieco ponad 30 cm. Ponadto ślady na eksponacie ewidentnie dowodzą, że trafił on do ognia, który go nadpalił i roztopił otowianą wkładkę rękojeści, przez co przepadły również widoczne na archiwalnym zdjęciu trzy duże nity. Poza tym na kłindze pojawiły się duże szczyrby wskazujące, że ktoś uderzał bronią w twardszy materiał. Pomimo tych bardzo dużych uszkodzeń nie mam wątpliwości, że zabytek ten jest mieczem z Kielcy. Podniszczony stracił znacznie na swych walorach estetycznych i ekspozycyjnych, ale najważniejsza część, czyli rękojeść, na szczęście się zachowała, co pozwoliło na wykonanie badań rentgenowskich i chemicznych obiektu – ważnych z naukowego punktu widzenia. Miecz, chociaż uszkodzony, w dalszym ciągu jest bardzo cennym zabytkiem i mimo że stracił jako eksponat wystawienniczy, to zyskał swoją historię, a jako zabytek dalej będzie służył w przyszłych badaniach.

Ostatnia ważna kwestia wiąże się z pytaniem, czy miecz z Kielcy dotarł do Nysy wraz z innymi bytomskimi zabytkami archeologicznymi, czy też transport utknął gdzieś po drodze i jedynie omawiany eksponat trafił do muzeum nyskiego, być może nawet po zakończeniu konfliktu. W grę wchodzi obydwie możliwości. Trzeba przypomnieć, że Nysa zajęta przez Armię Czerwoną 23–24 marca 1945 r. w ostatnim okresie wojny została w bardzo dużym stopniu zniszczona. Zabytki mogły zatem przepaść czy też ulec zniszczeniu – zarówno w drodze, jak i na miejscu, w Nysie. Odnalezienie miecza z Kielcy daje jednak nadzieję, że choć część z nich znajduje się w nyskim muzeum i pozostaje niezidentyfikowana. W związku z powyższym ważne jest, aby pracownicy muzeów bytomskiego oraz nyskiego nawiązali współpracę i podjęli próbę wyjaśnienia tej sprawy.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bader Tiberiu, *Die Schwerter in Rumänien*, „Prähistorische Bronzefunde” 1991, t. IV: 8, Stuttgart.
- Blajer Wojciech, *Skarby przedmiotów metalowych z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza na ziemiach polskich*, Kraków 2001.
- Bugaj Michał, *Ośrodki produkcji mieczy antenowych w Polsce*, „Przegląd Archeologiczny” 2005, t. 53.
- Fogel Jerzy, *Studia nad uzbrojeniem ludności kultury łużyckiej w dorzeczu Odry i Wisły*, Poznań 1979.
- Fogel Jerzy, *Militaria kultury łużyckiej z dorzecza Odry i Wisły (źródła)*, Poznań 1988.
- Gedl Marek, *Kultura łużycka na Górnym Śląsku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.
- Kaczmarek Ryszard, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, Katowice 2006.
- Kaczmarek Ryszard, *II wojna światowa (1939–1945)*, w: Joachim Bahlcke, Dan Gawrecki, Ryszard Kaczmarek (red.), *Historia Górnego Śląska. Polityka, gospodarka i kultura europejskiego regionu*, Gliwice 2011.
- Kemenczei Tibor, *Die Schwerter in Ungarn II (Vollgriffschwerter)*, „Prähistorische Bronzefunde” 1991, t. IV: 9, Stuttgart.
- Müller-Karpe Hermann, *Die Vollgriffschwerter der Urnenfelderzeit aus Bayern*, München 1961.
- Nadolski Przemysław, *Górnośląskie Muzeum Krajowe w Bytomiu 1932–1945*, w: Mieczysław Dobkowski, Jan Drabina (red.), *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. 100 lat dziejów*, Bytom 2011.
- Pawliński Marian, *Zbiory muzealne i pierwsze wykopaliska 1910–1944*, w: Mieczysław Dobkowski, Jan Drabina (red.), *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu...*, op. cit.
- Schauer Peter, *Die Schwerter in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz I (Griffplatten-, Griffangel- und Griffzungenschwerter)*, „Prähistorische Bronzefunde” 1971, t. IV: 2, München.
- Sprockhoff Ernst, *Die germanischen Griffzungenschwerter*, „Römisch-Germanische Forschungen” 1931, t. 5, Berlin – Leipzig.
- Sprockhoff Ernst, *Die germanischen Vollgriffschwerter der jüngeren Bronzezeit*, „Römisch-Germanische Forschungen” 1934, t. 9, Berlin – Leipzig.
- Szydlowski Jerzy, *Dział Archeologii, Okręgowe Muzeum Górnośląskie w Bytomiu*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Historia” 1936, z. 1, Bytom.
- Thrane Henrik, *Eingeführte Bronzeschwerter aus Dänemarks jungerer Bronzezeit (Periode IV–V)*, „Acta Archaeologica København” 1968, t. 39.

#### MICHAŁ BUGAJ

Archeolog, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego specjalizujący się w: ochronie dziedzictwa archeologicznego, ratowniczych badaniach wykopaliskowych na dużych inwestycjach, epoce brązu i wczesnej epoce żelaza ze szczególnym uwzględnieniem mieczy brązowych. Od 2007 r. pracownik Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie.

## THE STOLEN DOUBLE-BARRELED SHOTGUN

The Second World War brought about irretrievable losses in the sphere of historic objects manufactured by Polish artists and craftsmen, including those of the Warsaw masters of gunsmithery. Both handguns and long guns played an important part in our culture, even if they were not as important as the beloved Polish szabla (a kind of sabre). They were often luxury items, inseparably associated with hunters, and in times of fights for freedom, became the weapons in the struggle for national dignity and the right to a free life. Those which remained extant are invaluable, and we should treasure and value them also as mementoes of those who made them. The present article describes the luxury hunting rifle produced by the Warsaw gunsmithery partnership Koczi and Jachimiek. Immediately after the Warsaw Uprising it was stolen from the Military Museum by the Germans who were fleeing from the capital. What remained was only a beautifully inlaid box and a few accessories, including a wooden rod with a characteristic handle for part of the metal ramrod.

ZYGMUNT K. JAGODZIŃSKI

# ZRABOWANA DUBELTÓWKA

**D**ruga wojna światowa spowodowała niepowetowane straty w sferze zabytków wytworzonych rękoma rodzimych artystów i rzemieślników, również warszawskich mistrzów rusznikarskich. W powojennych latach ta dziedzina rzemiosła pozostawała niedostrzegana i niedoceniana, popadała w zapomnienie i niełaske, mimo że wśród jej przedstawicieli byli niezwykle zdolni i zasłużeni dla kraju mistrzowie.

W naszej kulturze broń ogniowa – broń palna długa i krótka – zajmowała miejsce wyjątkowe, choć nie tak znaczące jak umiłowana przez Polaków szabla. Stanowiła często przedmiot zbytku, była nieodłączną towarzyszką myśliwych, a w chwilach zrywów wolnościowych stawiała się orężem w walce o godność narodową i prawo do wolnego życia. Tym większy zatem trzeba mieć szacunek dla tej broni, która się ostała, i należy zachowywać pamięć o tych, którzy ją wytwarzali.

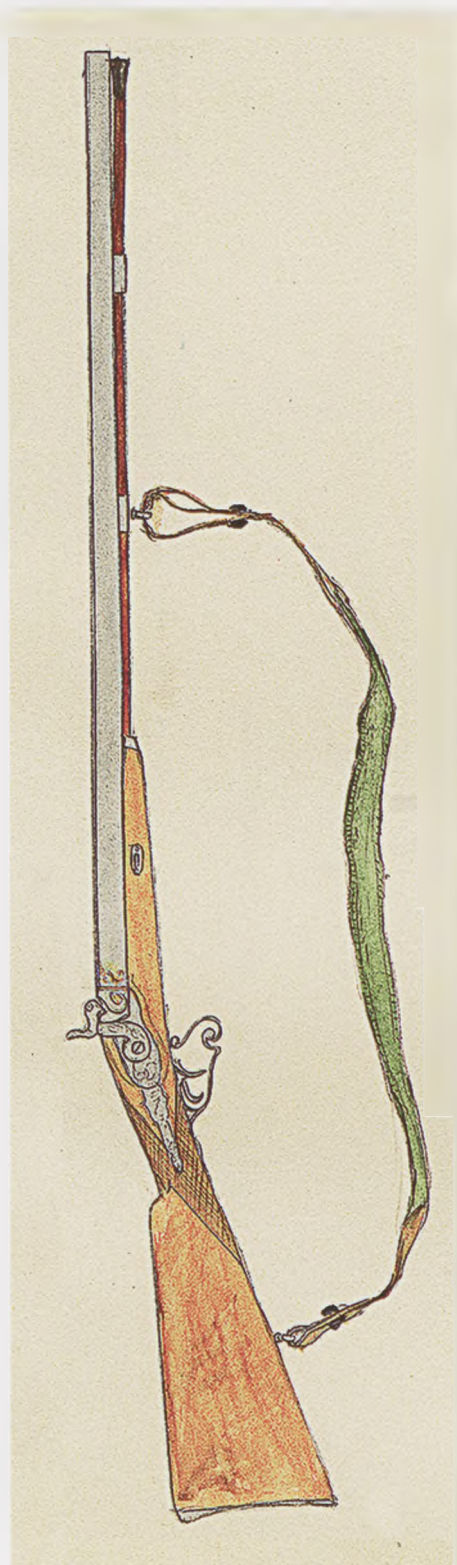
Do niedawna jeszcze wśród rodzimych uczonych pokutował pogląd – oparty na niewielkiej liczbie ocalałych zabytków – że działających w stolicy wytwórców owej broni w XIX w. było niewiele. Niemal do końca minionego stulecia sądzono, że stolica pod tym względem niczym się nie wyróżniała. Dość przypomnieć, co na ten temat stwierdził Roman Matuszewski, kurator zbiorów głównych Muzeum Wojska Polskiego, w swojej prolegomenie do pierwszej części pracy autorstwa piszącego te słowa *O stanie rusznikarstwa warszawskiego XIX wieku*<sup>1</sup>: „W literaturze światowej istnieje fundamentalne dzieło Eugène Heera: *Der Neue Stöckel*...<sup>2</sup>, słownik zawierający nazwiska i biogramy 32 tysięcy rusznikarzy z wielu krajów świata. Niestety, biogramów polskich rusznikarzy jest tam

niewiele. Jest jeszcze (...) ciągle aktualny i wykorzystywany przez historyków sztuki – niezwykle ubogi w informacje o polskich rusznikarzach – leksykon Thiemego i Beckera”<sup>3</sup>. Matuszewski dodaje też, że „(...) w dotychczasowej literaturze historycznej i katalogach muzealnych większość informacji o rusznikarzach ograniczała się do wymienienia ich nazwisk ze znanych sygnatur zachowanych na zabytkach i do opisu tychże (...)”.

Tymczasem wśród niemałej fali przybyszów szukających pracy, którzy zjechali do Warszawy w czasach Królestwa, byli także rusznikarze. W trakcie XIX w. przez stolicę przewinęło się ich ponad stu<sup>4</sup>, głównie z: Niemiec, Francji, Belgii, Austrii, Rosji i Czech. Wśród nich znaleźli się też założyciele spółki rusznikarskiej Koczi i Jachimiek<sup>5</sup>.

Rusznikarz Antoni Koczi (Kotzi) oraz Jan Jachimiek, grawer broni i rusznikarz, otworzyli swoją spółkę przy Krakowskim Przedmieściu 40 (388). Obaj mistrzowie współpracowali ze sobą od wielu lat, ale formalnie zawiązanie ich spółki nastąpiło w 1853 r. Koczi i Jachimiek specjalizowali się w wyrobie oraz montażu broni palnej krótkiej i długiej w wydaniu luksusowym. Ich wytwory słynęły z „dobroci” – jakości i urody. Odbiorcami ich produktów byli nie tylko krajowi, ale też zagraniczni nemrodzi, głównie z cesarstwa rosyjskiego. Ich broń myśliwska zdobywała również laury na licznych wystawach<sup>6</sup>. Zmierzch spółki przypadł na początek lat 60.<sup>7</sup>, kiedy to Jan Jachimiek po spłaceniu Koczkiego zawiązał z Janem Jakubem Sosnowskim kolejną spółkę – Jachimiek i Sosnowski<sup>8</sup> – działającą pod tym samym adresem.

Sygnowana „Koczi & Jachimiek” luksusowa strzelba myśliwska z drugiej połowy XIX w.<sup>9</sup> przyjęta została do Muzeum Wojska 1 grudnia 1918 r. jako dar Józefa

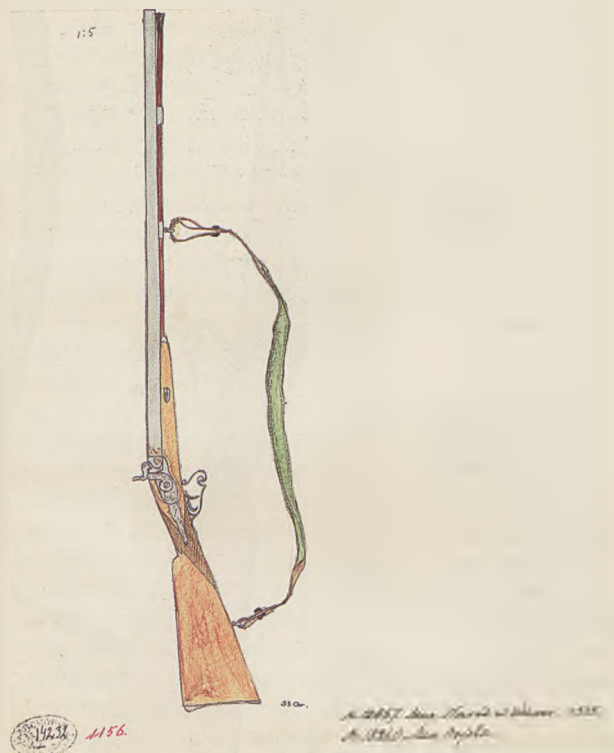


Ocalałe puzdro po zaginionej strzelbie Kociego i Jachimka, obecnie w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, fot. M. Skoczeń



Polska ok. r. 1870.

Dubeltówka myśliwska krakowska  
„KOCI & JACHIMEK A VARSOVIE.”



Plansza z rysunkiem (z natury sprzed 1933 r.) zaginionej strzelby Kociego i Jachimka z drugiej połowy XIX w. Rysunek wykonął i opatrzył własnym inicjałem (ST-G) Stanisław Górniak, fot. skan archiwum Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Sobieszczańskie. Wpisano ją pod numerem katalogowym 12657 MN, poprawionym następnie na numer 18260. Tuż po powstaniu warszawskim strzelbę zrabowali uciekający ze stolicy Niemcy. Po zabytku pozostały tylko pięknie intarsjowane puzdro

i kilka akcesoriów, m.in. drewniany pręt z charakterystycznym uchwytem do części metalowej wyciora (obecnie puzdro pod numerem inwentarzowym 32001 znajduje się w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie).

Bezcenną dziś dokumentacją muzealną zrabowanej dubeltówki są plansze rysunkowe wykonane przez Stanisława Górniaka, 29-letniego wówczas artystę. Do swojej niespodziewanej śmierci w 1933 r. sporządził on ok. 800 takich plansz, podobnych jak w przypadku opisywanej w niniejszym tekście strzelby. Należy dodać, że do 1939 r. był to jeden ze sposobów tworzenia wizerunkowej dokumentacji zabytków. „(...) Oprócz rysunków, które Gembarzewski [płk Bronisław Gembarzewski, organizator i dyrektor Muzeum Wojska w latach 1920–1939 – Z.J.] stawiał wyżej niż fotografie przedmiotów, warszawski fotografik Jan Ryś na zlecenie muzeum wykonywał zdjęcia z użyciem dużych, szklanych negatywów (...)”<sup>10</sup>.

Dzięki tej dokumentacji wiemy dziś, jak wyglądała zaginiona dubeltówka. Lufy strzelby kalibru 18 mm, na zewnątrz gładkie, wyposażone były w kominki (pistony) na kapiszony. Części denne luf wraz z baskulą inkrustowano złotem. Długość luf wynosiła: 76 cm. Na listwie łączącej lufy znajdował się napis: „Koczi & Jachimek a` Varsovie / Faubourg de` Cracovie N / 388”. U spodu luf umieszczone były dwie stalowe tulejki do stempla, który wykonano z egzotycznego, twardego drewna i zakończono czarną rógową główką. Zamki tylnosprężynowe wyposażone były w kurki. Na ozdobnie profilowanych blachach zamkowych umieszczono napis: „Koczi & Jachimek”. Kabłąk spustowy był fantazyjnie wyprofilowany, a antabki do flintpasa wykonano ze stali. Parciany flintpas koloru zielonego na obu końcach ozdobiono nakładkami ze skóry. Łoże sporządzone z jasnego drewna orzechowego sięgało 1/3 długości luf, licząc od ich komory dennej ku wylotowi luf. W łożu tym znajdował się otwór na przetyczkę mocującą lufy z łożem. Kolbę z sztyjką nacięto w romboidalną kratkę, w dalszej części była ona gładka i zakończona stalową „stopą”. Ozdoby strzelby były rytowane (sceny łożwieckie), a w części inkrustowane złotem. Na dubeltówce widniał monogram „R.G.” pod koroną szlachecką.



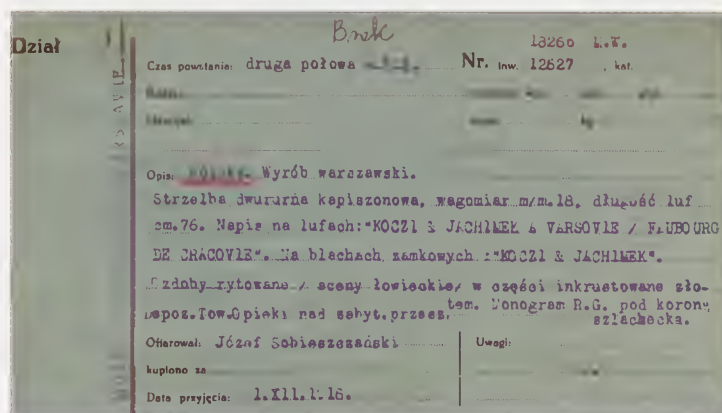
Kompletne puzdro z rozłożoną strzelbą Kociego i Jachimka, fot. skan z karty katalogu aukcyjnego firmy Peter Finer z Londynu

Puzdro miało kształt kasety ze strzelbą dwururną, kapiszonową, myśliwską. Wieko puzdra w obłódzie palisandrowej ozdobione zostało inkrustacją wykonaną techniką Boulle'a z wykorzystaniem: srebra, złota, mosiądzu, miedzi i szylkretu, ułożoną w splatające się wzajemnie wici roślinne. Wśród motywów roślinnych przedstawiono putta podtrzymujące cesarską koronę. We wnętrzu puzdra znajdowała się strzelba składana z baskulą. Lufy z damastu różanego były szmelcowane. Na listwie łączącej lufy umieszczono inkrustowaną złotem sygnaturę pisaną grażdanką: „KOCZI & JACHIMEK A' VARSOVIE FABOURG DE CRA-COVIE N 388” (Koczi i Jachimiek w Warszawie, Krakowskie Przedmieście nr 388). Osada (łóże i kolba) strzelby wykonana była z „twardziela” orzecha szlachetnego. Dubeltówkę wyposażono również we flintpas (pas nośny) do noszenia broni. Wszystkie części składające broń – okucia i zamki kapiszonowe – inkrustowano złotem, ozdobnie rytowano i grawerowano.

Strzelba z puzdrem i akcesoriami wykonana została na przełomie lat 50. i 60. XIX w. – w okresie największego rozkwitu firmy<sup>11</sup>. Inne dwie strzelby warszawskiej spółki rusznikarskiej Koczi i Jachimiek znajdują się w zbiorach Ermitażu w Sankt Petersburgu (nr inw. Z. O. 37.) oraz w prywatnej kolekcji w USA<sup>12</sup>.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Zygmunt K. Jagodziński, *Miscellanea bronioznawcze XIX–XX, Słownik mistrzów i czeladników rzemiosła rusznikarskiego Warszawy XIX wieku*, Warszawa 1996, s. 9–10.
- <sup>2</sup> Heer Eugène, *Der Neue Stockel. Internationales Lexikon der Buchsenmacher, Handfeuerwaffenfabrikanten und Ambrustmacher von 1400–1900*, t. I, Schwabisch Hall 1978; t. II, 1979; t. III, 1982.
- <sup>3</sup> Thieme Ulrich und Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler von der Antike bis Zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von Etwa 400 Fachgelehrten Bearbeitet und Redigiert von H. Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff*, O. Kellner, Leipzig 1930.
- <sup>4</sup> Zygmunt K. Jagodziński, *Miscellanea...*, op cit., s. 19.
- <sup>5</sup> Ibidem, s. 27.
- <sup>6</sup> Opis wystawy wyrobów rękodzielniczych z 1857 r. (w pałacu Namiestnikowskim), Warszawa 1860, s. 243.
- <sup>7</sup> Zygmunt K. Jagodziński, *Miscellanea...*, op cit., s. 94.
- <sup>8</sup> Ibidem, s. 27.
- <sup>9</sup> Opisana strzelba znajduje się w wykazie broni utraconej w wyniku wojny i okupacji hitlerowskiej: Roman Matuszewski, Jolanta Kozimor, *Plunderet und Rebut \* Ograbione muzeum [Straty wojenne Muzeum Wojska Polskiego w okresie II wojny światowej]*, Warszawa 2007, (poz. 18260), s. 118.



Karta katalogowa sprzed 1939 r. (Muzeum Narodowe, obecnie Muzeum Wojska Polskiego) z opisem zaginionej strzelby myśliwskiej Kociego i Jachimka, fot. archiwum Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

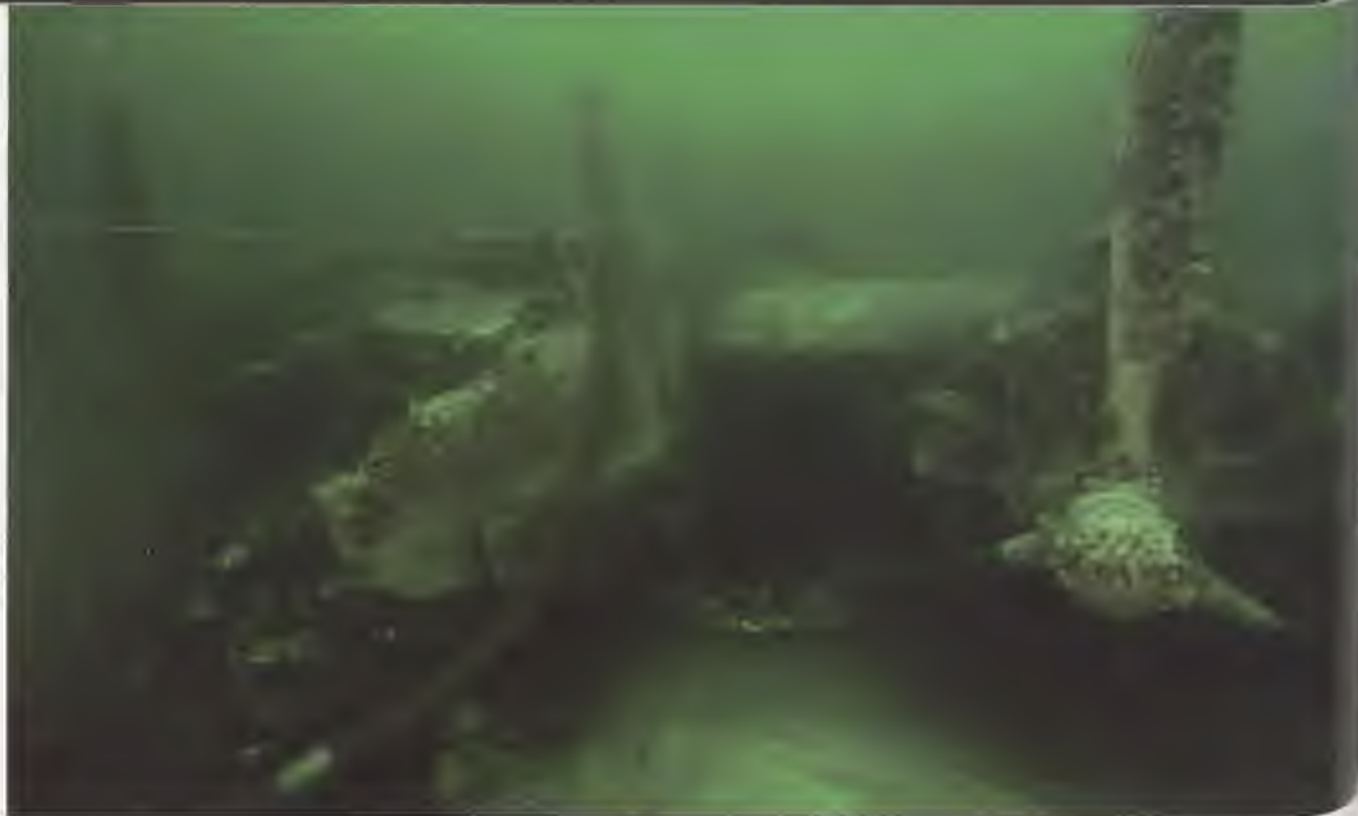


Nekrolog Stanisława Górniaka zamieszczony w „Kurierze Warszawskim” z 1933 r., fot. ksero Biblioteki Narodowej w Warszawie

- <sup>10</sup> Henryk Wielecki, *Za otwartą i zamkniętą bramą. Muzeum Wojska 1920–1939*, Warszawa 1995, s. 45.
- <sup>11</sup> Opis sporządzono na podstawie katalogu firmy Peter Finer z Londynu, wyd. 1996 r. Cena broni z puzdrem: 125 000 dol. USA.
- <sup>12</sup> Dubeltówka kapiszonowa myśliwska: KOCZI & JACHIMEK A VARSOVIE FABOURG DE CRA-COVIE N. /388, w: Renata Wilewska, *Kolekcja Heleny i Tadeusza Kwiatkowskich w Stanach Zjednoczonych*, Łódź 2006, poz. kat. VIII/6, s. 217.

#### ZYGMUNT K. JAGODZIŃSKI

Bronioznawca, autor i współautor siedmiu książek oraz ponad stu artykułów z zakresu historii kultury materialnej (XVI–XIX/XX w.). Wieloletni członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy afiliowanego przy Państwowej Akademii Nauk. Do chwili obecnej współpracował z ponad 25 redakcjami.



Tak zobaczyli go nurkowie

#### **DOUGLAS A-20 IT DID NOT RETURN TO BASE**

The article presents an unusual project which was very important for Polish museum science. Its aim was to lift a well-preserved plane wreckage from the time of World War Two from the bed of the Baltic and secure it. In spite of the great logistic complications involved and the need for many companies to cooperate and take responsibility for the different phases of salvaging the plane, the project was successful. Modern methods of managing cultural projects were used to carry out the task. In the course of their task, both public institutions from different sectors and private companies managed to solidify their ties and improve networking in the sphere of protecting Polish cultural property.

**ADAM PIETRUCHA**

# DOUGLAS A-20 NIE WRÓCIŁ DO BAZY

O wydobywaniu z dna Bałtyku i zabezpieczeniu zabytkowego lekkiego bombowca z czasów II wojny światowej

**C**o z tym zrobić? To pytanie zadało sobie wiele osób, gdy Polskę obiegła wieść o odkryciu podczas standardowych pomiarów dna dobrze zachowanego (o czym było wiadomo na podstawie widoku sonarowego) samolotu z czasów II wojny światowej. Odpowiedź wcale nie była jednoznaczna, mimo że podstawowe dane o obiekcie wyglądały zachęcająco: unikatowy na skalę światową zabytek zalega blisko brzegu, stosunkowo płytko. Wedle zdobytych informacji był to zachowany w stanie dobrym – by nie rzec: w jednym kawałku – jeden z 16 lub 17 samolotów te-

go typu na świecie. Słowem – kuszący kąsek. Media niezwykle szybko podchwyciły temat możliwego wydobywania, tym bardziej że błyskawicznie pojawiły się spekulacje o niemieckim bombowcu, a wiadomo, że co niemieckie i z czasów II wojny światowej, rozpała wyobraźnię. W końcu, po rozpoznaniu przeprowadzonym przez nurków z Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku, decyzja o wydobywaniu została podjęta w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ale jak to zrobić? Widzieliśmy w 2013 r. pomyślnie zakończoną akcję wydobywania przez Brytyjczyków z kanału La Manche dorniera Do 17. Przedsięwzięcie zrealizowane skutecznie, ale mało oszczędnie – wydano wtedy około pół miliona funtów. Nie należy zaś zapominać, że środki inwestowane w kulturę nie przestają być środkami publicznymi.

Kto ma to zrobić? Oczywiście jedynym muzeum w Polsce, które może zrealizować tak skomplikowaną akcję, jest Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, automatycznie obdarowane niniejszym projektem. Założenie było takie, że zadanie trzeba zrealizować możliwie małym nakładem środków.

Ten fascynujący projekt z pewnością rozbudził umysły dyrekcji gdańskiego muzeum, ale też przysporzył siwych włosów niejednej głowie. Sprawa została powierzona Działowi Badań Podwodnych, w którym po wstępnych przemyśleniach zapadła decyzja: wydobyć jest możliwe i mamy radę zrobić to stosunkowo niedużym kosztem. Nikt jednak nie da gwarancji, że się uda. Wrak – spoczywający ok. 70 lat pod specyficzną wodą bałtycką, o dość łagodnym jak na morze składzie chemicznym, ale jednak słoną – może się złamać na 10 różnych sposobów w dowolnej fazie wydobywania. Decyzja „próbujemy” jednak zapadła i wszyscy przystąpiliśmy do działania.

### GENEZA

9 kwietnia 1945 r., ok. 2 km od Rozewia, zostaje zestrzelony i wpada do morza sowiecki bombowiec Douglas A-20. Nazwa samolotu nie brzmi po rosyjsku, maszyna jest bowiem jedną z ok. 15 000 sztuk przekazanych do ZSRR przez Stany Zjednoczone w ramach umowy Lend-Lease i jednym z 2900 (według innych źródeł: 2771) płatowców typu Douglas A-20. Lekki bombowiec produkcji Douglas Aircraft Company był w początkowej fazie II wojny światowej podstawowym bombowcem armii USA, zamawianym również przez siły zbrojne Wielkiej Brytanii oraz Francji. Znany także pod takimi nazwami jak Douglas Boston lub nocny myśliwiec Douglas Havoc w 1942 r. został zastąpiony przez nowsze konstrukcje. Łącznie zbudowano do tego czasu ok. 7500 Douglasów A-20. „Nasz” egzemplarz służył najprawdopodobniej w 1. Gwardyjskim Kłajpedzkim Lotniczym Pułku Minowo-Torpedowym, a jego pilotem był niejaki Boldusow. Samolot został zestrzelony ogniem pokładowej artylerii przeciwlotniczej, o czym świadczą uszkodzenia na dolnej części skrzydeł, następnie wodował, a załogę udało się uratować. Powyższe informacje zostaną potwierdzone, gdy badanie wraku zakończą specjaliści z Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie.

Co zostało z pięknego stalowego ptaka, który 70 lat wcześniej opuścił swoją macierzystą fabrykę? Otóż w tym przypadku zachowało się nadzwyczaj dużo i na dodatek – w jednym kawałku. Mimo długiego czasu, jaki samolot spędził pod wodą, jest on – jak na zabytek tego typu – w bardzo dobrym stanie. Brakuje przedniego stanowiska strzelca i części ogonowej, ocalały natomiast praktycznie całe śródptacie, skrzydła wraz z silnikami i śmigłami, podwozie oraz bardzo dużo elementów wyposażenia – karabiny maszynowe, różnego rodzaju urządzenia pokładowe, zbiorniki paliwa, zegary z napisami (cyrylicą), radio, słuchawki pilota, pasek od zegarka. Częściowo zachowało się również malowanie bojowe. Niestety, badania dna w pobliżu znaleziska nie wykazały innych większych elementów wraku. W porównaniu do wspomnianego, wydobytego u wybrzeży Anglii dorniera Do 17 wrak znaleziony w Polsce zachował się również w nieporównywalnie lepszym stopniu. To właśnie stosunkowo dobry stan obiektu, który został potwierdzony przez nurków w czasie wstępnych oględzin, pomógł podjąć ostateczną decyzję o rozpoczęciu próby podniesienia. Wybiegając naprzód – warto podkreślić, że mimo obaw o stan konstrukcji nie tylko zdołała ona wytrzymać podczas wydoby-



Dobrze zachowane śródptacie oraz skrzydła



Nurkowie Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku pracują przy wraku



Silniki i śmigła zachowane w całości



Wrak wydobyty w jednym kawałku

cia nie tylko własny ciężar, ale także uniosła nagromadzone w niej przez 70 lat piasek, muł i omutki.

### SŁÓW KILKA O ZARZĄDZANIU PROJEKTEM

Poznaliśmy zatem nieco bliżej obiekt. Jednak prócz pasji i poruszanej wyobraźni, która wizualizowała przed oczyma wynurzający się z głębin samolot, projekt należało zupełnie zwyczajnie i systematycznie, a w miarę możliwości skutecznie zrealizować. Warto w tym miejscu wskazać, jakie były przesłanki skłaniające do rozpoczęcia przedsięwzięcia – emocje i chwilowe poruszenia nie mogą być bowiem podstawą do podejmowania decyzji z obszaru gospodarowania środkami publicznymi.

Niezaprzeczalnie podstawowym argumentem przemawiającym za podjęciem działań przy wraku była konieczność jego ochrony przed zniszczeniem, uszkodzeniem lub rozkradzeniem. Stosownie, ponieważ mimo wprowadzonych obostrzeń żeglujących w rejonie odkrycia podczas drugiej próby podniesienia stwierdzono uszkodzenia osłony jednej z goleni podwozia, których rok wcześniej nie było. Pochodziły one najprawdopodobniej od uderzenia kotwicą. Co zaś tyczy się kradzieży – nie da się ukryć, że rynek handlu militariami pochodzącymi z okresu II wojny światowej jest w Europie rozbudowany i działa prężnie. W przypadku braku zabezpieczenia lub jedynie sporządzenia inwentaryzacji wraku należałoby się liczyć z tym, że w niedługiej perspektywie czasu byłby on systematycznie okradany, a poszczególne elementy trafiłyby prawdopodobnie dość szybko do zachodnich kolekcjonerów. Jest to tym bardziej możliwe, że odnalezienie samolotu zostało przez polskie media bardzo szeroko nagłośnione.

Pozostawiając jednak perspektywę europejską, należy podkreślić wartość tego projektu dla polskiego muzealnictwa – zarówno pod względem unikalności historycznej zabytku, jak i wypracowania nowatorskiej metodyki wydobywania, konserwacji, ale także prezentacji. Można też stwierdzić, że przygotowanie, koordynacja i realizacja tego przedsięwzięcia były nie tylko niezwykle doświadczeniem, ale przede wszystkim wymagającym wyzwaniem. Do jego realizacji ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zostali wyznaczeni Adam Pietrucha, starszy specjalista w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego, oraz Iwona Pomian, kierownik Działu Badań Podwodnych Narodowego Muzeum Morskiego. Wytypowane osoby stworzyły zespół, który ściśle określone zadanie miał wykonać w ograniczonym czasie i przy zaangażowaniu wielu podmiotów funkcjonujących z różną wewnętrzną

dynamiką. Wszystko to należało dodatkowo pogodzić z zewnętrznym, niezależnym czynnikiem – zmiennością pogody. O jednoczesnym uzgodnieniu niezbędnej dokumentacji i dopełnianiu procedur, a także odpowiednim przygotowaniu promocji nie wspominając.

We wstępnej fazie projektu zakres kompetencji został podzielony między Wydział ds. Muzeów w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego MKiDN a Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku. Z racji wielkości obiektu oraz tego, że NMM nie dysponuje własnym statkiem badawczym konieczne było podjęcie współpracy z podmiotami zewnętrznymi. W pierwszej fazie projektu był to Instytut Morski w Gdańsku, następnie Marynarka Wojenna RP oraz LOTOS Petrobaltic. Z racji zaangażowania w projekt Marynarki Wojennej konieczne było uzyskanie zgody dowództwa, poczynając od Ministerstwa Obrony Narodowej, Dowództwa Generalnego Rodzajów Sił Zbrojnych oraz Dowództwa 3. Flotylli Okrętów. Należy podkreślić, że na wszystkich etapach współpracy z resortem obrony narodowej, a także poszczególnymi jednostkami spotykaliśmy się z życzliwością dla przedsięwzięcia pozostającego, *summa summarum*, poza bezpośrednim zakresem działalności MON, a raczej dotyczącego ochrony dziedzictwa kulturowego. Również ze strony Instytutu Morskiego w Gdańsku, który znalazł ten wrak, doświadczyliśmy wiele życzliwości. W końcu wsparcie dla przedsięwzięcia wyraził, w dużej mierze *sua sponte*, zarząd spółki LOTOS Petrobaltic, dzięki któremu udało się akcję pomyślnie zakończyć.

Mając ustalonych partnerów, przystąpiliśmy do realizacji projektu. Przygotowania do każdej z prób podniesienia trwały w obydwu przypadkach około trzech miesięcy, z racji zmian i niestabilności pogody natomiast faktyczne przygotowanie do wyruszenia w morze możliwe było nie wcześniej niż na tydzień przed prognozowanymi dobrymi warunkami na akwenie. Nie da się w tym miejscu nie wspomnieć, że niewielka liczba menedżerów projektu miała kluczowe znaczenie dla pomyślnej jego realizacji. Duża liczba zaangażowanych instytucji, zarówno z sektora publicznego, jak i prywatnego, wymagała bowiem sprawnej i dość częstej komunikacji. Z racji różnej dynamiki uzyskiwania odpowiednich pozwoleń, akceptacji czy rozkazów była to bardzo obciążająca sfera przedsięwzięcia. Wypracowany model współpracy z pewnością postuży przy wykonywaniu następnych prac o podobnym charakterze. Koordynacja pracy okrętów ratownictwa Marynarki Wojennej – jednostek dużych i osadzonych w większym planie działań, z realizującymi cele spółki prywatnej statkami LOTOS Petrobaltic i spółek zależnych – nie była zadaniem łatwym.



Prawa ostona silnika i podwozia została uszkodzona między pierwszą a drugą próbą wydobywania

twym. Odrębne procedury dotyczące np. umieszczenia na okręcie Marynarki Wojennej znacznej ilości paliwa czy niezbędnego sprzętu, uzgodnienie jego kompatybilności oraz zakresu prac wymagały niejednokrotnie akceptacji wszystkich szczebli dowództwa.

Jednym z celów projektu była także jego skuteczna komunikacja w mediach. Aby zwiększyć bezpieczeństwo zaangażowanych środków – niezależnie od wyniku próby podniesienia zabytku – nawet w przypadku niepowodzenia jedno z głównych założeń zostałyby w ten sposób pomyślnie zrealizowane. Pozostawmy jednak to suche przedstawienie zaplecza organizacyjnego. Nadszedł czas, gdy należało wypłynąć z za biurka na głębokie wody. W tym przypadku – dosłownie.

## PIERWSZE PRÓBY

Pomysłów na metodykę wydobywania było kilka. Z praktyki podnoszenia z wody tego typu obiektów na świecie wykładowały się dwa. Pierwszy, czyli obudowanie wraku na dnie, także od spodu, specjalną przestrzenną kratownicą, drugi – podwieszenie samolotu w różnych miejscach na poprzecznej helce stalowej, czyli trawersie. W pierwszym przypadku powstawało pytanie: Kto zaprojektuje kratownicę oraz złoży ją – zespara lub skreśli – pod wodą? Dodatkowymi czynnikami ostabiającymi argumenty „za” były czas potrzebny na wyliczenie i przygotowanie tej konstrukcji oraz – oczywiście – dodatkowe koszty. Początkowo chęć podnoszenia wraku zadeklarował Benedykt Hac z Instytutu Morskiego w Gdańsku. Miał do tego posłużyć statek należący do IMOR. Ze względu na jego dźwig mogący podnieść ciężar nie większy niż 10 t trzeba było przygotować jak najłżejszy system do podnoszenia. Z tego powodu wybrano rozwiązanie drugie – zdecydowanie prostsze, lecz nieporównywalnie bardziej ryzykowne.

Zabytek zatonał stosunkowo blisko brzegu i płytko, ale na pełnym morzu. Tworzyło to pewne problemy związane z transportem wraku do najbliższego portu. Nie wszystkie bowiem odpowiednio duże pontony mają certyfikat do holowania na pełnym morzu. Odrębną kwestią, ostatecznie rozwiązana poprzez użycie w czasie finalizacji projektu statków z zamontowanym dźwigiem, była rozważana możliwość transportu dźwigu umieszczonego na pontonie. Jednak to potencjalne rozwiązanie zostało szybko odrzucone. Kolejną niepotłwiłą sprawą był transport wraku na lądzie, a wcześniej przeniesienie go z pontonu na brzeg. Po wstępnym rozważaniu okazało się, że nie do każdego portu odpowiednia ciężarówka wraz z przyczepą będzie w stanie wjechać. Jedno-

ześnie nie zakładaliśmy (przy tej wartości obiektu) poważnych interwencji, jak cięcia latarni, drzew lub ogrodzeń. Z drugiej strony – porty, w których samolot można by złożyć, a do których transport byłby w stanie dojechać, wydłużają transport obiektu po mniej lub bardziej falującym morzu, a także często są zbyt małe, by holować odpowiednio wielki ponton z obiektem. Ostatecznie wytypowano rozwiązanie najbardziej kompromisowe.

Przystąpiliśmy do fizycznej realizacji przedsięwzięcia. Odpowiedni trawers – prosta stalowa szyna – został wraz z adekwatnym systemem zawiesi przygotowany i dostarczony przez Instytut Morski w Gdańsku. W październiku 2014 r., podczas pierwszej próby wydobywania samolotu (jak się później okazało – niestety, nie ostatniej), wrak został przez nurków z Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku wstępnie odkopany i podczepiony pod wodą do belki. Tak przygotowany oczekiwał na podniesienie przez statek Instytutu Morskiego w Gdańsku. Niestety, pogoda uniemożliwiła nawet podjęcie próby oderwania samolotu od dna. Martwa fala oraz wiążące się z tym rozkołysanie samolotu podczas ewentualnego wydobywania, a w konsekwencji zmienne obciążenia konstrukcji mogłyby kompletne zniszczyć wrak, degradując całą wcześniejszą pracę.

Odrębną kwestią przemawiającą za odłożeniem wydobywania, która okazała się bardzo pomocna przy planowaniu drugiego podejścia, a którą dało się oszacować dopiero w warunkach realnych, była odpowiednia wielkość jednostki podnoszącej wrak. Pamiętajmy, że akcja dotyczyła obiektu o rozpiętości skrzydeł 15 m.

Mógłby ktoś w tym miejscu zadać pytanie: Dlaczego tak trudną logistycznie akcję na morzu specjaliści zaplanowali na początek jesieni? Wbrew pozorom, przy znajomości pewnych danych, odpowiedź jest prosta – była to wypadkowa zależności w sezonie jednostki pływającej oraz pogody. Rozewie jest bowiem dość specyficznym miejscem, w którym łączą się wiatry z trzech stron. Termin próby był z tego powodu wielokrotnie przesuwany. Wróćmy jednak na morze – nie udało się. „Nie wycofujemy się” – brzmiała decyzja podjęta w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego w porozumieniu z Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku. Próbowaliśmy ponownie w następnym sezonie. Dyrekcja oraz kierownik Działu Badań Podwodnych NMM ocenili, że zdobyte doświadczenia zdecydowanie pomogą w przygotowaniu jeszcze skuteczniejszej metody prac. Wydobyte w tej fazie projektu obiekty zostały wstępnie zabezpieczone i przekazane do Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie.



Wrak w pełnej okazałości już na brzegu

## PODEJŚCIE DRUGIE

Plan wydobywania został udoskonalony. Projektowane pierwotnie podczepienie wraku uzupełniono dodatkowymi pasami, do współpracy zaproszono Marynarkę Wojenną RP i w miarę możliwości zakładano rezygnację z holowanego pontonu na rzecz transportu wraku na pokładzie statku. Od projektu odstąpił też Instytut Morski, który w nowym terminie miał zakontraktowane inne prace na morzu. Ostatecznie okazało się to bardzo szczęśliwą decyzją, ponieważ zarówno zaprojektowany system zawiesi, jak i statek instytutu nie byłyby w stanie wydobyć obiektu z dna. Samolot wypełniony osadem dennym ważył zdecydowanie za dużo.

W trakcie przygotowań do projektu oraz poszukiwań adekwatnych rozwiązań o naszych poczynaniach i problemach dowiedział się zarząd spółki LOTOS Petrobaltic. Zaoferował on pomoc w realizacji projektu poprzez udostępnienie dwóch statków – jednego z zamontowanym dźwigiem oraz holownika, który na swym pokładzie mógłby bezpiecznie przewieźć zażytek do portu. Wszystkie elementy układanki zaczęły do siebie pasować.

Ostatecznie, kiedy monitorowana stale przez Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku tygodniowa prognoza pogody okazała się łaskawa, wytypowano trzy, cztery dni na przełomie września i października 2014 r. jako odpowiedni czas do działania. Niezbędny sprzęt oraz nadzór archeologiczny, a także część ekipy nurków zapewniło Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku. Prace przygotowawcze pod wodą miały zostać wykonane w ramach ćwiczeń przez okręt ratownictwa Marynarki Wojennej RP z 3. Flotyli Okrętów MW – ORP „Lech”. Zadaniem jego załogi było przestawienie odkopanego wraku z powstałej niecki na równe dno, parę metrów dalej. Ostatnią fazę wydobywania powierzono firmie LOTOS Petrobaltic, konkretnie zaś załogom statku „St. Barbara” oraz holownika „Kambra”.

W czwartek rano, 3 października 2014 r., okręt wsparcia Marynarki Wojennej ORP „Lech” wyszedł w morze i rozpoczął się pierwszy etap prac. Nurkowie MW wspólnie z ekipą NMM odkopali zażytek – wykonali nieckę o średnicy ok. 17 m i przy użyciu odpowiednich ejektorów przerzucili ok. 160 t piasku. Wrak został następnie pod wodą podczepiony do trawersu, załoga ORP „Lecha” uruchomiła wyciągarkę i... zaczęły się pierwsze problemy. Morze, mimo że nie utrudniało prac pod wodą, okazało się na tyle niespokojne, że nawet duży okręt marynarki nie mógł utrzymać pozycji i nieco się kołysał. Podczepiony i już nieco uniesiony wrak, jak można było zaobserwować za pomocą podwodnej kamery, gdy

nie był jeszcze całkowicie wynurzony z wykopu, zaczął delikatnie obijać się o brzegi niecki. I w tym momencie wyciągarka stanęła.

Jak się później okazało, przyczyną problemu było to, że do wnętrza konstrukcji samolotu przez 70 lat morze naniosiło dużo piasku, a metalową powierzchnię maszyny pokrywały liczne omutki. Na pierwszy rzut oka – nic nadzwyczajnego, lecz ten dodatkowy balast znacząco zmienił rozkład sił. Wrak w swoim stanie zachowania nie ważył – jak szacowano na podstawie masy kompletnego, nowego bombowca – ok. 7, lecz ok. 20 t.

Wróćmy jednak do wyciągarki. Stanęła. Nie wytrzymała zbyt dużego obciążenia, a wrak, lekko poruszając się wraz ze statkiem, uderzał o skraj wykopu. W tym dramatycznym momencie błyskawicznie podjęto decyzję – podnosimy ramię dźwigu hydrauliką. Udało się, a samolot uniósł się na tyle, że można było przenieść go nad dnem ok. 17 m dalej i spokojnie złożyć, aby oczekiwał na ostateczne wydobywanie.

## OSTATNI WYSIŁEK

5 października 2014 r., w sobotę, na miejsce wraku przyplątał statek „St. Barbara”, a nieco później dotoczył do niego holownik „Kambra”. Samolot został ponownie podczepiony do przygotowanego trawersu i włączono wyciągarkę. Ruszyła. Wrak uniósł się z dna i pomyślnie zbliżał się ku powierzchni. Powoli, to znaczy godnie, wynurzył się z morza, delikatnie utrzymywany tuż nad powierzchnią, tak aby woda stopniowo się z niego wylała. Był gotowy do podniesienia i ułożenia na holowniku. W tym momencie ekipa odpowiedzialna za wydobywanie z pokładu „St. Barbary” zobaczyła, że trawers niebezpiecznie zmienia swój kształt – wygięcie dało się zaobserwować gołym okiem. Diagnoza była prosta: obciążenie jest zbyt duże, belka może się złamać, a wtedy wrak opadnie na dno. Tu właśnie, dosłownie, zaważył piasek we wnętrzu konstrukcji skrzydeł oraz różnego typu organizmy morskie, przeważnie omutki, które porosły wrak od czasów wojny. I znów błyskawicznie (co nie znaczy, że nie była to decyzja trudna) postanowiono ponownie opuścić wrak na dno. Prawie się udało...

Samolot pomyślnie wrócił na swoje miejsce, ale problem pozostał. Jeśli przygotowana i oszacowana według wagi obiektu belka nie zdaje egzaminu, to znaczy, że sytuacja jest trudna, na pograniczu beznadziejnej.

Jest sobotnie popołudnie, od poniedziałku pogoda ma się dramatycznie popsuć. Kierownik Działu Badań Podwodnych NMM obdzwania wszystkie znajome porty, czy nie znalazłaby się dostępna podobna, lecz mocniejsza konstrukcja. Nie ma.



Nic zaskakującego – był to przecież nietypowy obiekt. Cóż zatem robimy? Z perspektywy realizacji projektu sensowność wszystkich dotychczasowych działań, wcześniejszych przygotowań oraz pierwszej próby wydobywania stanęła pod znakiem zapytania.

Na pokładzie „St. Barbary” odbyło się spotkanie. Trzeba podkreślić, że mimo niezwykle trudnej sytuacji kapitan i załoga statku nie tracili zapału. Szukano rozwiązania alternatywnego i znalazł je główny mechanik. Na pokładzie znajdowała się bowiem specjalna rura osłona do nawiercenia w dnie morza. W nocy załoga statku przygotowała odpowiedni jej fragment: dospawano oczka do mocowania zawiesi i haków dźwigu. Była już niedziela. W tym miejscu zawieśmy na chwilę akcję, by odpowiedzieć na pytanie, które wielokrotnie kierowano do koordynatorów wydobywania: Dlaczego o realizacji przedsięwzięcia nie zostały wcześniej poinformowane media? Powodów było kilka. Przede wszystkim – zachowanie mediów podczas pierwszej próby wydobywania. Wynajęte wtedy przez poszczególne ekipy łódki podplątywały tak blisko, że stwarzały bezpośrednie zagrożenie dla pracujących w wodzie nurków. W fazie planowania komunikacji medialnej trudna do przewidzenia pomyślność wydobywania nie była tak istotnym argumentem dla partnerów akcji jak zwiększone obciążenie pracy zespołu w świetle kamer. Ponadto w przypadku nieprzewidzianych problemów – jak to miało miejsce – presja byłaby jeszcze większa.

Tymczasem przygotowana w nocy nowa konstrukcja do podniesienia samolotu została opuszczona pod wodę i wrak



Słuchawki pilotów po oczyszczeniu



Minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Małgorzata Omilanowska i Iwona Pomian z NMM w Gdańsku przy wydobywanym wraku samolotu

powtórnie podwieszono. Wyciągarka znów ruszyła. Douglas ponownie wynurzył się z głębin, rura nie odkształcała się, po wypłynięciu wody z wraku został on podniesiony wyżej, tak aby holownik mógł podplątać do „St. Barbary” po swój ładunek. Samolot pomyślnie spoczął na pokładzie „Kambry” i popłynął do portu. Był późny niedzielny wieczór, gdy maszyna dotknęła nadbrzeża w porcie wojennym w Gdyni-Oksywiu.

## POWIEDZMY TO ŚWIATU – CZYLI O PROMOCJI

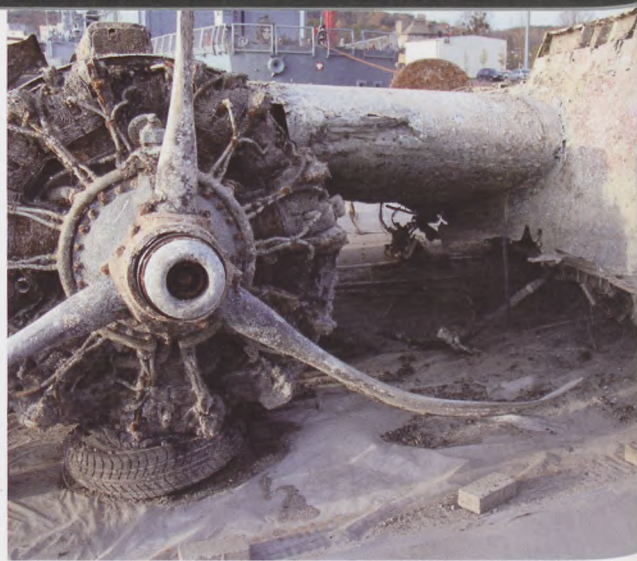
W poniedziałek o godz. 10 świat dowiedział się o sukcesie: „6 października 2014 r. z dna Bałtyku został podniesiony uniikatowy wrak samolotu – lekkiego bombowca z II wojny światowej”. Większość mediów umieściła tę informację jako jedną z głównych tego dnia. I trzeba przyznać, że wbrew obawom spotkaliśmy się jedynie z pozytywnymi komentarzami, a – jak wiemy – zwłaszcza internauci bywają bezlitośni. W kontekście planu promocyjnego i systematycznego przygotowania strategii komunikacji również wszystko przebiegło pomyślnie: media założone w planie komunikacji wiadomość umieściły, a ponadto dziennikarze dość precyzyjnie przekazali informacje otrzymane w przygotowanych uprzednio kluczowych komunikatach oraz materiałach prasowych.

Po wiadomości o wydobywaniu, która w poniedziałek obiegła media, na wtorek przygotowana została pierwsza konferencja prasowa. Dlaczego dopiero następnego dnia? W sobotę po południu nie było jeszcze wiadomo, kiedy uczestnicy akcji będą na brzegu. Ponieważ przedsięwzięcie zostało bardzo dobrze przyjęte, około dwóch tygodni później przygotowano drugą konferencję prasową, w trakcie której minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Małgorzata Omilanowska przekazała uroczystie samolot w depozyt do Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie. W konferencji poza panią minister udział wzięli: Maciej Jankowski (podsekretarz stanu w Ministerstwie Obrony Narodowej), Krzysztof Radwan (dyrektor Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie), dr inż. Jerzy Litwin (dyrektor Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku), kmr ppor. Wojciech Prys (kapitan ORP „Lecha”) oraz przedstawiciel spółki LOTOS Petrobaltic.

W tym miejscu chciałbym też przybliżyć kilka suchych danych, ale obrazujących oddźwięk projektu w mediach. Z zestawienia przygotowanego przez Instytut Monitorowania Mediów wynika, że łącznie pojawiło się ok. 230 relacji, artykułów, notek czy wzmianek o wydobywaniu. Przedsięwzięcie zaistniało w różnorodnych mediach: TV, radiu, prasie, jak i internecie. Szacunkowo udało się dotrzeć z wiadomością do



Wbrew pozorom śródpłacie zachowało się w bardzo dobrym stanie



Prawy silnik po wstępnym oczyszczeniu

ponad 5 245 000 odbiorców. Dodatkowym wskaźnikiem charakteryzującym przekaz informacji w określonym czasie jest ekwiwalent reklamowy obliczany na podstawie cenników reklamowych wydawców – w tym przypadku został on oszacowany na ok. 570 000 zł. To ważna zmienna dla realizacji projektów we współpracy publiczno-prywatnej. Dobrze przygotowanie tego projektu świadczy o tym, że instytucje publiczne w sektorze kultury są w stanie realizować skuteczne i niosące potencjalny zysk dla sponsorów kampanie.

Wiadomość została także podana przez światowe stacje informacyjne – Reutersa oraz Daily Mail, a także Yahoo. Na podstawie telefonów oraz e-maili spływających do NMM w kolejnych dniach po wydobyciu wnioskujemy, że wiadomość dotarła zarówno do Niemiec, jak i Stanów Zjednoczonych, skąd dzwonił nawet przedstawiciel Sił Powietrznych USA. Przyszła również wiadomość od syna marynarza służącego na niemieckim kutrze wojennym, który zestrzelił na Zatoce Gdańskiej tego typu samolot. Na podstawie udzielonych informacji ustalono jednak, że chodziło o inny, zestrzelony miesiąc wcześniej bombowiec.

## BILANS ZYSKÓW

Złożony na wybrzeżu wrak pracownicy Działu Konserwacji Muzealiów Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku wstępnie zakonserwowali i przygotowali do transportu. Z powierzchni obiektu usunięto omutki i częściowo muł zalegający wewnątrz skrzydeł. Prace miały na celu zminimalizowanie obciążenia skrzydeł w związku z planowanym transportem samolotu. Jak się okazało, przewoźnik również napotkał na swej drodze pewne trudności, ponieważ niektóre odcinki trasy przejazdu były w remoncie.

W końcu jednak zabytek dotarł do Krakowa, gdzie w Muzeum Lotnictwa Polskiego będzie on systematycznie konserwowany oraz w perspektywie kolejnych lat – eksponowany. Dyrektor krakowskiego muzeum Krzysztof Radwan szacuje, że proces przygotowania obiektu do ekspozycji potrwa około trzech lat. W obecnej chwili rozważane są różne sposoby prezentacji samolotu: w formie destruktu uzupełnionego fantomowo o brakujące elementy lub przez zanurzenie w basenie z wodą, z imitacją dna morskiego.

Wydobycie – obydwie próby – kosztowało podatników łącznie 186 000 zł. Całość sfinansowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do tego należy doliczyć wsparcie spółki LOTOS Petrobaltic oraz Marynarki Wojennej. To znacząca kwota, jednak dla porównania Brytyjczycy na wydoby-

w 2013 r. dorniera, wraku o podobnej wadze i zalegającego na podobnej głębokości, lecz znajdującego się w nieco gorszym stanie technicznym, w świetle podanej do mediów informacji zużytkowali około pół miliona funtów.

Na koniec warto odnieść się do nazbyt często wymienianego i przez to czasem już niedocenianego tzw. poczucia społecznej odpowiedzialności firm. Pragnę wskazać w tym przypadku, że bez zaangażowania LOTOS Petrobaltic i Marynarki Wojennej (która mimo że działa w sektorze publicznym, to jednak nie wykonuje statutowo zadań z zakresu ochrony dziedzictwa kulturowego) pomyślna realizacja projektu – a w pewnym momencie realizacja w ogóle – stanęłaby pod znakiem zapytania. Udało się, co trzeba z radością przyznać, dzięki zaangażowaniu firm i poszczególnych osób. Można spojrzeć przy tej okazji na drugą stronę medalu, czyli własne wykorzystanie projektu przez partnerów wydobywania. W niekwestionowany sposób spółka LOTOS oraz Wojsko Polskie w ramach komunikacji wewnętrznej uczyniły to najsukcesowniej. Wydarzenie zostało m.in. przedstawione na podsumowaniu roku 2014 jako jedno z dwóch najważniejszych zrealizowanych przez spółkę LOTOS Petrobaltic.

## TO, CO POZOSTANIE

Podsumowując, chciałbym wskazać czynnik, od którego ten projekt zależał w głównej mierze, tzw. czynnik ludzki. Niedoceniani i ginący w procedurach, schowany w cieniu rozpiętych skrzydeł douglasa – a jednak istniejący. Dzięki przychylności osób decyzyjnych, zaangażowaniu załóg, archeologów i nurków, dzięki ich zimnej krwi, opanowaniu, wysiłkowi włożonemu w koordynację całej logistycznej strony przedsięwzięcia udało się całą operację zrealizować. Największą nagrodą były słowa wypowiedziane na wybrzeżu, tuż przy leżącym wraku, z którego spadały jeszcze ostatnie krople słonej wody: „Prawdziwa robota – nigdy nie pracowałem z tak zaangażowanymi ludźmi. To był najlepszy projekt, w jakim brałem w życiu udział”.

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku.

## ADAM PIETRUCHA

Starszy specjalista w Wydziale ds. Muzeów, Departamencie Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Z wykształcenia filolog klasyczny i menedżer kultury, prywatnie miłośnik motoryzacji i szermierz. Koordynator projektu wydobywania samolotu Douglas A-20.

## HISTORIC MILITARY OBJECTS

To a great extent the history of Poland is that of Polish arms, which reflect the rich material heritage of our country. This is why it is extremely important to cherish all the extant items. Unfortunately, due to the times of national uprisings and wars which took place on our territory, many painstakingly amassed collections did not survive. A particularly heavy toll was taken by World War II. In this context particular tribute must be paid to the work of the Ministry for Foreign Affairs, the Ministry for Defence and the Ministry of Culture and National Heritage and other institutions and individuals thanks to whom a few dozen priceless exhibits found their way to our museums. They bear tangible testimony to the glory and achievements of Polish technology in the field of arms and military equipment, and are precious pearls in the crown of our museums. Restituting them required a lot of effort and frequently also both cleverness and tact. Now, after restoration – they can be admired at museums across the country.

JACEK Z. MATUSZAK

# MILITARNE ZABYTKI

W ciągu kilku ostatnich lat, dzięki wspólnym działaniom ministerstw: spraw zagranicznych, kultury i dziedzictwa narodowego oraz obrony narodowej, wojskowe muzea wzbogaciły się o kilkadziesiąt bezcennych eksponatów. W ten sposób udało się odzyskać dla zbiorowej pamięci namacalne ślady naszej przeszłości

**H**istoria naszego kraju pełna jest trudnych, a nawet bolesnych wydarzeń. By odzyskać wolność i niepodległość, a następnie ją utrzymać, nasi przodkowie wielokrotnie musieli sięgać po broń. Zbrojny wysiłek kolejnych pokoleń Polaków walczących o niepodległość dokumentują i utrwalać coraz liczniejsze placówki muzealne – zarówno instytucje publiczne, jak i jednostki prywatne. Obserwujemy też niezwykle bujny rozkwit różnego typu grup rekonstrukcji historycznej, stowarzyszeń i organizacji dbających o przetrwanie w zbiorowej pamięci naszego wielowiekowego dorobku. To szczególnie cenne inicjatywy, biorąc pod uwagę dzieje polskiego muzealnictwa wojskowego w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat.

## ODROBINA WSPOMNIENI

Gdy po roku 1918 Polska powróciła na mapy Europy i świata jako niepodległe państwo, bardzo szybko rozpoczęło się odtworzenie i budowanie kolekcji muzealnych. Taką działalność prowadziło np. Muzeum Wojska w Warszawie<sup>1</sup>, ale także inne placówki, m.in. w Krakowie, Poznaniu czy we Lwowie. Dzięki takim osobom jak Bronisław Gembarzewski<sup>2</sup>, Stanisław Gerner<sup>3</sup>, Władysław Łuszczkiewicz<sup>4</sup> czy Feliks Kopera<sup>5</sup> udało się zbudować wiele cennych i niezwykle wartościowych kolekcji. Niestety, lata wojny dla całego polskiego muzealnictwa, także dla placówek wojskowych, przyniosły olbrzymie straty. Znaczna część zbiorów gromadzonych z tak dużym trudem i zaangażowaniem uległa zniszczeniu lub przepadła w wyniku zawieruchy wojennej.

Do odtwarzania kolekcji przystąpiono zaraz po zakończeniu działań wojennych, okazało się jednak, że nie jest to takie proste. Obok obiektywnych trudności, takich jak zniszczone budynki, brak magazynów i nieliczna kadra muzealników, pojawiły się dodatkowe problemy. Zgodnie z obowiązującą wówczas linią polityczną państwa główny nacisk kładziono na gromadzenie eksponatów wiążących się z walką na wschodnim froncie i współdziałaniem z Armią Czerwoną. Niemal zupełnie

pomijano wysiłek polskich formacji na Zachodzie czy też udział Wojska Polskiego w kampanii wrześniowej. Pewną zmianę w tym podejściu dało się zauważyć po 1956 r., a więc po zakończeniu okresu stalinowskiego. Jednak aż do połowy lat 80. XX w. to właśnie dzieje ludowego Wojska Polskiego stanowiły podstawowy temat i motyw wystaw oraz ekspozycji organizowanych w państwowych placówkach muzealnych.

Dopiero stosunkowo niedawno zaczęły się zmieniać proporcje w eksponowaniu i gromadzeniu zabytków. Niestety, w tym samym okresie utracona została bezpowrotnie szansa na to, by pewne obiekty mogły znaleźć się w kolekcjach muzealnych. Im dalej bowiem od zakończenia działań wojennych, tym trudniej było pozyskiwać naprawdę wartościowe i unikatowe egzemplarze. Mimo to w ostatnich latach obserwuje się zwiększone starania, których celem jest wzbogacanie kolekcji oraz przygotowywanie wystaw i ekspozycji pokazujących różne okresy polskiej historii. Swoje miejsce w muzeach mają wystawy poświęcone zarówno czasom najdawniejszym, jak i współczesności. Przykładem mogą być coraz liczniejsze ekspozycje opowiadające m.in. o obecnym zaangażowaniu wojska w misje i operacje zagraniczne.

## WSPARCIE PAŃSTWA

Odtwarzanie zbiorów muzealnych nie byłoby możliwe bez wsparcia ze strony państwa. Władze czują potrzebę prowadzenia tzw. polityki historycznej (nazywanej też polityką pamięci), której elementem jest tworzenie narodowej spuścizny, w tym odzyskiwanie tego, co w wyniku zawieruchy wojennej i innych niesprzyjających okoliczności dotychczas nie powróciło do kraju. Niezwykle interesująco tę kwestię wyjaśnił w 2014 r. ówczesny podsekretarz stanu w MSZ, a obecnie ambasador RP przy ONZ dr Bogusław Winid, który podkreślał, że: „Polityka



Okładka albumu zawierającego opisy kilkudziesięciu wojskowych eksponatów pozyskanych w ostatnich latach przez MON, MSZ, MKiDN przy wsparciu innych instytucji i osób prywatnych

historyczna państwa może być realizowana w wielu obszarach. Obok konferencji, publikacji i debat organizowanych w kraju i za granicą istotne jest również budowanie świadomości historycznej społeczeństwa poprzez ekspozycje muzealne. Obraz, jaki wyłaniał się zwiedzającym różne polskie muzea wojskowe, jeszcze przed kilku laty był dość ubogi i jednostronny. Dominował swoisty spadek po okresie komunizmu – historia ludowego Wojska Polskiego, sprzęt postsowiecki itd. Zmiana tego stanu rzeczy jest procesem wymagającym wiele czasu i wysiłku<sup>6</sup>. Warto przy tej okazji podkreślić, że to właśnie Bogusław Winid wraz z grupą współpracowników swoim osobistym zaangażowaniem przyczynił się do tego, że w ciągu kilku ostatnich lat do Polski udało się sprowadzić kilkadziesiąt unikatowych eksponatów.

Zrozumienie dla tego typu działalności wykazują jednak nie tylko Ministerstwo Spraw Zagranicznych oraz – z oczywistych powodów – Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego mające na swoim koncie co najmniej kilka spektakularnych sukcesów<sup>7</sup>. W realizację polityki historycznej, także w obszarze odtwarzania zasobu muzealnego i utrwalania narodowej tradycji, aktywnie włączyło się również Ministerstwo Obrony Narodowej. Powody tego tłumaczył w listopadzie 2013 r., przy okazji przekazywania do Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy pozyskanych wspólnie z MSZ kilku eksponatów z Norwegii i Finlandii, podsekretarz stanu ds. polityki obronnej dr hab. Robert Kupiecki. W czasie uroczystości minister mówił, że: „Tradycja jest ważnym składnikiem codziennego funkcjonowania sił zbrojnych. Jest także częścią systemu kształtowania i budowania systemu patriotycznego Polaków. Fakty i wydarzenia stają się tym bardziej zrozumiałe, im

bardziej są poparte przedmiotami będącymi namacalnymi śladami żywej historii. Ich obecność w naszym otoczeniu tworzy też szacunek dla naszych poprzedników. Otwarcie się na historię, na prawdę o minionych czasach wpływa na kształtowanie się naszej opinii o przeszłości, wpływa na kształtowanie się naszej pamięci historycznej, a także sprawia, że dokładamy starań w trosce o zachowanie tej pamięci”<sup>8</sup>. Te właśnie powody sprawiły, że w ciągu kilku ostatnich lat – dzięki współdziałaniu MSZ, MKiDN i MON – udało się sprowadzić do kraju kilka prawdziwych perełek.

## Z ZIEMI AFGAŃSKIEJ DO POLSKI

Niewątpliwie najbardziej spektakularny sukces wydarzył się w październiku 2012 r., kiedy to z Afganistanu do Polski dotarł lekki, wolnobieżny czołg piechoty Renault FT. Był to jeden z ubocznych skutków polskiej obecności u stóp Hindukuszu, a przekazany egzemplarz stanowił dar narodu afgańskiego dla państwa polskiego. Czołgi Renault odegrały ważną rolę w historii polskiej broni pancernej, która narodziła się niemal równoległe z II Rzeczpospolitą. Początki tej konstrukcji przypadają na rok 1916, kiedy to w zakładach Louisa Renaulta w Boulogne-Billancourt pod Paryżem powstał prototypowy egzemplarz. W założeniu konstruktora miał to być tani i masowy czołg wspierający działania piechoty. W sumie do końca 1918 r. wyprodukowano ponad 3000 tych maszyn, a ich całkowita liczba przekroczyła 4000 egzemplarzy.

Waga tego czołgu – zależnie od tego, czy był uzbrojony w karabin maszynowy, czy działko kal. 37 mm – wahała się od

Wolnobieżny czołg piechoty Renault FT był pierwszym, w jaki uzbrojone były pododdziały pancerne Wojska Polskiego, fot. prywatne zbiory Jacka Z. Matuszaka



6500 do 6700 kg. Jego wymiary to: długość bez ogona (był dołączany, by można było pokonywać rowy i okopy od 1,7 do 2 m) – 4,1 m, szerokość – 1,74 m, wysokość – 2,14 m, a szerokość płyty – 0,34 m. Jednostką napędową był czterocylindrowy silnik benzynowy. Opancerzenie stanowiły: ściany poziome wieżyczki – 22 mm, górna część wieżyczki – 17 mm, ściany poziome kadłuba czołgu – 16 mm, ściany górne – 8 mm, spód – 6 mm. Czołg mógł poruszać się z maksymalną szybkością 7,5 km/godz., a w sumie rozwijał cztery prędkości: I – od 1,01 do 1,52 km/godz., II – od 2,05 do 3,08 km/godz., III – od 3,36 do 5,04 km/godz., IV – od 5,19 do 7,78 km/godz., oraz bieg wsteczny równy pierwszej prędkości. W załodze były dwie osoby – mechanik kierowca siedzący w przedniej części wozu oraz dowódca, który miał miejsce w wieżyczce.

Polacy zetknęli się z tymi maszynami we Francji w czasie formowania Armii Błękitnej w 1917 r. Wówczas to wśród tworzonych pododdziałów były także kompanie czołgów, na wyposażeniu których znalazły się właśnie czołgi Renault. Pierwszą polską jednostką pancerną był 1. Pułk Czołgów. Jego formowanie rozpoczęło 22 marca 1919 r. Pierwszym dowódcą pułku został Francuz – mjr Jules Maré. Organizacja jednostki i jej kompletowanie w sprzęt zajęły blisko miesiąc. Oficjalnie pułk rozpoczął samodzielne funkcjonowanie 22 kwietnia 1919 r. W kolejnych dwóch miesiącach trwał doskonalenie żołnierzy służących w jednostce, prowadzono też przygotowania do przetransportu pułku do kraju. Odbędzie się to w dniach 1–16 czerwca 1919 r., a pierwszym miejscem stacjonowania 1. Pułku Czołgów była Łódź. W swoim etacie pułk posiadał 120 czołgów Renault (w tym 72 z armatką 37 mm i 48 z karabinem), a jego stan etatowy liczył: 34 oficerów francuskich i 11 polskich, 58 podoficerów francuskich i 54 polskich oraz 296 szeregowych Francuzów i 388 Polaków.

Pułk odegrał ważną rolę w walkach o niepodległość Polski w latach 1919–1920. Swój chrzest bojowy przeszedł z powodzeniem 28 sierpnia 1919 r. pod Bobrujskiem – dzięki użyciu czołgów udało się wówczas zdobyć miasto. We wrześniu pułk walczył w okolicach Dyneburga, ale najważniejszą i najbardziej chwalebna kartę historii czołgiści zapisali w walkach z bolszewikami rok później. Walczyli m.in. w okolicach Kijowa, Koziatyńa, pod Równem, Grodnem, Łomżą, Warszawą, Mińskiem Mazowieckim, Lwowem, Ciechanowem i Mławą. Co godne podkreślenia, w czasie całego okresu walk w latach 1919–1920 utracono bezpowrotnie jedynie osiem wozów.

Czołgi na stałe weszły do wyposażenia polskiej armii okresu międzywojennego. Stopniowo stan posiadania zwiększył się z 120 wozów, które dotarły do Polski z Francji, do 174 pojazdów w 1936 r. Część z nich dokupiono za granicą, a 27 wozów zostało zmontowanych w kraju przy wykorzystaniu części zaimportowanych. W połowie lat 30. podjęto decyzję o stopniowym wycofywaniu czołgu Renault z jednostek. Wpływ na to miały postępy techniki pancernej w innych krajach oraz równoległe wprowadzanie do służby maszyn Vickers Mark E i 7TP. Mimo to w okresie kampanii wrześniowej 1939 r. wykorzystano w walkach pewną partię czołgów Renault, których na stanie wciąż jeszcze było ponad sto. Niestety, nie odegrały one wówczas większej roli. Po raz ostatni Polacy używali omawiane czołgi we Francji w latach 1939–1940, w czasie formowania jednostek wojskowych. Maszyny te służyły już wyłącznie do szkolenia załóg oraz do prowadzenia zajęć z taktyki.

Mimo że lekki, wolnobieżny czołg piechoty Renault FT zapisał tak chwalebna kartę w historii polskiej broni pancerniej,



Czołg sprowadzony z Afganistanu został poddany gruntownej renowacji, fot. [www.msz.gov.pl](http://www.msz.gov.pl)

w kraju nie zachował się ani jeden egzemplarz tego pojazdu. Wprawdzie w Żurawicy, gdzie przed wojną stacjonował jeden z batalionów czołgów wyposażony właśnie w ten typ wozów (obecnie jest tam batalion czołgów 21. Brygady Strzelców Podhalańskich), przetrwał pewien ślad, ale jest to raczej symbol. Otóż balustrada schodów w budynku koszarowym wykonana jest w części z oryginalnej gąsienicy jednego z wozów Renault FT. W żadnej placówce muzealnej aż do roku 2012 nie było ani jednego egzemplarza tego czołgu. Ciekawostką jest natomiast, że gdy reżyser Jerzy Hoffman przystępował do kręcenia filmu *1920 Bitwa Warszawska* (premiera w 2011 r.), specjalnie na jego zlecenie wykonano dwie repliki tego wozu. Potwierdza to jedynie, jak ważną rolę odegrał ten czołg w dziejach oręża polskiego.

Niespodziewanie w maju 2012 r. pojawiła się realna szansa na to, by muzealne zbiory w Polsce wzbogaciły się o unikatowy egzemplarz Renault FT. Okazało się, że na terenie afgańskiego ministerstwa obrony, wśród krzaków róż, stoi taki właśnie czołg. Został on zauważony przez polskich oficerów współpracujących z Afgańczykami w ramach Polskiego Kontyngentu Wojskowego. Stacjonujący tam wówczas zastępca dowódcy Dowództwa Regionalnego Wschód gen. bryg. Jarosław Wiercholski oraz attaché wojskowy płk Robert Kaźmierski, wsparci przez ambasadora Rzeczypospolitej Polskiej w Afganistanie Piotra Łukasiewicza, rozpoczęli starania o to, by strona afgańska zgodziła się przekazać ten czołg do Polski.

Okazało się, że nie był to jedyny egzemplarz Renault FT, który zachował się na terenie Afganistanu. Już w 2001 r. Amerykanie znaleźli tam dwa takie czołgi, które następnie przekazali do zbiorów Patton Army Museum, gdzie pojazdy zostały poddane gruntownej ocenie, by można było ustalić ich źródło pochodzenia. W tym celu każdy z wozów został rozłożony na czynniki pierwsze – poszukiwano jakichkolwiek oznaczeń fabrycznych lub taktycznych, które pozwoliłyby odtworzyć ich szlak bojowy. Niestety, żadna z części nie miała oznaczeń umożliwiających dokonanie identyfikacji. Ekspersi amerykańscy, na podstawie wprowadzonych w czołgach zmian i modyfikacji konstrukcyjnych, postawili hipotezę, że egzemplarze te mogą pochodzić z Polski. Prawdopodobne wydaje się, że maszyny zostały zdobyte przez bolszewików w 1920 r., a w 1923 r.,



Pistolet maszynowy wz. 39 Mors o numerze seryjnym 13 to jeden z zaledwie czterech egzemplarzy, które dotrwały do naszych czasów, fot. J.Z. Matuszak

w ramach pomocy wojskowej, przekazano je armii afgańskiej. Tam przetrwały blisko 90 lat, aż do początku XXI w. W raporcie podsumowującym przeprowadzone oględziny dyrektor Patton Army Museum Charles Lemons napisał: „By ustalić historyczne losy przewiezionych z Afganistanu czołgów Renault FT z wieżyczką Berliot, rozebrano je do gołego metalu, ale nie znaleźliśmy żadnych oznaczeń, które mogłyby zostać uznane za numery seryjne. Nie udało się więc jednoznacznie zidentyfikować pierwotnego źródła pochodzenia tych wozów. Jakkolwiek myślę, że możemy stwierdzić, iż czołgi nie należały do sił brytyjskich, ponieważ posiadają specyficzne modyfikacje przednich włazów. Uważam, że te dwa pojazdy były częścią pułku czołgów dostarczonego do Armii Polskiej przez Francuzów w 1919 r. Polacy najwyraźniej zmodyfikowali włazy w taki sposób, żeby były bardziej bezpieczne i mniej podatne na ostrzał. Sądzę, że są jednymi z czołgów utraconych na rzecz bolszewików w czasie wojny o niepodległość Polski”<sup>9</sup>.

Prawdopodobnie takie samo było pochodzenie egzemplarza odnalezionego przez polskich oficerów. Kilkaście tygodni ich intensywnych zabiegów sprawiło, że afgańskie ministerstwo zgodziło się przekazać stronie polskiej ten unikatowy pojazd. Bardzo cennym wsparciem w tych działaniach było osobiste zaangażowanie prezydenta RP Bronisława Komorowskiego. Polski prezydent w czasie obrad Zgromadzenia Ogólnego ONZ, które odbyły się 26 września 2012 r., uzyskał oficjalną zgodę prezydenta Afganistanu Hamida Karzaja na przekazanie stronie polskiej czołgu jako daru dla naszego narodu. Uroczyste ofiarowanie pojazdu odbyło się w Kabulu. Dar, w imieniu państwa polskiego, przyjął ambasador Piotr Łukasiewicz w dniu 20 października 2012 r. Następnie czołg został przewieziony do bazy Bagram, a stamtąd na pokładzie samolotu transportowego C-130 Hercules przetransportowano go do Polski. Swoją tułaczkę wóz bojowy zakończył formalnie 26 października 2012 r. na płycie lotniska w Krzesinach.

Mimo że przez wiele lat czołg stał na świeżym powietrzu i nie był w żaden sposób zabezpieczony, jego stan ogólny był dobry. Niestety, wóz był pozbawiony jednostki napędowej i uzbrojenia. Pierwotnie miejscem jego ekspozycji miało być Muzeum Broni Pancernej w Poznaniu (od kwietnia br. jest ono filią Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie), które może pochwalić się najbogatszą kolekcją sprzętu pancernego w naszym kraju. Dzięki zaangażowaniu kustosa tej placówki, ppłk. Tomasza Ogrodniczuka<sup>10</sup>, i grupy pasjonatów zdecydowano większość zgromadzonych tam eksponatów to egzemplarze jeżdżące. Zakładano, że podobnie będzie z czołgiem Renault, który miał trafić do Poznania i tam zostać usprawniony oraz odrestaurowany. Ostatecznie, na podstawie decyzji ministra obrony narodowej, czołg przekazano do zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Jego pierwsza publiczna prezentacja odbyła się ledwie kilkanaście dni po jego powrocie do kraju. Pojazd został pokazany 11 listopada 2012 r., w czasie zorganizowanego przez prezydenta marszu „Razem dla Niepodległej”. Wówczas był wieziony na zestawie niskopodwozowym, gdyż nie miał jeszcze własnego silnika. Rok później, w czasie obchodów kolejnej rocznicy Bitwy Warszawskiej, został zaprezentowany ponownie. Choć nadal bez silnika, był już po pierwszym etapie konserwacji. Widowni zaprezentował się oczyszczony i pomalowany w historyczne barwy. Po raz pierwszy o własnych siłach przejechał ulicami Warszawy w dniu Narodowego Święta Niepodległości w 2013 r.

Chociaż nie ma stuprocentowej pewności, że ten konkretny egzemplarz walczył o niepodległość Polski w latach 1919–1920, stanowi on bezcenny okaz muzealny. Takie właśnie wozy były podstawowym wyposażeniem nowo tworzonych polskich wojsk pancernych. Jego pozyskanie wymagało zaangażowania wielu osób, także z najwyższych szczebli władzy. Dzięki staraniom kilkudziesięciu ekspertów, historyków, muzealników i mechaników udało się przywrócić mu wygląd z lat jego świetności. Dziś jest namacalnym dowodem tego, jakie były początki polskiej broni pancerniej.

## POLSKA MYŚL, ŚWIATOWA JAKOŚĆ

Podobną rangę jak w przypadku pozyskania czołgu Renault FT miało przekazanie do Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy pistoletu maszynowego wz. 39 Mors, kal. 9 mm. Uroczystość odbyła się w siedzibie Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie 26 czerwca 2013 r. Z rąk podsekretarza stanu Bogusława Winida dar przyjął dyrektor muzeum Mirostaw Giętkowski. Kolekcję broni strzeleckiej tej placówki wzbogacił również wypożyczony z budapeszteńskiego Muzeum Wojskowości pistolet maszynowy o numerze 13. Wartość tego eksponatu jest olbrzymia, gdyż jest to jeden z zaledwie czterech zachowanych egzemplarzy tej broni na świecie, a drugi, który znajduje się w zbiorach polskich. Pierwszy (numer seryjny: 38) trafił do Muzeum Wojska Polskiego w 1983 r. jako dar od Centralnego Muzeum Sił Zbrojnych ZSRR. W moskiewskiej placówce są jeszcze dwa morsy o numerach: 19 i 39. Egzemplarz przekazany do Bydgoszczy został wypożyczony stronie polskiej na dwa lata, ale w trakcie uroczystości w MSZ minister Bogusław Winid zadeklarował, że podjęto już starania, by pistolet maszynowy wrócił do Polski na stałe.

Pistolet maszynowy wz. 39 Mors to prawdziwa perłka polskiej myśli technicznej okresu międzywojennego. Projekt jest wspólnym dziełem dwóch inżynierów: Piotra Wilniewczyca

i Jana Skrzypińskiego. Prace nad tą konstrukcją podjęto w 1937 r., na fali podobnych działań prowadzonych w innych armiach. Pierwszy prototyp powstał w 1938 r. Następnie wykonano kolejne dwa egzemplarze prototypowe oraz serię testową liczącą 36 sztuk. W sumie do wybuchu wojny wyprodukowano zaledwie 39 egzemplarzy morsów. W zachowanej dokumentacji Biura Studiów Fabryki Karabinów w Warszawie, gdzie powstała ta broń, tak charakteryzowano tę konstrukcję: „Wielka siła rażenia, lekkość broni, możliwość zaopatrzenia strzelca w dużą ilość taniej amunicji oraz moralny efekt i nadzwyczajna skuteczność ognia maszynowego predestynują pistolet maszynowy do działań szturmowych, służby wartowniczej, ochrony obiektów wojskowych, policji itp. Poza tym pistolet maszynowy znajduje szerokie zastosowanie jako uzbrojenie pomocnicze w Artylerii i oddziałach pancernych”<sup>11</sup>.

Wybuch wojny uniemożliwił uruchomienie seryjnej produkcji morsów. Spośród 39 sztuk, które wyprodukowano, dwa egzemplarze trafiły na uzbrojenie do Wojskowego Ośrodka Spadochronowego w Bydgoszczy. W czasie walk we wrześniu 1939 r. część morsów przydzielono do 3. Samodzielnego Batalionu Piechoty wchodzącego w skład Mazowieckiej Brygady Kawalerii oraz kompanii sztabowej 39. Dywizji Piechoty Rezerwowej mobilizowanej w Centrum Wyszczolenia Piechoty w Rembertowie.

Niestety, nie zachowała się dokumentacja pozwalająca dokładnie prześledzić losy tego egzemplarza, podobnie jak ma to miejsce w przypadku trzech pozostałych. Najbardziej prawdopodobną wersją jest ta, że 18 września 1939 r. pistolet Mors trafił na Węgry jako polski depozyt. Po ponad 70 latach, dzięki bezpośredniemu zaangażowaniu ministra obrony narodowej Tomasza Siemoniaka, podsekretarza stanu w MSZ Bogusława Winida i MON Roberta Kupieckiego, a przede wszystkim dzięki życzliwości strony węgierskiej, udało się doprowadzić do wycofania tego eksponatu. Podobnie jak egzemplarz oznaczony numerem 39 również ten o numerze 13 nie jest kompletny. Brak mu bowiem oryginalnych magazynka i zamka. W przeciwieństwie do egzemplarza z Muzeum Wojska Polskiego ma za to oryginalne lufę i przyrządy celownicze. Ogólnie jego stan zachowania ocenić można jako dobry.

## CENNA UGODA

Innym przykładem polskiej myśli konstrukcyjnej i technicznej w zakresie broni strzeleckiej był karabin samopowtarzalny wz. 38M, kal. 7,92 mm, autorstwa inż. Józefa Maroszką. Był to

karabin, nad którym prace rozpoczęto w 1935 r., a do wybuchu wojny udało się wyprodukować pięć egzemplarzy prototypowych i partię testową liczącą ok. 55 sztuk. Broń była niezwykle prosta w obsłudze, a jednocześnie bardzo celna. Miała magazynek na 10 naboí. Całkowita długość karabinu to 1134 mm (długość lufy: 625 mm), a jego masa to 4,45 kg.

Do czasów współczesnych spośród tej nielicznej partii karabinów zachowało się tylko pięć egzemplarzy o numerach seryjnych: 1014, 1019, 1027, 1030, 1048. Jeden z nich (numer 1027) od 1989 r. znajduje się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, a pozostałe odpowiednio: w prywatnej kolekcji w Niemczech (numer 1014) i w Stanach Zjednoczonych (trzy pozostałe sztuki). To właśnie jeden z tych trzech egzemplarzy, które są w USA (numer 1019), został w 2013 r. wystawiony na aukcję przez jego posiadacza Christphera Gasióra (Gąsiora). Wówczas pojawiła się szansa na pozyskanie tego eksponatu dla zbiorów polskich. Państwo polskie nie zakupiło broni na aukcji, ale weszło z panem Gąsiorą w spór prawny, który zakończył się zawarciem ugody. Na jej podstawie kolekcjoner otrzymał rekompensatę za przechowanie eksponatu, a sam karabin w kwietniu 2014 r. trafił do Polski. Takie rozwiązanie było możliwe dzięki zaangażowaniu prawników Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz środkom finansowym przekazanym na ten cel przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W efekcie współpracy obu resortów udało się wzbogacić kolekcję broni strzeleckiej o bezcenny eksponat. Docelowo będzie on prezentowany w Muzeum Historii Polski, ale do momentu otwarcia siedziby tej tworzonej dopiero placówki można go oglądać w Muzeum Powstania Warszawskiego<sup>12</sup>.

## SKANDYNAWSKA ŻYCZLIWOŚĆ

Bardzo cenny dar przyjęto w listopadzie 2013 r. Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy. Dzięki życzliwości władz norweskich i fińskich zbiory placówki wzbogaciły się o pięć dział, z których większość była używana przez Wojsko Polskie w okresie międzywojennym i w kampanii wrześniowej 1939 r. Spośród dział pozyskanych z Norwegii tylko lekka haubica polowa wz. 18(M) nie znajdowała się na wyposażeniu Wojska Polskiego w okresie II Rzeczypospolitej. Po zakończeniu II wojny światowej na terenach polskich pozostała znaczna liczba tych niemieckich dział wraz z amunicją. Były one wykorzystywane do szkolenia w Oficerskiej Szkole Artylerii w Toruniu.

Armata polowa wz. 02/30, kal. 76,2 mm, była produkowana w Rosji. Do roku 1918 powstało blisko 8500 sztuk tego modelu.



Karabin samopowtarzalny wz. 38M, kal. 7,92 mm, to polska konstrukcja autorstwa inż. Józefa Maroszką, fot. J.Z. Matuszak

Karabinek Mannlicher wz. 95, kal. 8 mm, fot. J.Z. Matuszak

Po zakończeniu I wojny światowej kilkaset takich armat weszło do uzbrojenia Wojska Polskiego. Z racji pochodzenia nazywano je prawostawnymi lub putitówkami. Wzięty one udział w kampanii wrześniowej 1939 r., a później przejęły je Niemcy i po 1941 r. stanowiły one uzbrojenie jednego z garnizonów Wehrmachtu na terenie Norwegii. Po zakończeniu II wojny trafiły do muzeum w Oslo, skąd w listopadzie 2013 r. przekazano je do Bydgoszczy.

Z kolei haubica górska wz. 16, kal. 100 mm, trafiła do uzbrojenia Wojska Polskiego po zakończeniu I wojny światowej. Działo tego typu brały udział m.in. w wojnie polsko-bolszewickiej. Po kapitulacji we wrześniu 1939 r. przejęły je Niemcy. Do końca działań wojennych znajdowały się one na uzbrojeniu oddziałów niemieckich stacjonujących w Norwegii. Stamtąd po 70 latach jedna z zachowanych haubic trafiła do Polski.

Oba działa przekazane przez stronę fińską znajdowały się na wyposażeniu Wojska Polskiego. Armata dalekonośna wz. 29 Schneider, kal. 105 mm, była używana przez Armię Polską we Francji i z nią w 1919 r. trafiła do Polski. W 1930 r. Polska zakupiła prawa licencyjne do produkcji tych dział, a cztery lata później została ona uruchomiona. We wrześniu 1939 r. dysponowaliśmy 118 działami wz. 1913 i 124 egzemplarzami wz. 1929 wyprodukowanymi w ramach licencji. Działa te stanowiły podstawowe uzbrojenie dywizjonów artylerii ciężkiej. Po przegranej kampanii wrześniowej część armat przejęli Niemcy, którzy w 1940 r. odsprzedali je Finlandii.

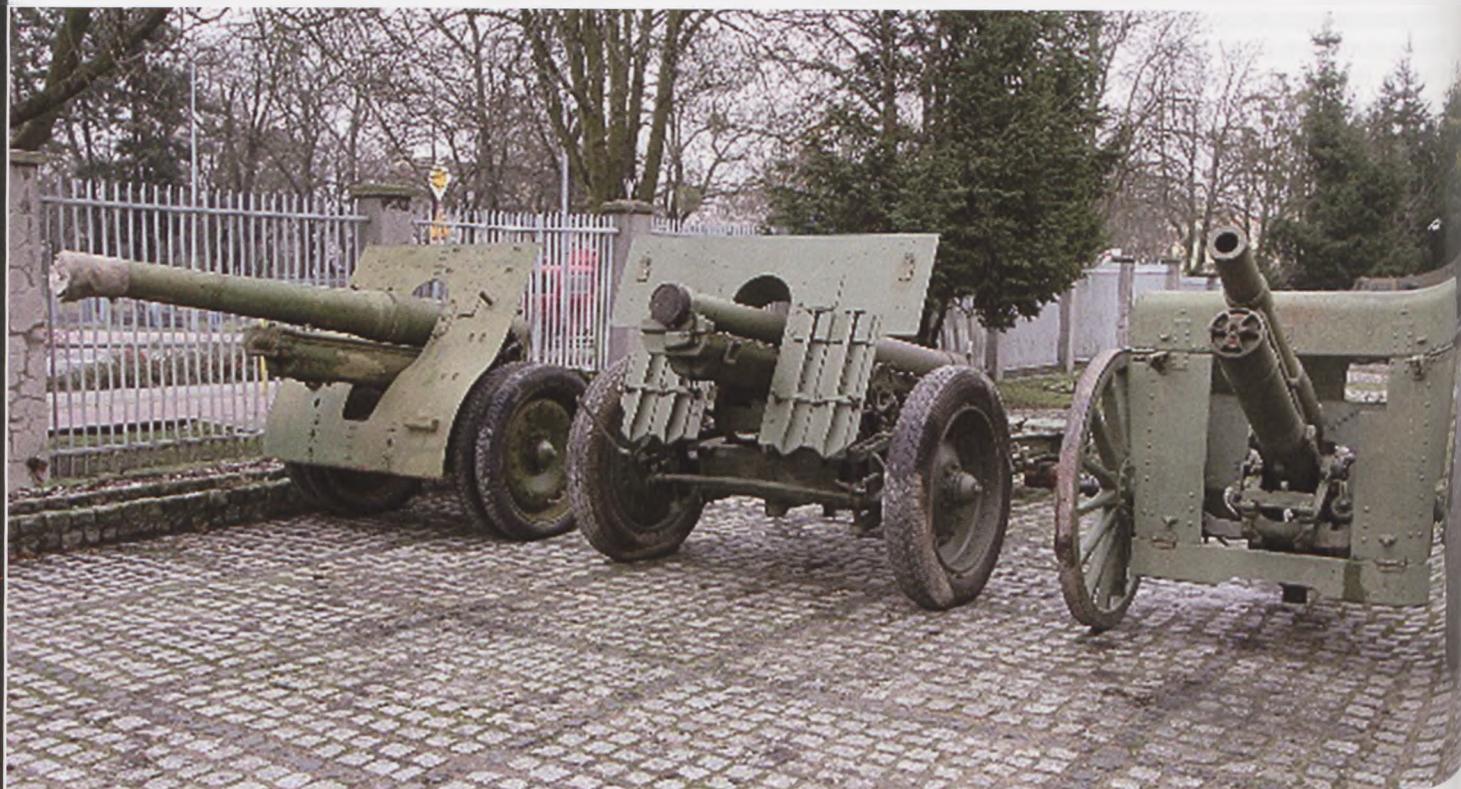
Armata wz. 1878/09/31, kal. 120 mm, trafiła do Polski z Błękitną Armią gen. Józefa Hallera – w sumie było 48 tych dział. Część z nich została następnie zmodernizowana w pierwszej połowie lat 30. XX w. i była wykorzystywana w czasie walk we wrześniu 1939 r. Po ich zakończeniu Niemcy przejęły

24 takie działa, które następnie odsprzedali Finlandii. Były one na zapasie wojennym tego kraju aż do lat 60. XX w. Dzięki życzliwości władz fińskich trafiły do bydgoskiego muzeum. W taki sposób udało się odzyskać kilka dział, które stanowią cenne uzupełnienie zbiorów oraz pokazują historię polskiej artylerii okresu I wojny i II Rzeczypospolitej.

### WSZYSTKIE DROGI PROWADZĄ DO KRAJU

Burzliwe losy naszego kraju spowodowały, że znaczna część zbiorów muzealnych gromadzonych przez dziesiątki lat w placówkach muzealnych i prywatnych kolekcjach w czasie działań wojennych została utracona bezpowrotnie lub znalazła się na terenie innych państw. Obecnie, po 70 latach od tamtych tragicznych zdarzeń, trwa mozolny proces odbudowywania zbiorów. Jak widać, dzięki wspólnym staraniom Ministerstwa Spraw Zagranicznych, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Obrony Narodowej działania te przynoszą wymierne efekty. Świadczy o tym przykład placówek gromadzących ślady chwały oręża polskiego. Do takich instytucji jak Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku czy Muzeum Broni Pancernej w Poznaniu trafiła liczna grupa cennych pamiątek. Nie zawsze są one tak duże (dosłownie) jak wspomniany czołg Renault FT, często to przedmioty mniejsze, jak np. pistolet Walther PPK, kal. 7,65 mm, który należał do dowódcy 301. Dywizjonu Bombowego płk. obs. Adama Dąbrowy, a wzbogacił zbiory krakowskiego Muzeum Lotnictwa Polskiego.

W sumie w latach 2011–2014 – dzięki staraniom MSZ wspartym przez inne resorty oraz grupę ekspertów,



Dzięki wspólnym staraniom MSZ i MON w 2013 r. do Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy trafiło sześć armat z Finlandii i Norwegii, fot. J.Z. Matuszak

historyków i dyplomatów – do Polski udało się sprowadzić, oprócz wspomnianych wyżej eksponatów, m.in.: tankietkę TKS, czołg szybki Centaur MK 1, czołg szybki Sherman VC Firefly, czołg średni M47 Patton, czołg średni Panzerkampfwagen III Ausf. H, czołg średni M48A5 Patton, czołg podstawowy M60A1, czołg podstawowy Chieftain Mk 13, haubicę samobieżną M109A2, kal. 155 mm, wóz zabezpieczenia technicznego M88A1, karabinki Mannlicher wz. 95, kal. 8 mm (dwie sztuki), karabin przeciwpancerny wz. 35, kal. 7,92 mm, ręczny karabin maszynowy wz. 28, kal. 7,92 mm, ręczny karabin maszynowy ZB 30, kal. 7,92 mm, ciężki karabin maszynowy Maxim wz. 1905, kal. 7,62 mm, ciężki karabin maszynowy Maxim wz. 1908, kal. 7,92 mm, lekki karabin maszynowy Maxim wz. 1908/15, kal. 7,92 mm, armatę polową wz. 02/30, kal. 76,2 mm, haubicę armatę 25-funtową, kal. 86,7 mm, haubicę górską wz. 16, kal. 100 mm, armatę dalekonośną wz. 29 Schneider, kal. 105 mm, lekką haubicę polową wz. 18(M), kal. 105 mm, armatę wz. 1878/09/31, kal. 120 mm i moździerz wz. 32 Skoda, kal. 220 mm<sup>13</sup>.

Niezależnie od tego, czy są to konstrukcje polskie, czy znajdowały się na wyposażeniu Wojska Polskiego, czy były używane przez inne armie, mają one niezwykle cenny walor poznawczy. Dzięki zaangażowaniu grupy pasjonatów zawodowo lub hobbystycznie zajmujących się utrwalaniem polskiego dziedzictwa z każdym rokiem polskie placówki muzealne wzbogacają się o kolejne eksponaty. Wiele z nich ma wartość, którą trudno wyliczyć. Są to często pamiątki osobiste przechowywane w rodzinie co najmniej od kilkudziesięciu lat. Tak było z odznakami pierwszymu ułanowi II Rzeczypospolitej ptk. Władysława Beliny-Prażmowskiego, które na początku marca 2015 r. trafiły do zbiorów Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku<sup>14</sup>. Było to możliwe dzięki decyzji rodziny dowódcy 1. Pułku Ułanów (odznaczenia przekazała pani Amelia Prażmowska, wdowa po synu ptk. Prażmowskiego), przy wsparciu Konsulatu Generalnego RP w Toronto. Takich darowizn nasze muzea rokrocznie otrzymują setki. Dla przykładu w ciągu zaledwie trzech ostatnich lat Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie dostało od osób prywatnych: w 2012 r. – 186 szt., w 2013 r. – 1118 szt., w 2014 r. – 633 szt.

Powodem do zadowolenia jest też nowoczesny i atrakcyjny sposób dokumentowania dziejów oręża polskiego przez coraz więcej placówek muzealnych. Przygotowywane ekspozycje wykorzystują elementy multimedialne, a tematyka wystaw jest na ogół przekrojowa. Dobrymi tego przykładami są zarówno jednotematyczne Muzeum Powstania Warszawskiego, jak i wielotematyczne Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy. Muzealnicy współpracują z grupami rekonstrukcji historycznej, dzięki czemu oferta placówek jest coraz bogatsza. Statycznym wystawom często towarzyszą inscenizacje plenerowe i rekonstrukcje konkretnych wydarzeń z naszej przeszłości. Nic tak nie pobudza wyobraźni jak możliwość dotknięcia prawdziwych, choć niemych świadków historii. Dlatego tym wszystkim, którzy angażują się w pozyskiwanie kolejnych eksponatów



Czołg podstawowy Chieftain Mk11 to dar Brytyjczyków dla Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy, fot. Jacek Z. Matuszak

– niezależnie od tego, czy są to ministrowie, prawnicy, muzealnicy, publicyści, historycy, hobbysci, czy po prostu zwykli ludzie – należą się szczerze podziękowania. Jak mówił marszałek Józef Piłsudski: „Naród, który nie szanuje swej przeszłości, nie zasługuje na szacunek teraźniejszości i nie ma prawa do przyszłości”. Żyjąc w teraźniejszości, dokumentujemy naszą przeszłość, myśląc o swojej przyszłości. Naprawdę warto.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Obecnie Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – placówka muzealna utworzona na dekretem naczelnego wodza Józefa Piłsudskiego z 22 kwietnia 1920 r.
- <sup>2</sup> Bronisław Gembarzewski (1872–1941) – historyk wojskowości, muzealnik, wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego (1916–1936) i Muzeum Wojska (od 1920 r.). Autor wielu prac, m.in. *Zołnierz polski. Ubiór, uzbrojenie i oporządzenie wojska polskiego od XI wieku do 1831 r.*, *Zabytki wojskowe polskie*.
- <sup>3</sup> Stanisław Gepner (1889–1965) – muzealnik, malarz, rysownik, znawca historycznego umundurowania i uzbrojenia.
- <sup>4</sup> Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900) – malarz, pedagog, historyk sztuki, muzealnik, konserwator zabytków, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie.
- <sup>5</sup> Feliks Kopera (1871–1952) – historyk sztuki, muzealnik, wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie (1900–1950, z przerwą w okresie II wojny światowej).
- <sup>6</sup> Norbert Bączyk, Jacek Matuszak, Paweł Przeździecki, *Przywracanie pamięci, Wojskowe Centrum Edukacji Obywatelskiej*, Warszawa 2014, s. 7.
- <sup>7</sup> Przykładem takiego sukcesu było odzyskanie w 2011 r. obrazu autorstwa Aleksandra Gierzyńskiego *Żydówka z pomarańczami* (*Pomarańczarka*).
- <sup>8</sup> Jacek Z. Matuszak, *Działa ze Skandynawii dla Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy” 2013, r. XIV (LXV), nr 4(246), s. 237.
- <sup>9</sup> Norbert Bączyk, Jacek Z. Matuszak, Paweł Przeździecki, op.cit., s. 28–29.
- <sup>10</sup> Za swoją działalność na polu utrwalania dziedzictwa narodowego ppłk Tomasz Ogrodniczuk (jeszcze jako major) został uhonorowany m.in. Złotym Medalem Opiekuna Miejsc Pamięci Narodowej (grudzień 2011 r.) i odznaką przyznaną przez ministra spraw zagranicznych Bene Merito (listopad 2012 r.).
- <sup>11</sup> Norbert Bączyk, Jacek Z. Matuszak, Paweł Przeździecki, op.cit., s. 127. O odzyskaniu karabinie można przeczytać również w artykule Katarzyny Czapińskiej w bieżącym numerze „Cenne, Bezcenne, Ultracone” na s. 94–98.
- <sup>12</sup> Wszystkie te eksponaty oraz okoliczności ich pozyskania zostały opisane w publikacji opracowanej na zlecenie MSZ i MON, wydanej przez Wojskowe Centrum Edukacji Obywatelskiej w 2014 r. Zob. Norbert Bączyk, Jacek Z. Matuszak, Paweł Przeździecki, op.cit.
- <sup>13</sup> <http://www.muzeumpilsudski.pl/aktualnosci/order-slynego-beliny-sa-juz-w-zbiorach-naszego-muzeum> [dostęp: 7.03.2015].

#### JACEK Z. MATUSZAK

Historyk i publicysta. Autor i współautor kilku książek, w tym wspólnie z Norbertem Bączykiem i Pawłem Przeździeckim albumu o muzealności wojskowych pozyskanych przez MSZ i MON pt. *Przywracanie pamięci*.



25 października 2012 r., godz. 15.30 – czołg Valentine wydobyty z dna rzeki Warty już na brzegu

Z KOLEKCJONEREM I MUZEALNIKIEM  
JACKIEM KOPCZYŃSKIM  
O POSZUKIWANIACH I WYDOBYCIU  
CZOŁGU VALENTINE ROZMAWIA  
ROBERT PASIECZNY

ROBERT PASIECZNY INTERVIEWS JACEK  
KOPCZYŃSKI, COLLECTOR AND MUSEUM  
SPECIALIST, ABOUT THE SEARCH FOR AND  
RECOVERY OF A VALENTINE TANK FROM  
THE BACKWATERS OF THE RIVER WARTA

# CZOŁG Z RZEKI WARTY

**ROBERT PASIECZNY:** Panie Jacku, czy pamięta Pan dzień, kiedy wydobył Pan czołg Valentine?

**JACEK KOPCZYŃSKI:** Oczywiście. Wydobywanie czołgu trwało dwa dni. Pierwszy, jak niektórzy określili, był dniem porażki. Według mnie to był dzień próbowania się z tym pojazdem, mierzenia sił. To był 24 października 2012 r. Po powrocie domu wyrysowałem sobie nowy szkic zapięcia lin przez tzw. zblocca i wyznaczyłem nową godzinę wydobywania na 15.00 – czołg wydobyliśmy 25 października 2012 r. o godz. 15.30.

No, to precyzja godna mistrza. Ale ja chciałem zapytać o ten okres, który poprzedził wydobywanie czołgu. O to, jak Pan wpadł na jego trop.

Dawno temu, kiedy rzeka Warta płynęła jeszcze starym korytem, jeździłem tam na ryby. Zawsze mówiło się, że tam najlepiej biorą sumy, bo jest tam czołg – jakieś podwodne zawrota i możliwości ukrycia się grubej ryby. I tak podobno było, choć jako wędkarz tego nie doświadczyłem. Ale zawsze mówiło się o czołgu. Jakies 27 lat temu, gdy tam byłem, rozmawiałem z miejscowym wędkarzem, który opowiedział mi o nim, twierdząc, że jest to czołg rosyjski T-34. Pokazywał mi nawet fotografie, na których jako dziecko siedział z kolegami na tylnej

wieży tego czołgu. Patrząc na nie, już wiedziałem, że to nie może być T-34 – stawiałem raczej na amerykański czołg Sherman.

Pierwsze powojenne próby wydobywania czołgu przeprowadzono w latach 60. – podejmował je pracownik zakładów gospodarki wodnej. Spychaczem próbował wyszarpnąć go z wody. Później operator barki wybierającej żwir chciał podjąć go dźwigiem. W latach 70. lub 80. narodził się pomysł, by wyciągnąć czołg i zrobić z niego pomnik, ale nie doszło to do skutku. Po regulacji rzeki ten odcinek został starym korytem i to w zasadniczy sposób ułatwiło nasze prace wydobywcze.

Kiedy przyjechaliśmy tam po 2000 r., wydobywanie czołgu oceniałem jako przedsięwzięcie bardzo trudne, jako że wszędzie teren był podmokły, a w pobliżu znajdował się wał przeciwpowodziowy. Wymyśliłem, że podejmę czołg z innego brzegu. Tydzień przed akcją koparka, która wybierała żwir, szlam rzeczny, przygotowując teren wokół, naruszyła płytkę wieży, w której był całowy gwint – wtedy już było jasne, że to nie czołg rosyjski, a maszyna подарowana Rosjanom w ramach pomocy Lend-Lease. Kiedy zorientowaliśmy się, co to może być za jednostka, wiedzieliśmy też, jakich sił i środków powinniśmy użyć.

#### A samo wydobywanie?

Dopiero trzy dni przed akcją zmieniłem zdanie i stwierdziłem, że warto zaryzykować, że od strony drogi łatwiej podejść ciężkim sprzętem z wyciągarką. Samochód stanął na specjalnych materacach, żeby nie zapadać się w błoto. Była koparka, był spychacz – zbudowaliśmy system do wyciągnięcia czołgu, który jednak pierwszego dnia nie zadziałał. Było trochę mniej strachu, bo do tego typu wozu – lżejszego – należało użyć też lżejszego sprzętu. Nie zmienia to faktu, że w kulminacyjnym momencie wydobywania liny były napięte na 112 t, a i tak czołg nie chciał się ukazać. Dopiero po przeprowadzeniu prac inżynierskich wokół pojazdu i wypompowaniu wody czołg ruszył. Po kilku metrach zaczęły się kręcić koła, obie gąsienice zaczęły pracować. Oczom wszystkich zgromadzonych – tłum był całkiem pokaźny – ukazał się nieprzeciętny pojazd. U nas był on egzotyczny, niespodziewany, kompletny, z oryginalną tabliczką znamionową, która błyszczała i którą natychmiast paru chętnych próbowało wyrwać. I tak jak na początku była przytwierdzona czterema nitami, to wkrótce była już tylko na jednym i musiałem oddelegować jednego z kolegów tylko do jej pilnowania.

Później nastąpiły gratulacje, telefony. Pozostał jeszcze „tylko” transport do hangaru w celu zabezpieczenia obiektu. Wydawało się to łatwe, a ostatecznie była to najtrudniejsza część operacji. Zaczął padać deszcz, zrobiło się ciemno. Na dodatek w czasie przeciągania spadły gąsienice – 12 kolegów jednak nałożyło dwie gąsienice, każda po 100 kg. Pojazd udało się załadować na platformę i pojechał na miejsce obecnego przechowywania, czyli do Muzeum Historycznych Pojazdów Militarnych i Techniki Motoryzacyjnej w Boczach.

#### Jaki był kolejny etap po wydobywaniu?

Następnego dnia pod nadzorem archeologa zaczęliśmy opróżnianie pojazdu ze żwiru. Podziwiałem, z jakim pietyzmem pan Jacek Ziętek z Piotrkowa Trybunalskiego przesiewał ten żwir. Wywiozłem 80 tacek – czołg zrobił się lżejszy. Do przeciągnięcia go nie trzeba było steiera, a wystarczył zwykły ciągnik rolniczy.



Akcja wydobywania czołgu ze starorzecza Warty trwała dwa dni. Nie byłoby to możliwe bez udziału licznej grupy wolontariuszy

W tym żwirze były wszystkie te drobiazgi, o których wspominałem, a wśród nich przyciągający uwagę kanister na wodę. Kanister jest zamknięty i nie sposób sprawdzić, co jest w środku – korek zwulkanizował się z korpusem. Wszyscy jednak zgodnie twierdzą, że musi tam być bimber czy spirytus, po drodze nad Wartę załoga zahaczyła bowiem o gorzelnię w Brusinowicach i zapewne nie wyszła stamtąd z pustymi rękoma.

Otwarcie może być rozczarowaniem. Gdy otworzyliśmy manierkę z wodą, rozszedł się niesamowity fetor – pitna woda straciła sterylność i flora bakteryjna w zamknięciu rozkwitła,

dając taki zapach. Manierka została oczyszczona i zabezpieczona. Zresztą wszystkie przedmioty zabezpieczono odpowiednimi preparatami.

**Wiele o tym czołgu dowiedział się Pan już po jego wydobyciu.**

Okazało się, że jest to kompletna jednostka. Uszkodzone było tylko wnętrze wieży. Dlaczego wieża? Ten czołg całkowicie zagłębił się w wodę w 1951 r. Do tego czasu był do niego dość łatwy dostęp, śmiałkowicie mogli wchodzić do środka. W kokpicie, w schowkach dowódcy nie było więc żadnych dokumentów, żadnych przedmiotów. Wszystko to, co pozyskaliśmy przy współpracy archeologów, pochodzi z przedziału kierowcy. To efekt żmudnej pracy, przesiewania przez sita kolejnych partii piachu. Byliśmy zdumieni, że w czołgu użytkowanym przez Rosjan znalazły się szczoteczki do mycia zębów, maszynka do golenia, pędzel, porządna niemiecka lornetka i komplet kluczy – wszystkie niemieckiej firmy Gedore. Poza tym znaleźliśmy jeszcze trochę drobiazgów codziennego użytku.

Licznik pojazdu pokazywał 980 mil, a przebiegu dziennego – 81 mil. Biorąc pod uwagę drogi bojowe, jest to odległość z platformy kolejowej w Kutnie do Warty. Po drodze załoga mogła brać udział, choć bardzo bym tego nie chciał, w incydencie w miejscowości Boczki, gdzie Rosjanie złapali ok. 30 Niemców, których związanych rozjeżdżali czołgami.

Gdy dociekałem, jaka była późniejsza historia czołgu Valentine, okazało się nawet, że załoganci mieli średnie wykształcenie i potrafili ładnie wpisać się do pamiętnika pewnej mieszkanki Warty, gdzie mieszkali przez około dwa tygodnie (przy ul. Szadkowskiej). Dopiero po tym czasie dostali nowy przydział do jednostki i pojechali na front. W 1945 r. odnajdujemy ich w Czechosłowacji, gdzie spotykali się z powracającymi z robót przymusowych mieszkańcami Warty. To ostatni ślad, który nam mówił, że Kola, Sasza i Grisza (takie imiona są zapisane na pasku lornetki, menażce i manierce) przeżyli wojnę.

Późniejsze poszukiwania potwierdziły, że ich czołg walczył w składzie 9. Samodzielnego Korpusu Pancernego gen. Kiriżenki. Jednostka ta była wyposażona w sprzęt z Lend-Lease'u – czołgi typów: Sherman, Valentine, Caterpillar. 20 stycznia 1945 r. czołg, wjeżdżając na lód na Warcie, pozostał z sobą dwa inne pojazdy, które ugrzęzły w błocie. Oba zostały wydobyte i potem na placu w Warcie były przygotowywane do dalszej walki. Valentine natomiast został w wodzie.

Tego dnia, a w zasadzie w nocy z 19 na 20 stycznia, w miejscowości Kromolin, gdzie Niemcy kopali rów przeciwczołgowy, uciekło 19 nastoletnich robotników przymusowych. Zatrzymanii w okolicy rzeki przez Rosjan zostali wzięci do pomocy przy wyciągnięciu czołgu. Tę historię opowiadał mi pan Stanisław Matyniak z Tomaszowa Mazowieckiego. Według niego czołg był zaryty w wodę i piach, ale żadne maszyny nie dawały rady go wyciągnąć i dowódca ostatecznie stwierdził, że i tak nie ma do niego części, więc czołg zostawiono.

Być może gdyby nie obecna sytuacja polityczna i mocno ograniczony dostęp do archiwów, dałoby się ustalić dalsze losy załogi – czy żyją, może moglibyśmy posłuchać ich historii, ich racji, dlaczego pozostawili czołg w rzece.

**Pojazd miał wyrwę, choć nie ona była przyczyną jego porzucenia.**

Dopiero po oczyszczeniu i demontażu korpusu okazało się, że czołg ma po prawej stronie, w środkowej części pod wieżą,

śląd po uderzeniu pocisku. Został rozerwany kadłub na styku podłogi i burty bocznej – jak twierdzą fachowcy, to musiało spowodować śmierć załogi. A to z kolei oznacza, że załoga, która porzuciła czołg w Warcie, była jego kolejną obsadą. Uszkodzenie zostało przez Rosjan zaspawane przy użyciu przypadkowych materiałów. Przy konserwacji, oczywiście, tego nie ruszymy – to świadectwo historii tego pojazdu, podobnie jak wgniecenie na koszu podwieżowym i inne uszkodzenia wojenne.

**Panie Jacku, ale dokumentacja techniczna różni się nieco od tego, z czym macie do czynienia w rzeczywistości. Czasami wymiary i kształty się nie zgadzają.**

Tak, to efekt modyfikacji, jakim uległ czołg w trakcie eksploatacji przez Rosjan. Maszyna jest w zasadzie przywracana do stanu, w jakim wyszła z fabryki lub weszła do eksploatacji. Oczywiście nie cały czołg, a tylko jego fragmenty. Na przykład tam, gdzie luźna gąsienica zniszczyła błotnik i Rosjanie wstawili zwykłą łatę z cienkiej blachy, która przetrzymała, nie konserwujemy jej, nie odtwarzamy łaty, ale przywracamy pierwotny kształt. Tak, pewne rzeczy trzeba poprawić. Ale ja już dzisiaj wiem, że ten pojazd będzie się prezentował wspaniale. Tak jak jego wydobywanie było sensacją, tak jego pokazanie po konserwacji też będzie dużym wydarzeniem.

**A czy są jakieś problemy?**

Jest ich z dnia na dzień coraz mniej. Silnik to dwusuwowa jednostka firmy General Motors. Praktycznie nie do zdarcia. Takie silniki do dziś są używane w trakach, kutrach, ciężarówkach czy agregatach prądotwórczych. Ten silnik skopiowali też Rosjanie do swoich ciężarówek. Głowica – stan idealny. Dużo pracy wymagają tzw. pompowtryski, ale od tego mam sprawdzonych fachowców.

Konserwacja i naprawa podzespołów nie stanowią kłopotu. Największym problemem są sprężyny amortyzatorów. Te zachowane nie nadają się do eksploatacji. Identyczne są w działach brytyjskich, ale na pozyskanie ich raczej nie mam szans. To wyzwanie, które jest przede mną, na rozwiązanie którego nie mam jeszcze pomysłu.

**Czołg to zabytek spory i złożony. Pan sam tego nie robi. Pytanie, skąd biorą się tacy fachowcy, którzy potrafią zakonserwować taki pojazd, odremontować go z należytą starannością i doprowadzić do stanu, kiedy ruszy?**

Na przestrzeni 38 lat, od kiedy zajmuję się motoryzacją zabytkową, wykreował się pewien zasób ludzki, który chce i potrafi zająć się starymi pojazdami. Są fachowcy od silników, od blachy, lakierów, tapicerki, którzy pracują wyłącznie na potrzeby kolekcjonerów zabytkowych samochodów czy motocykli. I tu nagle – czołg. Ale czołg nie jest niczym innym jak pojazdem. Jest oczywiście większy, ma te swoje mechanizmy znacznie cięższe czy grubszą blachę. Nie mam jednak trudności z rozwiązaniem przy takim pojeździe jakiegos problemu technicznego – czasem tylko jest to kwestia gabarytu czy ciężaru i zastosowania odpowiednich sprzętów, ale nie wiedzy.

**Jednak nie wszystko jest takie proste, jak Pan mówi. Sam Pan przecież wspominał, że jest autorem patentu, który dziś jest powszechnie stosowany. Trzeba więc trochę pokombinować, jak coś zrobić.**



olejne etapy konserwacji kadłuba czołgu. Zdjęcie górne: po demontażu pancerza widoczny przedział napędowy. Zdjęcie środkowe: kadłub przygotowany do piaskowania. Zdjęcie dolne: kadłub po piaskowaniu zabezpieczeniu przed korozją

Proszę mi wierzyć, że są ludzie, dla których mierzenie się z takimi wyzwaniami jest pasją, że są oni w stanie znaleźć sposoby na najbardziej oporną materię. Jeżeli takich osób nie znajduję, oznacza to, że sam muszę wymyślić, jak taki problem rozwiązać. Przy tankietce np. nie miałem panewek – firma je produkująca przestała istnieć. Wymyśliłem, że jeżeli mam inną panewkę o właściwej średnicy, to można ją zaadaptować do korbowodu. Bandaże na koła tankietki również

były nie do dostania. Trzeba było je odtworzyć. Przygotowane zostały przeze mnie odpowiednie matryce oraz formy i w sprawdzonym zakładzie przy pomocy tych form zrobiono nowe bandaże.

Dzisiaj tankietka funkcjonuje i nikt tak naprawdę nie jest w stanie stwierdzić, czy guma jest oryginalna, czy nie. Przy dzisiejszych możliwościach technicznych nie ma raczej problemu z dorobieniem części, szczególnie jeżeli ma się wzór i dane techniczne. Rzeczywiście, większym lub mniejszym nakładem sił można odtworzyć wszystko, ale przecież nie w tym rzecz. Tak naprawdę to ostateczność służąca temu, by koniec końców zabytkowy pojazd ruszył. Są jednak tacy, którzy idą na łatwiznę i nie starają się nawet zrekonstruować dawnego mechanizmu, zastępując go nowym, bezawaryjnym. Czy jest to zabytek?

Dla mnie największą przyjemnością świata jest pokazanie zabytkowego pojazdu w ruchu. Udowodnienie, że to nie jest problem. To satysfakcja, której nie da się z niczym porównać. Mogłem do tankietki wsadzić silnik Fiata, ale chodziło o to, by pokazać i usłyszeć właśnie oryginalny silnik, ten z napisem „PZ-Inż.” – dzieło naszych inżynierów i mechaników. Te same reguły obowiązują podczas prac przy wydobytym czołgu.

**Jest Pan cenionym i szanowanym kolekcjonerem. Wydobycie czołgu i pierwsze prace przy nim odbywały się pod nadzorem konserwatorów – panów Jacka Ziętka i Piotra Strzyża. Było też trochę innych formalności, papierkowej roboty?**

Nie chciałem robić tego przedsięwzięcia na dziko, bez stosownych zezwoleń. Wystąpiłem o nie do konserwatora wojewódzkiego w Łodzi i uzyskałem pozwolenie na poszukiwanie, a następnie wydobywanie czołgu. Myślę, że zarówno moje zbiory (na dzień dzisiejszy jest to około stu pojazdów), jak i moja działalność jako kolekcjonera były tu dobrą rekomendacją.

Ta kolekcja to nie tylko czołgi, ale też samochody osobowe, ciężarówki, motocykle, samoloty. Zresztą moje zainteresowania kolekcjonerskie rozpoczęły się od zbierania samochodów, pięknych samochodów. Lubiałem nimi jeździć i patrzeć na nie – mają w sobie to coś. To wytwór ludzkiej wyobraźni, techniki i możliwości. Później przyszedł czas na czołgi. Najwięcej satysfakcji mam z posiadania dwóch polskich tankietek (TKS-ów) – jedna sprowadzona jest z Norwegii w 2006 r., gdzie pertraktacje z właścicielem norweskim trwały pięć lat. To było duże wyzwanie, z jednej strony, przekonać niezdecydowanego posiadacza, by odsprzedać pojazd właśnie mnie, a z drugiej – przetransportować go do Polski, czołg był bowiem daleko za kołem podbiegunowym. Negocjacje były długie i delikatne. Być może Norwega przekonała to, że nie jestem handlarzem, że pojazd będzie ozdobą kolekcji. Dwa dni po tym, gdy tankietka stanęła pod moim domem, a stało się to w dzień moich urodzin, otrzymałem od Norwega informację, że przybyli do niego przedstawiciele amerykańskiego kolekcjonera, niezwykłego już Jacques'a Littlefielda, twórcy największej prywatnej kolekcji pojazdów militarnych. To jest jakaś satysfakcja, że ubiegło się tak wyśmienitego kolekcjonera oraz że tak ważny dla naszej historii pojazd – dzięki moim staraniom – jest w Polsce i każdy może go zobaczyć.

**Wróćmy jeszcze do Pana spotkania z urzędem konserwatorskim. Przecież poszukiwacze skarbów drugowojennych, detektoryści nie budzą entuzjazmu służb konserwatorskich. Czy w tym wypadku nie było wątpliwości co do**

wydania pozwoleń? Jak się dziś układa współpraca z konserwatorem?

Tu zadziałało zaufanie. Ja staram się w swoim działaniu hobbystycznym nie robić tego tylko dla siebie. Zawsze chętnie użyczam swoich pojazdów na różne uroczystości, wypożyczam je do muzeów, pomagam muzeom w naprawie ich sprzętów wojskowych. Nie uchylam się od tej roli czysto obywatelskiej. Chyba pan konserwator uznał, że nie jestem ani naciągaczem, ani oszustem, że będzie to dobra decyzja. To był też moment, kiedy za sprowadzenie i odrestaurowanie tankietki zostałem odznaczony przez prezydenta RP Srebrnym Krzyżem Zasługi. Myślę, że to również miało jakąś siłę przekonywania. To był trudny okres, a mnie wówczas udało się zrobić coś, co wykraczało poza przeciętność. Tankietka została doprowadzona do takiego stanu, że rzeczywiście jest ozdobą różnych uroczystości. I jest to powód do dumy.

W swoich pismach do urzędu konserwatorskiego zaznaczałem, że nie chodzi tylko o poszerzenie i rozbudowę kolekcji, ale też o doprowadzenie wydobytego pojazdu do stanu niemal fabrycznego, jezdnego, by mógł zacząć na nowo żyć. To niezwykle ważne w przypadku zabytków techniki wojskowej, pojazdów, by nie były martwe. By móc po zakończeniu prac konserwatorskich i restauracyjnych usłyszeć, jak pracuje silnik, zobaczyć, co może taki pojazd w terenie. Mam nadzieję, że pod nadzorem konserwatora uda mi się do takiego właśnie stanu doprowadzić wydobyty czołg.

To nie znaczy: zbudować pojazd na nowo – staram się zgodnie ze sztuką, by jak najwięcej części, detali było oryginalnych. W przypadku czołgu Valentine oznaczało to np. precyzyjne i delikatne zdjęcie kilkuset śrub i nakrętek. Ukręcić się tylko dwie zapieczone, będące przy układzie wydechowym. Wszystkie elementy tzw. biżuterii, urządzenia peryferyjne – czyli uchwyty, zasobniki, zegary – zostały zdemonstrowane, zabezpieczone i są powoli przywracane do stanu pierwotnego. Podobnie jest z podzespołami mechaniki. Dziś, po oczyszczeniu z zabrudzeń i zakonserwowaniu, działa już rozrusznik.

Oczywiście, trzeba poza pracami konserwatorskimi wykonać pewne naprawy czysto techniczne, a więc np. zrobić nowe tulejki, przeszlifować szczotki, przesmarować układ. Podobnie jest z innymi podzespołami, np. z prądnicą, którą rozebraną suszyliśmy w specjalnych warunkach przez dwa tygodnie, czy ze skrzynią biegów. Z jednej strony naprawiamy to, co zniszczyła przyroda przez tych kilkadziesiąt lat, kiedy czołg był pod wodą, z drugiej – naprawiamy również te podzespoły, na których naprawę nie było czasu w trakcie działań wojennych. Rosjanie trochę po macoszemu obchodzili się ze sprzętem, nie dbali o to, czy jest olej w silniku, czy są pęknięte uszczelki, czy nie. Takim elementem zniszczonym w skutek eksploatacji były zwornice, którym udało się przywrócić sprawność.

Z elementów zewnętrznych w najgorszym stanie były błotniki. Tutaj jesteśmy zmuszeni odtworzyć skorodowane elementy, ale i tak staramy się pozostawić jak najwięcej materiału oryginalnego. Te części, które ostatecznie nie znajdą się w odrestaurowanym czołgu, są konserwowane i zabezpieczane jako świadectwo tego, w jakim stanie on został wydobyty. Podstawą tych prac jest dokumentacja techniczna pojazdu. Udało nam się pozyskać z Anglii dokumentację w języku rosyjskim – można domniemywać, że taką samą, jaką dysponowali żołnierze armii radzieckiej.



Tabliczka znamionowa czołgu z widoczną datą produkcji: luty 1943 r.



Tabliczka znamionowa silnika wyprodukowanego przez firmę General Motors



Rzeczy osobiste – maska przeciwgazowa, lornetka, latarka i inne – wydobyte z wnętrza czołgu



Komplet kluczy niemieckiej firmy Gedore – „trofejne” wyposażenie amerykańskiego czołgu

Valentine nie jest pierwszym pojazdem, który Pan konserwuje i uruchamia. Jest jednak chyba pierwszym, przy którym pracuje Pan pod nadzorem konserwatora?

Tak, jest to pierwszy obiekt pod kuratelą konserwatorską. To dla mnie wielkie wyzwanie i wielka odpowiedzialność. Konserwator w naturalny sposób narzuca pewne reguły, zasady działania. Ja muszę tym zasadom sprostać, a posiadając to doświadczenie, które mam, nawet momentami wyprzedzać zalecenia konserwatora. Wiadomo, że konserwator nie jest konserwatorem od wszystkiego. Ja specjalizuję się w pojazdach, w związku z tym myślę, że próbując ten pojazd ożywić, najpierw konserwować i restaurować, pokonuję pewien most, który mnie prowadzi do drugiego brzegu – to nowy most, nieprzetarty szlak. Chcę temu sprostać – pokazać, jak powinna odbywać się tego typu praca, by nie zakłócić zabytkowego charakteru pojazdu i być w zgodzie z konserwatorskimi zaleceniami.

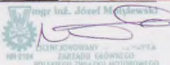
Mówię o tym też dlatego, że w przeciwieństwie do innych pojazdów czołg Valentine nie jest Pana własnością.

Rzeczywiście, pojazd jest własnością Skarbu Państwa i mam tego pełną świadomość. Tę świadomość miałem też, występując z wnioskiem o zezwolenie na poszukiwanie i wydobywanie czołgu. Wtedy nazywałem to wrakiem pojazdu drugowojennego. Niektórzy mówią, że podczas tej przygody dopisało mi szczęście. Być może tak jest. Ja się cieszę, że mogę przy tego typu pojeździe pracować. Chcę udowodnić, że pasja może człowieka zaprowadzić w takie miejsca, gdzie po wykonaniu pracy jest możliwy nie tylko aplauz kolegów kolekcjonerów, lecz także aplauz urzędu.

Skarb Państwa – co to dla mnie znaczy? Ja też jestem skarbem państwa, jestem obywatelem tego kraju, staram się pracować na jego pomyślność, ta praca to upublicznianie moich własności. Uczestnictwo w uroczystościach, pokazach, wystawach – to też jest wypełnianie mojego obywatelskiego obowiązku. Niektórzy twierdzą, że dobrze, że to właśnie ja ten czołg wydobyłem, że ja się nim zajmuję. Niektórzy nawet mówią, że jest to gwarancja, że pojazd będzie tutaj i będzie należycie przygotowany do końcowej prezentacji. Ja też mam taką nadzieję. Będę robił wszystko, by to się udało. Jeżeli całe przedsięwzięcie zakończy się sukcesem, to będziemy mieli dowód na to, że partnerstwo publiczno-prywatne, o którym tyle się mówi, jest możliwe i przynosi dobre rezultaty.

Wróćmy jeszcze na chwilę do wydobytego czołgu. Dośtał Pan pozwolenie na prowadzenie poszukiwań i wydobywanie wraku pojazdu z okresu II wojny światowej pod nadzorem konserwatorów i archeologów. Oni też prowadzili prace archeologiczne przy wraku – dzięki nim udało się odnaleźć te wszystkie drobiazgi z czołgu. Skoro zatem to, co jest w ziemi, to zabytek archeologiczny, co poniekąd

| NARODOWY INSTYTUT DZIEDZICTWA<br>W WARSZAWIE<br>KARTA EWIDENCJI RUCHOMYCH<br>ZABYTKÓW TECHNIKI                                                                      |  | DZIEDZINA NAUKI LUB TECHNIKI                                        |  | miejscowość: ŁÓDŹ                                                             |  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|---------------------------------------------------------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------|--|
| 1. Nazwa<br>Infantry Tank Mk III,<br>Valentine Mk IX<br>Czołg Piechoty Mk III<br>Valentine Mk IX                                                                    |  | 2. Czas powstania<br>luty 1943                                      |  | 3. Materiał podłożowy<br>Stal, miedź, guma                                    |  |
| 4. Dane firmowe<br>Vickers-Armstrongs - Westminster -<br>London- ANGLIA<br>Tabliczka znamionowa na błotniku przy tłumiku<br>Numer seryjny 4521<br>W. D. No T 122834 |  | 5. Wymiary<br>długość: 5,41m<br>szerokość: 2,62m<br>wysokość: 2,27m |  | 6. Ciężar<br>17 ton                                                           |  |
| 7. Materiały graficzne<br>                                                        |  | 8. Ilość<br>1                                                       |  | 10. Właściciel i jego adres<br>Skarb Państwa                                  |  |
|                                                                                                                                                                     |  |                                                                     |  | 11. Użytkownik i jego adres<br>Jacek Kopczyński<br>ul. Piłgowa 43 Łódź 94-238 |  |
|                                                                                                                                                                     |  |                                                                     |  | 12. Miejsce pracy (przechowywania)<br>Boczki 38<br>98-240 Szadek              |  |
|                                                                                                                                                                     |  |                                                                     |  | 13. Udozupnienie<br>Jacek Kopczyński<br>ul. Piłgowa 43 Łódź 94-238            |  |
|                                                                                                                                                                     |  |                                                                     |  | 14. Formy ochrony                                                             |  |

| ZAŁĄCZNIK DO KARTY EWIDENCYJNEJ                                                                                                                                        |                                                                                                               |                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Miejsce znalezienia<br>ŁÓDŹ                                                                                                                                         | 2. Numer zabytku (tak w zapisie), numer<br>Infantry Tank Mk III,<br>Valentine Mk IX<br>Piłgowa 43 Łódź 94-238 | 3. Zapisany przez<br>J. Kopczyński |
| 4. Data<br>1996                                                                                                                                                        | 5. Data<br>1996                                                                                               | 6. Data<br>1996                    |
|   |                                                                                                               |                                    |
| Opracowanie załącznika<br>(data i podpis)<br>                                     |                                                                                                               |                                    |

Karta inwentaryzacyjna czołgu Infantry Tank Mk III, Valentine Mk III, zwanego pieszczołtliwie Walentyną

potwierdza fakt, że pojazd zgodnie z prawem jest własnością Skarbu Państwa, to jak to jest z tym konkretnym czołgiem – to pojazd zabytkowy czy zabytek archeologiczny?

Musimy określić chyba granicę czasową – że jednak nie wszystko, co w ziemi, jest zabytkiem archeologicznym. Może ta granica będzie się przesuwiała z upływem czasu. Jesteśmy już 70 lat po wojnie, a tak niedawno jeszcze szukano na polach bitewnych pamiątek czasów napoleońskich.

Myślę, że przykład tego czołgu jest dobrym pretekstem do podjęcia takiej dyskusji. Dyskusji ważnej zarówno dla środowiska kolekcjonerów i poszukiwaczy, jak i konserwatorów oraz archeologów. Bo określenie wydobytego z ziemi czołgu jako zabytku archeologicznego ma swoje prawne konsekwencje. Powiedzenie, że nie jest to zabytek archeologiczny, również pociąga za sobą skutki prawne.

Dla mnie niebezpieczeństwem byłoby uwolnienie przepisów, pozwolenie, by każdy mógł sobie szaleć z wykrywaczem i wydobywać, co zechce. Co z taką rzeczą można zrobić? Nie obrażając nikogo, wyobraźmy sobie, że taki „dziki eksplorator” wydobędzie polski pojazd z września 1939 r. i sprzeda go za



Odremontowany TKS – duma kolekcji Jacka Kopczyńskiego – na pokazach w Tomaszowie Mazowieckim w 2006 r.

chciałby doczekać takiej chwili, gdy polską tankietkę znów będzie można zobaczyć w kraju. Marzył, że zobaczy być może kiedyś taki pojazd w muzeum, ale nie wyobrażał sobie, że będzie mógł oglądać ten czołg jeżdżący.

**Od 38 lat jest Pan kolekcjonerem, ale dopiero od 2014 r. jest Pan muzealnikiem.**

To, co zgromadziłem w Boczkach koło Szadka, skłoniło mnie w końcu do tego, by zacząć to nazywać muzeum. Od wielu lat przyjeżdżali do mnie zwiedzający – pojedyncze osoby i grupy zorganizowane. Bywają goście z zagranicy. Normą stało się, że jesienią odwiedzają mnie szkoły. To bardzo miłe. Nie ukrywam, że chciałbym mieć możliwość prezentowania wszystkich pojazdów w sposób pozwalający na lepsze ich oglądanie. Wiadomo, że 600 mkw. pod dachem to jest bardzo mało dla takiej liczby pojazdów.

Oczywiście, mam plany rozbudowy, postawienia nowych pomieszczeń dla potrzeb kolekcji. Nie chcę prezentować pojazdów stojących jeden przy drugim – mam swoją wizję, jak to powinno wyglądać, o co powinno to muzeum się wzbogacić. Chcę obok pokazać mundury żołnierzy, którzy prowadzili te pojazdy, przynależne tym pojazdom przedmioty. Chcę umieć o tym wszystkim jeszcze lepiej opowiedzieć. To ma być nie tylko opowieść o tym, dlaczego ten pojazd ma czworo drzwi, a inny dwójce, dlaczego jeden czołg jest duży, a inny mały. Chciałbym też opowiadać o tym, jak były wykorzystywane te pojazdy, do czego służyły. W wypadku niektórych warto zademonstrować, jak jeżdżą, pokazać, w jakich filmach zagrały, bo na przestrzeni

granice – będzie to strata niepowetowana. Gdy ten sprzęt zostanie w Polsce, trafi w dobre ręce kolekcjonera pasjonata, który zechce go odrestaurować, a następnie pokazać, upublicznić, nie zamykać we własnych czterech ścianach, będzie to z pożytkiem dla wszystkich.

Ja na przykład bardzo chciałbym zobaczyć na żywo polski samolot Karaś. Nie wybaczyłbym, gdyby ktoś taki samolot wykopał, a potem wywiózł czy ukrył. Jestem przekonany, że muszą być przepisy blokujące pewne poczynania, ale też prawo musi być otwarte na osoby, które dziś nie mieszczą się w tych regulacjach prawnych, a mają dobre chęci, wiedzę i możliwości. Osoby, które chcą dokonać czegoś dobrego. Nie możemy pozwolić, by te dobre chęci się marnowały. Zwyczajnie nas na to nie stać.

Gdy w 2006 r. pojawiły się w Polsce dwie nasze tankietki – w tym jedna moja, sprowadzona z Norwegii – to było święto. Wcześniej nikt sobie tego nie wyobrażał. Janusz Magnuski w 1995 r. w książce *Karaluchy przeciw panzerom* pisał, że

tych kilkudziesięciu lat pojazdy te wystąpiły w kilku ważnych produkcjach filmowych. Opowieść o moich pojazdach to też opowieść o ludziach, których dzięki nim poznałem na planach filmowych i nie tylko. Dzisiaj, gdybym miał podsumować to wszystko, powiedziałbym, że ta przygoda kolekcjonerska pozwoliła mi nauczyć się lepiej naszej historii, poznać ludzi i nabrać dystansu oraz szacunku do tego, co tak szybko przemija.

Pojazdy konne czy mechaniczne towarzyszą nam od wieków. Zawsze fascynowały, zachwycaly, budziły emocje. Tym bardziej pojazdy militarne – zabawki dużych chłopców. Ja czerpię dużą przyjemność nie tylko z gromadzenia czy restaurowania tych pojazdów, ale też z opowiadania o nich.

**No właśnie, co jest największą satysfakcją w takim kolekcjonerstwie połączonym z muzealnictwem? Czy zebranie kolekcji pojazdów i możliwość ich pokazania, czy też doprowadzenie pojazdu do stanu używalności?**

Dużą satysfakcję daje możliwość pokazania pojazdu historycznego w ruchu. To jest rzeczywiście niesłychane – zobaczyć, jak to się porusza. Jednak parę lat temu, gdy pierwszy raz tu, w Łodzi, pokazałem publicznie odremontowaną tankietkę sprowadzoną z Norwegii, podszedł do mnie jeden ze znanych kolekcjonerów i powiedział, że nadmiernie podniosłem poprzeczkę. To była dla mnie największa nagroda za to, co zrobiłem. To podnoszenie poprzeczki ma sens. To uczy szacunku do przedmiotu, do zabytku. Prześcigamy naszych kolegów z Zachodu, jeżeli chodzi o dbałość o odrestaurowanie, dbałość o oryginalność. To satysfakcja móc powiedzieć – wiedząc, jaki był stan wyjściowy – że ta tankietka to 98% oryginału. Tym większa satysfakcja, gdy patrzę na inne muzealne egzemplarze i mogę wyliczyć, czego im brakuje, a u mnie to jest i na dodatek działa. To chyba dobra, zdrowa rywalizacja. Mam nadzieję, że podobnie będzie w przypadku wydobytego czołgu Valentine.

**Nie pozwala Pan wsiadać do tankietek?**

Nie, nie pozwalam. Każda taka wizyta w środku osoby nieznającej procedur wsiadania i wysiadania to ryzyko uszkodzenia pewnych rzeczy. Wbrew pozorom różne części we wnętrzu – czy to służące kierowcy, czy pracy strzelca lub dowódcy – są dość delikatne. Wolę otworzyć górne włazy, zachęcić do zajrzenia przez nie i opowiedzieć, jak co działa, niż wpuścić do środka. Pojazd w ruchu prezentują tylko osoby zaufane, potrafiące się nim posłużyć. Niechętnie też prezentuję tankietki w polu, podczas rekonstrukcji. Wolę demonstrować je na pokazach, przy okazji różnych uroczystości – odgródzone, za barierką. Tak jest po prostu dla nich bezpieczniej. To też podnosi ich wartość – inaczej się na nie patrzy, może bardziej jak na zabytek niż na pojazd wojskowy.

Kiedyś była ogromna przyjemność z jazdy, dziś jest raczej satysfakcja z możliwości pokazania pojazdu, który jest już eksponatem muzealnym w pełni tego słowa znaczeniu.

**Jednak Pana eksponaty są w pełni użytkowe. W jakim filmie ostatnio „masowo” wystąpiły?**

Czternaście moich pojazdów było używanych do filmu *Miasto 44*. Ciężarówka Citroen dostała główną rolę. To była dla mnie duża satysfakcja. Tym większa, że żaden pojazd nie zawiódł, wszystkie odpowiadały epoce. Potwierdzili to m.in. specjalni konsultanci, którymi byli obecni na planie żyjący powstańcy. I znów wracamy do wartości dodanych kolekcjonerstwa – możliwość wysłuchania opowiadań tych ludzi, możliwość

współtworzenia tego obrazu. Bez tych pojazdów byłoby to niemożliwe.

**Jaka przyszłość widzi Pan dla wydobytego czołgu?**

Chciałbym mieć tę szansę, żeby ten czołg po odnowieniu, chociaż jest własnością Skarbu Państwa, pozostał w mojej placówce muzealnej. Chciałbym go pokazywać, móc o nim opowiadać, sprawić, by inni – podobnie jak ja – mieli satysfakcję z jego oglądania. Warto czasem dać szansę prywatnemu muzealnikowi. Osoba prywatna – pasjonat, kolekcjoner muzealny – ma zupełnie inne podejście do takiego przedmiotu. Bardziej osobiste. Mój związek z takim obiektem to nie tylko osiem godzin pracy. To nieustanne dociekanie historii, sprawdzanie, czy wszystko jest w najlepszym stanie, czy pojazd jest sprawny. Dziś moja wiedza o czołgu Valentine jest zupełnie inna niż dwa lata temu. Za rok pewnie będę w tym temacie jeszcze mądrzejszy. Będę wiedział więcej zarówno o modelu, jak i o tym konkretnym egzemplarzu. Tak to działa. Tak było w przypadku tankietek i innych pojazdów.

Zmierzam do tego, by zapewnić dla tego pojazdu, podobnie jak dla innych, dobre warunki przechowywania. By był on bezpieczny, by był dobrze eksponowany. By było miejsce na czołg i na to, co w nim znaleźliśmy. Ale jednocześnie chciałbym pokazać, jak ten pojazd działa – naprawdę warto. Działająca maszyna to ogromny atut muzeów motoryzacji, muzeów wojskowych czy muzeów techniki. Wystarczy wspomnieć, jakie tłumy przybywają na paradę parowozów do Wolsztyna, do Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, gdy odpalana jest tamtejsza lokomobila.

Taki obiekt może przyciągnąć nowe osoby, zainteresować je historią pojazdów, wojskowości czy w ogóle historią. To nie są martwe obiekty. I takimi nie powinny być nawet w muzeum. Czasami wymaga to wielu lat pracy – tak było z tankietkami, tak było z pozyskaniem z podódzkiego poligonu działem samobieżnym SU-76, którego remont zajął mi osiem lat.

**Ma Pan wiedzę o różnych obiektach zalegających pod ziemią, na dnie rzek czy jezior. Nie kusi Pana kolejna przygoda z „wykopaliskami”?**

Bardzo kusi. Tym bardziej że rzeczywiście wiem o wielu obiektach. Przemierzyłem nasz kraj i w swoim notesie mam sporo opisów. Kilka jest tzw. pewniaków. Jeden z nich prawdopodobnie mógłby przyćmić nawet ten czołg wydobyty z Warty. Tego się boję, ale jednocześnie lubię wyzwania i lubię rozwiązywać problemy. Więc jeżeli tylko starczy sił, chęci i będą takie możliwości, to kto wie, może jeszcze coś ciekawego się wydarzy i znów będzie dużo do opowiadania.

**Tego Panu życzę i dziękuję za rozmowę.**

**JACEK KOPCZYŃSKI**

Z wykształcenia filolog polski. Od blisko 40 lat kolekcjonuje zabytkowe pojazdy, których zgromadził dotąd blisko sto. W swoich zbiorach posiada takie okazy, jak: dwie polskie tankietki TKS i dwa motocykle Sokół 1000. Za swoją działalność uhonorowany został w 2007 r. przez prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego Srebrnym Krzyżem Zasługi. Od 2014 r. jest właścicielem Muzeum Historycznych Pojazdów Militarnych i Techniki Motoryzacyjnej w Boczku.

Autorem zdjęć jest Janusz Zgitt.

## HISTORIC OBJECTS ON THE BORDER

The article discusses the role of the Customs Service in fighting crime against historic objects. The institution was given extensive rights in this sphere by the Law of 27 August 2009 on Customs Services, according to which its tasks include the identification, discovery, prevention and fighting crimes and offences against cultural property. The text presents an analysis of how taking historic objects out of the country was prevented in the years 2010-2013, discussing the categories of the objects, their planned destinations and smuggling methods used. The authors of the publication also described the amendments in the regulations which govern taking such objects out of the country which have been introduced since the middle of 2010, and the role of customs officials, as well as the tools used by the Customs Services to fight trafficking in historic artworks.

ANNA SKALDAWSKA, PAWEŁ GAWROŃSKI

# ZABYTKI NA GRANICY

## DZIAŁANIA SŁUŻBY CELNEJ W UJAWNIANIU NIELEGALNIE PRZEWOŻONYCH ZABYTKÓW

Służba Celna odgrywa istotną rolę w przeciwdziałaniu zjawisku nielegalnego wywozu zabytków za granicę, przyczyniając się do ochrony zarówno polskiego, jak i europejskiego dziedzictwa kulturowego. Szerokie uprawnienia do działania w tym zakresie daje organom celnym Ustawa z dnia 27 sierpnia 2009 r. o Służbie Celnej (Dz.U. z 2013 r. poz. 1404), zgodnie z którą do zadań tej instytucji należą m.in. rozpoznawanie, wykrywanie, zapobieganie i zwalczanie przestępstw oraz wykroczeń przeciwko dobrom kultury określonym w art. 109 Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2014 r., poz. 1446). Dodatkowo w przywołanej ustawie o Służbie Celnej organom celnym przyznano kompetencje prowadzenia postępowań przygotowawczych w opisanym powyżej zakresie zgodnie z przepisami Ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks postępowania karnego. W obszarze zadań dotyczących przestępstw i wykroczeń związanych z dobrami kultury Służbie Celnej przysługują obecnie uprawnienia procesowe policji.

Kontrole przesyłek wywozonych poza obszar celny Wspólnoty Europejskiej dokonywane są przez organy celne w obrocie pocztowym, w portach lotniczych i morskich, na przejściach granicznych drogowych oraz kolejowych.

W wyniku analizy ryzyka wybrane przesyłki typowane są do szczegółowej kontroli, podczas której funkcjonariusze celni zwracają uwagę na: kraj, do którego wysyłany jest towar; zgłoszenie przesyłki przez podmiot, który wcześniej dokonywał już prób nielegalnego wywozu dóbr kultury; wielkość oraz kształt przesyłki wskazujące, że może ona zawierać dobro kultury (np. w przypadku obrazów płaskie paczki o dużych gabarytach lub tuby).

Miejsca oraz metody ukrywania towarów podlegających nielegalnemu obrotowi są tak różnorodne, że często konieczna jest fizyczna kontrola tam, gdzie stwierdzono występowanie zespołu czynników, które doprowadziły do podjęcia decyzji o otwarciu ładunku. Niemniej można wskazać pewne środki transportu i skrytki jako typowe dla przewożenia dóbr kultury. Często są to: przesyłki pocztowe lub kurierskie, samochody osobowe i ciężarowe, wagony sypialne, kontenery używane do przeprowadzek, inne kontenery (ukryte pomiędzy towarami), ubranie i bagaż podręczny (w przypadku turystów).

Analiza ryzyka w odniesieniu do dóbr kultury pozwala ustalić, którzy podróżni oraz które transporty towarów stwarzają duże zagrożenie nielegalnego wywozu zabytków, a także określić

kierunki wywozu tych obiektów. Przedmiotem nielegalnego obrotu dobrami kultury są zwykle rzeczy o małych rozmiarach, wysokiej wartości i łatwe do ukrycia, np.: srebra stołowe, biżuteria, zegarki, cenne monety, miniatury, przedmioty dekoracyjne, unikatowe znaczki, artefakty dawnych cywilizacji, prymitywna sztuka, obrazy, posągi, artefakty pochodzące z nielegalnych wykopalisk, rzeźby, ikony czy przedmioty sztuki religijnej. Szczególnie narażone na nielegalny obrót są również rzeczy, które zostały skradzione lub utracone podczas wojny, pozyskane z nielegalnych wykopalisk archeologicznych oraz będące przedmiotem wandalizmu.

### DZIAŁANIA PROWADZONE W OBROcie WEWNĄTRZWPÓLNOTOWYM

Oprócz możliwości podejmowania działań na granicy Unii Europejskiej w celu zapobiegania zjawisku nielegalnego wywozu oraz przywozu zabytków organy celne są uprawnione również, zgodnie z art. 5 Ustawy z dnia 19 marca 2004 r. Prawo celne (Dz.U. z 2013 poz. 727 z późn. zm.), do kontroli obrotu wewnątrz Wspólnotowego.

Z uwagi na zniesienie po wejściu Polski do Unii Europejskiej kontroli celnych na granicach z państwami należącymi do Wspólnoty oraz brak posterunków celnych możliwości podejmowania działań kontrolnych są ograniczone. W zasadzie kontrole takie opierają się na działaniach grup mobilnych w głąb kraju i polegają na weryfikacyjnym sprawdzaniu pojazdów. Częstotliwość takich rewizji nie jest duża, a w przypadku zatrzymania pojazdu istnieje prawdopodobieństwo znalezienia głównie dużych przedmiotów, takich jak: meble, posągi, fragmenty architektury czy obrazy. Dodatkowym problemem w przypadku znalezienia zabytku jest trudność w udowodnieniu osobie zatrzymanej zamiaru wywiezienia go za granicę. Weryfikacyjne kontrole w obrocie wewnątrz Wspólnotowym prowadzone są również w portach lotniczych i morskich oraz w obrocie pocztowym.

Analizując zatrzymania zabytków nielegalnie wywożonych z Polski, na wstępie należy wskazać kilka uwarunkowań, które miały wpływ na liczbę prowadzonych spraw, a także tryb postępowania funkcjonariuszy celnych w sytuacji zatrzymania obiektów, co do których mieli oni podejrzenia, że są to zabytki. Na podstawie obowiązujących do 5 czerwca 2010 r. przepisów dotyczących wywozu zabytków za granicę osoba wywożąca miała obowiązek przedstawić organom celnym pozwolenie na wywóz lub zaświadczenie, że zabytek lub przedmiot o cechach zabytku nie wymaga takiego pozwolenia. Zadaniem funkcjonariusza by-

to sprawdzenie, czy dana osoba posiadała właściwy dokument. Ustawą z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 75, poz. 474) dokonano znaczącej modyfikacji w przepisach wywozowych. Zmieniła się również rola organów celnych w zakresie kontroli legalnego wywozu zabytków. Zgodnie ze znowelizowanymi przepisami faktycznej oceny, czy przedmiot zabytkowy może opuścić granicę RP, muszą dokonać organy celne. Związane jest to z rezygnacją w nowych przepisach z obowiązku wydawania przez wojewódzkich konserwatorów zabytków zaświadczeń, że przedmiot nie wymaga pozwolenia, oraz z wprowadzeniem progów wartościowych i wiekowych dla zabytków, na których wywóz to pozwolenie jest wymagane.

Funkcjonariusz celny musi dokonać oceny, czy przedmiot spełnia kryterium wieku i wartości, aby mógł wyjechać bez pozwolenia. Od jego wiedzy zatem zależy, czy obiekt zostanie wywieziony za granicę. Jednak w sytuacji, w której wywóz zabytku jest dokonywany bez pozwolenia, a cechy obiektu wskazują, że tego pozwolenia wymaga, organy celne mogą zażądać od osoby wywozącej okazania dokumentu potwierdzającego, że zabytek może zostać wywieziony bez pozwolenia. Dokumentami takimi mogą być: ocena wskazująca czas powstania zabytku, wycena zabytku, faktura zawierająca dane pozwalające na identyfikację przedmiotu, potwierdzenie wwozu zabytku na terytorium RP wystawiane na przejściach granicznych przez organ celny lub Straż Graniczną, a także ubezpieczenie przewozu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Często jednak i w tym przypadku funkcjonariusz celny powinien dokonać oceny wiarygodności przedstawionego dokumentu.

Wspomniane wyżej ocena, wycena i faktura mogą być wystawione przez podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Z uwagi jednak na to, że do uznania podmiotu gospodarczego za wyspecjalizowany w tym zakresie wystarczy w zasadzie wpisanie przez ten podmiot do obszaru działalności gospodarczej tematyki związanej z zabytkami, pojawiły się firmy niezajmujące się wcześniej profesjonalnie handlem dziełami sztuki, które poprzez dokonanie odpowiedniego wpisu w ewidencji gospodarczej mogą jako pełnoprawni uczestnicy rynku wystawiać wspomniane dokumenty. W tej sytuacji funkcjonariusze, oceniając dokumenty przedstawione do wywozu, muszą być wyczuleni na możliwości nadużyć związanych np. z zaniżeniem wartości wskazanych w nich obiektów.

Problem ten doskonale obrazują dwie sprawy prowadzone przez sekcję dochodzeniowo-śledczą. Pierwsza dotyczyła zaniżenia wartości dwóch biletów skarbowych o nominale 1 zł z 1794 r. Wartość pierwszego z tych biletów została oszacowana przez biegłego na nie mniej niż 30 000, a drugiego – nie mniej niż 40 000 zł (próg wartości przy tego typie obiektu wynosi 16 000 zł). Zadeklarowane w dokumencie wyceny kwoty wskazywały natomiast na to, że wartość tych obiektów jest poniżej progów. Wynika z tego, że dokonujący wywozu przedstawili jako dokument uprawniający do wywozu wycenę dotyczącą obiektów, na których wywóz wymagane było uzyskanie pozwolenia ministra kultury i dziedzictwa narodowego. W tej samej sprawie weryfikowany był jeszcze jeden obiekt,



Ikona, początek XX w., zatrzymana przez funkcjonariuszy Wydziału Zwalczania Przestępczości

k którego wartość podana w dokumencie wyceny została zakwestionowana przez biegłego. Po przeprowadzeniu dogłębnej analizy okazało się jednak, że wartość złotej monety – określonej jako Starter Filipa II lub Kasandra w typie Filipa II z ok. 315 r. p.n.e. z mennicy Pella – wynosi 15 000 zł, w związku z czym postępowanie zostało umorzone. Opisany przykład pokazuje, jak trudne jest określenie wartości wywożonych obiektów i wska-

zanie, czy taki obiekt może wyjechać bez pozwolenia, nawet dla biegłych, którzy mając ogromną wiedzę, praktykę i materiały porównawcze, potrzebują wielu analiz, by to stwierdzić. Funkcjonariusz celny natomiast ma często kilka minut na podjęcie decyzji, czy obiekt może wyjechać, czy powinien zostać zatrzymany.

Problem ten omawiany był także na konferencjach krajowych dotyczących rynku sztuki. Zagadnienie poruszała dr Alicja Jagielska-Burduk podczas konferencji *Aktualne instrumenty prawne zwalczania kradzieży i nielegalnego wywozu dóbr kultury* zorganizowanej przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Autorka wystąpienia wskazała, że zawarty w Ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami zapis dotyczący możliwości przedstawienia przez osobę wywozącą zabytek organom celnym lub Straży Granicznej, gdy nie jest wymagane pozwolenie dokumentu



Krzyż prawosławny zatrzymany przez funkcjonariuszy Wydziału Zwalczania Przestępczości



Ikona z przedstawieniem tzw. Matki Boskiej Trójrekiej, początek XIX w.

w postaci oceny, wyceny zabytku czy faktury wystawionych przez podmiot wyspecjalizowany w obrocie zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, stwarza pewne niebezpieczeństwo. Nie wszystkie antykwariaty i galerie zatrudniają bowiem ekspertów, np. historyków sztuki czy konserwatorów, a zapis ustawowy wskazuje, że dokument taki może wystawić nawet pracownik lub właściciel niebędący w rzeczywistości ekspertem. Zdaniem Jagielskiej-Burduk zdarzają się również patologie wśród podmiotów nowo zarejestrowanych, które wpisują w swój zakres działalności obrót zabytkami i na tej podstawie mogą wystawiać dokumenty wywozowe. Prelegentka zauważa, że powoduje to sytuację, w której na organy celne i Straż Graniczną zrzuca się odpowiedzialność za ocenę prawdziwości zawartych w dokumentach informacji.

Problemem dla Służby Celnej jest także uzyskanie wiarygodnych danych porównawczych, na podstawie których funkcjonariusze mogliby na bieżąco weryfikować wskazywane w dokumentach wartości. Oczywiście, przydatnymi źródłami są internet i informacje publikowane na stronach domów aukcyjnych czy portalach zajmujących się zbieraniem danych z rynku sztuki, takich jak międzynarodowy Artprice czy krajowy Artinfo, jednak dostęp do tych portali jest ograniczony z uwagi na konieczność opłacenia subskrypcji.

Ze wskazanymi powyżej problemami wiąże się również inna sprawa prowadzona przez Służbę Celną – dotycząca zaniżenia wartości w dokumencie wyceny. Podczas rewizji towaru wewnątrz przesyłki ujawniono dokumenty handlowe potwierdzające, że cena obiektu była wyższa niż wskazana w dokumencie i przekraczająca próg wartości. W tym miejscu należy wskazać, że pojęcie „wartości obiektu” w dokumencie wyceny zostało zdefiniowane w następujący sposób: wartość jest określona w złotych polskich (kwotowo i słownie) na podstawie cen osiągniętych w obrocie rynkowym zabytkami tego rodzaju. Ceną jest ostateczna cena należna zbywcy obejmująca w szczególności marżę oraz daniny publiczno-prawne związane z nabyciem. W opisywanym przypadku wystawiający dokument wyceny nie uwzględnił w nim marży domu aukcyjnego, która widniała w ujawnionych w trakcie kontroli dokumentach. Wartość obiektu po jej uwzględnieniu wskazywała na to, że na jego wywóz wymagane jest pozwolenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Od kilku lat na polskim rynku dzieł sztuki pojawia się coraz więcej falsyfikatów. Znajduje to odzwierciedlenie również w za-

trzymanych dokonywanych przez Służbę Celną. Funkcjonariusze zatrzymujący przedmioty ze względu na brak dokumentów zezwalających na wywóz zabytku za granicę często nie zdają sobie sprawy z tego, że mają do czynienia z fałszywymi kopiami.

Największą grupą falsyfikatów zatrzymanych przez Służbę Celną były obrazy. W latach 2008–2014 ujawniono łącznie 41 podrobionych kopii. Fałszerstwa dotyczą przede wszystkim obrazów polskich twórców, takich jak: Wojciech i Juliusz Kosakowie, Nikifor Krynicki, Tadeusz Makowski czy Józef Chełmoński, jednak w omawianym okresie dokonano także zatrzymań falsyfikatów prac znanych twórców światowych, m.in.: Edgara Degasa, Alfonsa Muchy, Henriego Matisse'a, Marca Chagalla czy Pabla Picassa.

Coraz częściej zdarza się, że dzieła – szczególnie polskich twórców – kupowane w zagranicznych domach aukcyjnych przywożone są do Polski, gdyż ceny, które można uzyskać za nie na aukcjach w Polsce, są zdecydowanie wyższe. Polskie domy aukcyjne przed przyjęciem obrazów do sprzedaży wykonują ekspertyzy, w wyniku których nierzadko okazuje się, że dzieła te są falsyfikatami. W związku z tym osoby, które je zakupiły, chcą wywieźć je z powrotem za granicę, żeby dokonać reklamacji u sprzedawcy. Wątpliwość budzi, czy zasadne jest dopuszczenie takich obiektów do wywozu, zwłaszcza że mogą być one ponownie wprowadzone do obrotu jako oryginały.

Ciekawym przykładem ilustrującym powyższą sytuację jest zatrzymanie falsyfikatu obrazu, którego autorem miał być Pablo Picasso. Na obiekt ten natrafiono podczas kontroli przesyłki pocztowej z Warszawy do Tajlandii. W paczce stwierdzono obraz sygnowany „Picasso” wraz z certyfikatem autentyczności, na odwrocie zaś była nalepka z identyfikacją obrazu. We wstępnej ekspertyzie przeprowadzonej na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Warszawie biegły sądowy stwierdził, że jest to „obraz przedstawiający fantastycznego stwora o budowie ptaka z głową byka – siedzącego na gałęzi, wykonany na jasnobrązowym papierze piórkim i tuszem. Dzieło o wymiarach w świetle ramy 24,1 x 19,1 cm było sygnowane: „Picasso/ 3.1.63”. W opinii stwierdzono, że jest to falsyfikat świadomie wprowadzający w błąd – sugerujący, że jest pracą oryginalną Pabla Picassa. W wyniku przeprowadzonych przez Służbę Celną działań ustalono, że obraz ten został wystawiony na sprzedaż na portalu eBay. W opisie aukcji wskazano, że dzieło pod tytułem *Minotaure en forme d'oiseau* zostało kupione w latach 90. jako część prywatnej kolekcji, która była likwidowana przez dom aukcyjny we Francji. Dodatkowo podano proveniencję obiektu, którą zawarto w załączonym certyfikacie, oraz wskazano, że na odwrocie znajdują się stempel i nalepka z identyfikacją oraz certyfikatem autentyczności wystawionym przez: DR Shalom Berman. Porównując zdjęcia obrazu, nalepki i certyfikatu zamieszczone na portalu eBay z zatrzymanymi w przesyłce obiektami, funkcjonariusze celni nie mieli wątpliwości, że jest to ten sam obiekt. Dzięki współpracy z Komendą Główną Policji udało się ustalić, że certyfikat dołączony do obrazu również jest fałszywy. Sprawa została przekazana policji do dalszego postępowania.

Należy podkreślić, że problem coraz większej liczby falsyfikatów na rynku sztuki został zauważony także przez Interpol, który w 2012 r. zorganizował międzynarodową konferencję poświęconą problematyce fałszerstw dzieł sztuki. Na spotkaniu to zostali zaproszeni przedstawiciele służb policyjnych, organów ścigania, organów celnych, organizacji prywatnych zajmujących się

lających się sztuką, przedstawiciele rynku sztuki i instytucji zajmujących się ochroną dziedzictwa z 22 krajów, w tym z Polski.

Wszyscy eksperci wskazywali na brak odpowiednich regulacji prawnych w poszczególnych krajach, a także na niedostatek międzynarodowych instrumentów prawnych, które mogłyby być pomocne w ściganiu fałszerstw dzieł sztuki. Podczas dyskusji uczestnicy konferencji zgodzili się, że ten typ przestępczości przeciwko dziedzictwu i dzieciom sztuki szybko rozwija się w poszczególnych krajach, w związku z czym należy podjąć odpowiednie kroki na polu krajowym i międzynarodowym, aby temu przeciwdziałać. Stąd działania Służby Celnej w przedmiotowym zakresie. Należy jednak podkreślić, że na podstawie obecnie obowiązujących przepisów ściganie tego typu przestępczości jest bardzo trudne – większość spraw jest umarzana, dowody rzeczowe (fałszyfikaty) są natomiast zwracane. Obiekty te nie są niszczone ani w żaden sposób oznaczane, mogą więc ponownie znaleźć się w obrocie na rynku sztuki.

Oprócz przypadków nielegalnego wywozu zabytków z Polski, kiedy to mamy do czynienia z naruszeniem Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, funkcjonariusze celni (mimo braku ograniczeń w przywozie) dokonują również zatrzymań przywożonych zabytków, których nie zgłoszono do procedury celnej w celu uniknięcia zapłaćenia należności celno-podatkowych lub ich zaniżenia. Mimo zerowej stawki celnej i obniżonej, 8-procentowej stawki podatku VAT obowiązującej dla antyków mających powyżej 100 lat oraz dla przedmiotów kolekcjonerskich część osób ukrywa przywożone przedmioty bądź zaniża ich wartość. Zdarzają się również przypadki deklarowania tylko części przywożonych dzieł sztuki, a także fałszowania lub zatajania informacji o autorach i wpisywania wartości nieadekwatnej do rzeczywistej wartości rynkowej dzieł. Jako ciekawy przykład dotyczący zaniżenia wartości celnej w przywozie należy wskazać import 14 zdjęć wybitnej polskiej fotografiki Zofii Rydet uhonorowanej wieloma prestiżowymi nagrodami. Popularność autorki na rynku dzieł sztuki ciągle rośnie, w związku z tym również ceny za jej prace są coraz wyższe. Wartość wszystkich obiektów zadeklarowana przez zgłaszającego to 140 euro, wartość wskazana przez rzeczoznawcę natomiast to 39 500 zł.

#### **ZATRZYMANIA DOKONANE PRZEZ SŁUŻBĘ CELNĄ NIELEGALNIE WYWOŻONYCH I PRZYWOŻONYCH ZABYTKÓW PO ZMIANIE PRZEPISÓW USTAWY O OCHRONIE ZABYTKÓW I OPIECE NAD ZABYTKAMI W 2010 R.**

Ustawa z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 75, poz. 474), która weszła w życie w dniu 5 czerwca 2010 r., w zasadniczy sposób zmieniła przepisy dotyczące wywozu zabytków za granicę, co spowodowało też zmianę obowiązków organów celnych w zakresie kontroli legalnego wywozu zabytków za granicę. W obecnym stanie prawnym ocena, czy zabytek będzie mógł opuścić granice RP bez pozwolenia, należy do organów celnych. Funkcjonariusz musi dokonać wstępnej oceny wywożonego przedmiotu, jego wieku i wartości, a także zdecydować o wiarygodności przedstawionych dokumentów.



*Święty z księgą, Śląsk, Pomorze?, pierwsza połowa XVI w., zatrzymany przy próbie wywozu bez wymaganych dokumentów*



Obraz z przedstawieniem dwóch chłopców w szpiczastych czapkach, napis: „Tede Makowski”, fałszykat pracy Tadeusza Makowskiego (1882–1932)

Wprowadzenie zmian w ustawie wymusza również inne podejście do statystyk dotyczących zatrzymań zabytkowych przedmiotów. W starym systemie prawnym naruszeniem ustawy były wywóz zabytku bez pozwolenia (przestępstwo z art. 109 ustawy) oraz, w przypadku gdy pozwolenie nie było wymagane, wywóz przedmiotu bez zaświadczenia (niesankcjonowany przepisami karnymi). Każdy taki przypadek można było wykazać w danych statystycznych jako zatrzymanie związane z naruszeniem Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Zgodnie z nowym stanem prawnym naruszeniem przepisów wywozowych jest jedynie wywóz zabytku bez pozwolenia (brak bowiem obowiązku uzyskania zaświadczeń na pozostałe przedmioty), przy czym obowiązek jego uzyskania nie dotyczy wszystkich zabytków, lecz jedynie tych, które spełniają dość wysokie progi wartościowe i wiekowe określone w ustawie. Z analizy zatrzymań dokonanych w latach 2004–2009 można wywnioskować, że z kilkuset przedmiotów zatrzymanych, których wywóz wymagał pozwolenia, zaledwie kilka przekroczyłoby progi wartościowe. Oznacza to, że większość mogłaby wyjechać bez pozwolenia.

Gdyby przyjąć w obecnie obowiązującym stanie prawnym, że w danych statystycznych wykazywane będą jedynie przypadki naruszenia Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami związane z nielegalnym wywozem zabytku za granicę, byłoby to kilka przypadków w skali całego kraju. Wówczas na podstawie analizy danych liczbowych, porównując je z latami ubiegłymi, można by dojść do wniosku, że organy celne zaprzestały działań w przedmiotowym zakresie. Nie byłoby to jednak zgodne z prawdą i nie dałoby rzeczywistego obrazu działań podejmowanych w tym zakresie przez Służbę Celną. W obecnym stanie prawnym liczba podejmowanych przez funkcjonariuszy celnych działań zmierzających do wyjaśnienia, czy wywożony zabytek wymaga pozwolenia, może nawet wzrosnąć. Przy czym w większości przypadków nie będzie można mówić o próbach nielegalnego wywozu zabytku za granicę, ale o działaniach podejmowanych przez organy celne wobec wywożonych przedmiotów w celu weryfikacji.

W związku z powyższym dane statystyczne za lata 2010–2013 uwzględniają nie tylko działania związane z zatrzymaniem zabytku w związku z nielegalnym wywozem za granicę, lecz wszystkie zabiegi podejmowane przez organy celne wobec wywożonych przedmiotów w celu sprawdzenia, czy na wywozony przedmiot konieczne jest uzyskanie pozwolenia zgodnie z Ustawą o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

Funkcjonariusze celni dokonują zatrzymań przedmiotów m.in. w przypadkach: nielegalnego wywozu zabytków (wywóz zabytku bez pozwolenia); nielegalnego przywozu zabytków (przemyt); weryfikacji dokonywanych w przypadku braku dokumentów potwierdzających fakt, że zabytek nie wymaga pozwolenia (wycena, ocena, faktura itp.); weryfikacji dokonywanych w przypadku wątpliwości organu celnego co do rzetelności przedstawionych dokumentów; dokonania ustalenia lub potwierdzenia, czy wiek lub wartość przedmiotu przekracza progi wskazane w Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; zaniżania wartości w przywozie; zatrzymań falsyfikatów. W statystykach nie zostały uwzględnione działania polegające jedynie na dopuszczeniu przez organ celny do wywozu zabytków w przypadkach przedstawienia pozwolenia na wywóz lub innych niebudzących wątpliwości dokumentów potwierdzających, że na wywóz przedmiotu nie jest wymagane uzyskanie pozwolenia.

Ewidentnym przykładem naruszenia Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami po 5 czerwca 2010 r. jest przypadek wywozu bez pozwolenia obrazu Pierre'a-Augusta Renoira, którego wartość przekracza określony w ustawie na 40 000 zł próg wartości dla malarstwa. Jednocześnie jest to przykład naruszenia rozporządzenia Rady (WE) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury (Dz.U. UE L 39 z dnia 10.02.2009), w którym próg wartości dla malarstwa wynosi 150 000 euro. Obraz został ujawniony w trakcie rewizji celnej przesyłki pocztowej do USA. W 2012 r. zapadł wyrok w przedmiotowej sprawie, w której została orzeczona najwyższa jak do tej pory kara grzywny za nielegalny wywóz zabytku za granicę oraz nawiązka na opiekę nad zabytkami.

Dokonując analizy danych za lata 2010–2013, należy zauważyć, że w roku 2010 wśród wywożonych przedmiotów, które poddano weryfikacji, przeważająca część to obrazy, a poza tym: monety, militaria (w szczególności broń biała) oraz meble. W większości sprawy związane z wywozem dotyczyły obiektów ujawnionych w przesyłkach pocztowych. Gdy zaś podda się analizie kierunki wywozu, z pominięciem państw Wspólnoty, to należy wskazać głównie na: Stany Zjednoczone, Rosję i Ukrainę. W 2011 r. przeprowadzono 33 weryfikacje, z czego 31 spraw dotyczyło wywozu przedmiotów zabytkowych, jedna sprawa wiązała się z niezgłoszeniem przywożonych przedmiotów do odprawy celnej (ikony) i jedna – z podejrzeniem zaniżenia wartości importowanych obrazów. Wśród wywożonych przedmiotów, które poddano weryfikacji, większość w omawianym okresie stanowiły obrazy, kolejna grupa to militaria (w szczególności broń biała), a ostatnia – rzeźby oraz materiały biblioteczne. W przeważającej części sprawy związane z wywozem dotyczyły obiektów ujawnionych w przesyłkach pocztowych. Wskazując kierunki wywozu, z pominięciem państw Wspólnoty, należy wymienić przede wszystkim Stany Zjednoczone. Pojedyncze sprawy dotyczyły też wywozu do: Kanady, Norwegii, Rosji, Australii, Singapuru, Hongkongu, Arabii Saudyjskiej oraz na Ukrainę. W obszarze krajów członkowskich stwierdzono dwa przypadki wywozu – do Czech i Wielkiej Brytanii. W żąd-



Obraz z przedstawieniem jadącego na koniu żołnierza armii francuskiej w zimowej scenerii, olej, deska, sygnowany w prawym dolnym rogu: „M. GIERYSKI”, falsyfikat

nym przypadku nie zostały przekroczone progi wartościowe wskazane w ustawie, czyli nie dokonano naruszenia przepisów dotyczących wywozu zabytku bez pozwolenia.

W Izbie Celnej w Warszawie w 2011 r. w sześciu sprawach dotyczących nielegalnego wywozu obrazów w przesyłkach pocztowych po dokonaniu ekspertyzy ujawniono, że 11 z zatrzymanych prac nie było zabytkami w rozumieniu Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, ale falsyfikatami. Zatrzymania dotyczyły fałszerstw prac takich twórców, jak: Wojciech Kossak, Juliusz Kossak, Marc Chagall, Henri Matisse. W roku 2012 przeprowadzono 30 weryfikacji, z czego 26 spraw dotyczyło wywozu przedmiotów zabytkowych, a cztery sprawy – przywozu zabytków. W czterech przypadkach naruszenia została Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (wywóz bez pozwolenia). W trzech sprawach zatrzymano falsyfikaty prac Wojciecha i Juliusza Kossaków, Józefa Chełmońskiego oraz Tadeusza Makowskiego, które zostały przekazane policji. Wśród wywożonych przedmiotów, które poddano weryfikacji, większość stanowiły obrazy, a ponadto były to: militaria (w szczególności broń biała), meble i monety. W przeważającej części sprawy związane z wywozem dotyczyły obiektów ujawnionych w przesyłkach pocztowych. Kierunki ich wywozu, z pominięciem państw Wspólnoty, to głównie: Stany Zjednoczone, Rosja, Ukraina, Białoruś i Szwajcaria. Do krajów członkowskich dzieła wywożono m.in. na Litwę, Słowację, Cypr, do Francji i Czech. W roku 2013 przeprowadzono 33 weryfikacje, z czego 31 spraw dotyczyło wywozu przedmiotów zabytkowych, a dwie sprawy – przywozu zabytków (przemyt). W trzech sprawach naruszone zostały Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (wywóz bez pozwolenia). W trzech przypadkach zatrzymano falsyfikaty prac (pięć obrazów): Stanisława Żukowskiego, Juliusza Kossaka, Józefa Pankiewicza i Maksymiliana Gieryskiego, które zostały przekazane policji. Wśród wywożonych przedmiotów, które poddano weryfikacji, większość stanowiły obrazy, a ponadto były to: monety, militaria (w szczególności broń biała) i meble. Zazwyczaj sprawy związane z wywozem dotyczyły obiektów ujawnionych w przesyłkach pocztowych, które kierowano, z pominięciem państw Wspólnoty, do: Stanów Zjednoczonych, Rosji i na Ukrainę.

W analizowanym okresie większość spraw ujawniona była w przesyłkach pocztowych, a najczęściej weryfikowanymi obiektami były: obrazy, monety, militaria (broń biała) i meble. Najpopularniejsze kierunki wywozu to: Stany Zjednoczone, Ro-



W trakcie rewizji celnej przesyłki do USA ujawniono obraz sygnowany w lewym dolnym rogu literą „R”. W wyniku ekspertyzy obraz został uznany za pracę wybitnego malarza francuskiego Pierre-a-Auguste'a Renoira

sja i Ukraina. Należy pokreślić, że weryfikowane obiekty sprawdzane są także pod kątem ich legalności pochodzenia. Funkcjonariusze celni posiadają bardzo skuteczne narzędzie w walce z przestępczością przeciwko zabytkom – obiekty wywożone i przywożone, co do których istnieje podejrzenie, że pochodzą z nielegalnego źródła, mogą być weryfikowane w administrowanej przez Interpol bazie skradzionych dóbr kultury Stolen Works of Art oraz w administrowanym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów Krajowym wykazie zabytków skradzionych. W 2013 r. Służba Celna zyskała kolejne narzędzie, jakim jest ARCHEO Network. Umożliwia ono komunikację i szybką wymianę informacji oraz współpracę w dziedzinie ochrony granic przed nielegalnym wywozem dóbr kultury w ramach CENcomm (Customs Enforcement Network Communication). Jest to aplikacja internetowa dostępna jedynie dla zamkniętej grupy użytkowników. Do jej celów należy zaliczyć: wymianę najlepszych praktyk wewnątrz sieci, możliwość korzystania z materiałów szkoleniowych i przewodników identyfikacyjnych, wymianę informacji o zatrzymaniu dóbr kultury, tworzenie forów dyskusyjnych, ułatwienie kontaktu z ekspertami, współpracę między administracjami celnymi w tym zakresie oraz właściwymi organizacjami międzynarodowymi.

Jak wykazano powyżej, tematyka dotycząca ochrony dóbr kultury jest bardzo złożona. W związku z tym na mocy decyzji szefa Służby Celnej w instytucji tej powołano koordynatorów merytorycznych odpowiedzialnych za tę tematykę w poszczególnych izbach celnych. W obszarze związanym z ochroną dóbr kultury działanie koordynatora jest szczególnie uzasadnione, gdyż do tej pracy wymagane są specjalistyczna wiedza i stałe podnoszenie kwalifikacji.

Do zadań koordynatorów na obszarze właściwości izby celnej należą:

- monitorowanie prawidłowego i jednolitego stosowania przepisów z zakresu ochrony dóbr kultury,
- udzielanie niezbędnej pomocy komórkom organizacyjnym izby celnej i podległym urządzeniom celnym w nadzorowanym zakresie zagadnień,
- identyfikacja problemów występujących na poziomie izby celnej w zakresie ochrony dóbr kultury,
- gromadzenie, przetwarzanie oraz analizowanie materiałów zawierających aktualnie obowiązujące przepisy prawne, interpretacje, wytyczne niezbędne do prawidłowej realizacji nałożonych zadań,

- gromadzenie informacji i danych statystycznych przekazywanych przez komórki organizacyjne izby celnej i podległych urzędów celnych, w tym dotyczących zatrzymań dóbr kultury,
- organizowanie i przeprowadzanie, w porozumieniu z kierownikami jednostek organizacyjnych Służby Celnej, szkoleń tematycznych,
- współpraca z koordynatorami do spraw ochrony dóbr kultury innych izb celnych,
- utrzymywanie roboczych kontaktów z lokalnymi organami administracji właściwymi ze względu na zagadnienia wymienione w pierwszym punkcie.

W celu skutecznego egzekwowania przez Służbę Celną przepisów prawa w zakresie ochrony zabytków przed nielegalnym wywozem koordynatorzy ds. ochrony dóbr kultury ze wszystkich izb celnych biorą udział w organizowanych cyklicznie specjalistycznych szkoleniach. Odbývają się one w formie wykładów oraz zajęć praktycznych, najczęściej w salach i pracowniach muzealnych (m.in. w oddziałach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz w Warszawie, Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku, Muzeum Ikon w Supraślu) oraz ośrodkach szkoleniowych resortu finansów przy udziale ekspertów ze Stowarzyszenia Antykwaryuszy Polskich, NIMOZ oraz policji. W trakcie szkoleń uczestnicy zapoznają się z zagadnieniami dotyczącymi rynku sztuki, identyfikacji, oceny oraz wyceny przedmiotów zabytkowych, a także z dokumentami wystawianymi przez podmioty wyspecjalizowane w obrocie zabytkami i dziełami sztuki (przykłady faktur, wycen, dokumentów ubezpieczeniowych itp.).

Analizując przypadki zatrzymań przedmiotów zabytkowych, zmiany w przepisach wywozowych wprowadzane od połowy 2010 r. oraz rolę funkcjonariuszy celnych wymagającą dokonywania przez nich oceny wieku i wartości wywożonych zabytków, należy podkreślić, że warunkiem skuteczności systemu ochrony dóbr kultury przed przemysłem będzie ścisła współpraca między funkcjonariuszami Służby Celnej a przedstawicielami instytucji państwowych wyspecjalizowanych w ochronie zabytków i muzealiów. Należy jednocześnie zaznaczyć, że nie jest możliwe pełne wyszkolenie funkcjonariuszy celnych w zakresie wyceny i oceny dzieł sztuki, ponieważ wiedzę ekspercką w tej dziedzinie zdobywa się latami. Ważne jest natomiast prowadzenie regularnych szkoleń mających na celu zwiększenie ogólnej wiedzy funkcjonariuszy dotyczącej obiektów zabytkowych, dzięki czemu będą oni potrafili dokonać wstępnej oceny przewożonych przedmiotów i podjąć prawidłową decyzję o ich ewentualnym zatrzymaniu.

Zdjęcia pochodzą z Departamentu Ceł w Ministerstwie Finansów.

#### PAWEŁ GAWROŃSKI

Młodszy aspirant celny, ekspert Służby Celnej. Od 2004 r. pracuje w Departamencie Ceł w Ministerstwie Finansów, w którym zajmuje się m.in. problematyką wywozu zabytków za granicę.

#### ANNA SKALDAWSKA

Starszy rachmistrz celny, ekspert Służby Celnej. Koordynator ds. ochrony dóbr kultury w Izbie Celnej w Warszawie, ekspert z zakresu zwalczania nielegalnego wywozu dóbr kultury w projektach: *World Customs Organisation – Regional Intelligence Liaison Offices ECE – Obelisk Save Our Cultural Heritage* oraz *Legalny i nielegalny obrót dobrami kultury* realizowanym przez Narodowy Instytut Dziedzictwa. Wykładowca Służby Celnej w zakresie ochrona dóbr kultury.

# PRZESTĘPCZOŚĆ KRYMINALNA PRZECIWKO DOBROM KULTURY W POLSCE W LATACH 2013–2014

## CRIME AGAINST CULTURAL PROPERTY IN POLAND IN THE YEARS 2013–2014

The article presents the scale of the threat posed by crime on the entire territory of Poland in 2014, in particular focusing on crime against cultural property. The data quoted also refers to the previous year (i.e. 2013), to the end where are examples of different incidents which led to the loss of cultural property. There is a description of procedures undertaken by police and aimed at fighting and preventing this kind of crime both in our country, as well as cooperation with international institutions and international ones, participation in expert workshops, information exchange serving a similar goal.

### SKALA ZAGROŻENIA PRZESTĘPCZOŚCIĄ, W TYM KRYMINALNĄ

W 2014 r. w policyjnych statystykach odnotowano wyraźny spadek przestępczości, w tym działań o charakterze kryminalnym. Liczba wszystkich przestępstw stwierdzonych wyniosła: 915 083, zatem o 14% mniej niż w roku 2013. Wskaźnik wykrywalności uległ niewielkim zmianom: w 2014 r. było to 66,7%, a rok wcześniej – 67,1%. Zdecydowanie spadła liczba przestępstw kryminalnych – z 711 435 w 2013 r. do 633 701 w roku 2014, co stanowi redukcję o blisko 9%. Wskaźnik wykrywalności w 2014 r. nieznacznie wzrósł i wyniósł 55,9%, w 2013 r. natomiast kształtował się na poziomie 55,4%. Należy jednak zaznaczyć, że ogólna tendencja spadku przestępczości nie dotyczy wszystkich obszarów – wzrost odnotowano w kategorii przestępstw gospodarczych, których liczba zwiększyła się o 5,2%, tj. z 154 592 w 2013 r. do 163 080 w 2014 r.

W odniesieniu do kategorii przestępstw przeciwko mieniu, podobnie jak w wielu innych obszarach, zauważalny jest spadek liczby przestępstw przy jednoczesnych zmianach wskaźnika wykrywalności:

- kradzież cudzej rzeczy – spadek z 214 616 przestępstw w 2013 r. do 174 900 w 2014 r., tj. o 19% (różnica 39 716 przestępstw). Wskaźnik wykrywalności w 2014 r. wyniósł 30,5%, tj. o 1,5% mniej niż rok wcześniej (32%);
- kradzież z włamaniem – spadek z 118 398 przestępstw w 2013 r. do 106 900 w 2014 r., co oznacza zmniejszenie tej liczby o ok. 10%, czyli 11 498 przestępstw. W tej kategorii wskaźnik wykrywalności wzrósł z 32,5% w 2013 r. do 35,2% w 2014 r., tj. o 2,7%.

### SKALA ZAGROŻENIA PRZESTĘPCZOŚCIĄ SKIEROWANĄ NA ZABÓR DÓBR KULTURY

Analizując i porównując dane policyjne z lat 2013–2014 w odniesieniu do stwierdzonych przestępstw ogółem, przestępstw kryminalnych i przestępstw związanych z dobrami kultury, należy stwierdzić, że tendencja spadkowa dotyczy każdego przypadku.

W 2014 r. stwierdzono łącznie 1295 przestępstw, w których przedmiotem zamachu były dobra kultury, co stanowi spadek

o 28,8% w stosunku do 2013 r., kiedy odnotowano 1819 tego rodzaju przestępstw. Z ogółu spraw 108 stanowiło przestępstwa ścigane z Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (2013 r. – 87 przestępstw stwierdzonych). Wskaźnik wykrywalności wszystkich przestępstw dotyczących zaboru dóbr kultury narodowej w 2014 r. wyniósł 34,4%, tj. o 3,6% mniej niż w 2013 r.

Najwyższy poziom zagrożenia przestępstwami przeciwko dobrom kultury w 2014 r. utrzymał się na terenie podległym KSP Warszawa – 178 przestępstw (200 w 2013 r.) oraz województw: śląskiego – 162 (224), małopolskiego – 138 (171) i dolnośląskiego – 132 (186). Najniższe zagrożenie, podobnie jak w 2013 r., odnotowano na terenie województwa podlaskiego – 16 przestępstw (35 w 2013 r.), a ponadto województw: lubuskiego – 30 (57) oraz warmińsko-mazurskiego i podkarpackiego – po 44 (odpowiednio: 55, 54).

### PRZYKŁADY ZDARZEŃ ZAISTNIAŁYCH NA TERENIE KRAJU W 2014 R.

Przestępstwa związane z dobrami kultury w 2014 r., podobnie jak w latach ubiegłych, w głównej mierze obejmowały kategorie kradzieży oraz kradzieży z włamaniem, w większości nie nosiły one jednak znamion czynów o charakterze zorganizowanym. Zamachy sprawców dotyczyły głównie mieszkań i domów kolekcjonerów sztuki oraz obiektów sakralnych, choć do tej listy należy dodać również: galerie, antykwiariaty, a nawet karmataty. Poniżej zaprezentowano wybrane przykłady zdarzeń zaistniałych w 2014 r. na terenie Polski:

- 2–7 stycznia 2014 r. Nieznani sprawcy włamali się do mieszkania w Krakowie, z którego skradli pięć obrazów Jerzego Koszaka, jeden Vlastimila Hofmana i trzy dzieła innych, nieustalonych malarzy, a także: monety kolekcjonerskie, biżuterię, zegarki i pieniądze. Łączna suma strat wyniosła ok. 200 000 zł.
- 6–7 stycznia 2014 r. Nieznani sprawcy po raz trzeci włamali się w nocy do kościoła pod wezwaniem św. Zygmunta w Szydłowcu, skąd ukradli skarbonki z pieniędzmi. Zniszczeniu uległa wówczas płaskorzeźba w zabytkowym ołtarzu. W wyniku działań policji zatrzymano sprawców przestępstwa – mieszkańców Szydłowca.
- 8 lutego 2014 r. W godz. 17.45–20.10, po uprzednim uszkodzeniu drzwi tarasowych w budynku mieszkalnym w gminie Kobylanka, w województwie zachodniopomorskim, nieznany sprawca włamął się do budynku, skąd z salonu ukradł antyk – stół w stylu Ludwika XVI z końca XVIII w., o wartości ok. 3 000 000 zł.



Emileon Marie Lobrichon, *Młodość i starość*,  
fot. G. Sadura



Emilien-Victor Barthelemy, *Dziewczyna  
z książką*, fot. G. Sadura



Obraz zabezpieczony przez policję, pochodzący  
z kradzieży z dworku we Francji, fot. G. Sadura

● 18 lutego 2014 r. Nieznani sprawcy włamali się do galerii sztuki starożytnej w Warszawie, skąd skradli kilkanaście eksponatów z witryny (m.in. figurki, amulety, miecz, naszyjniki, spinaki), o wartości ok. 350 000 zł.

● 7–16 marca 2014 r. Nieznani sprawcy, po uprzednim włamaniu, dokonali kradzieży zbioru militariów eksponowanych w pomieszczeniach kazamat zajmowanych przez Stowarzyszenie Mitośników Głogowskich Fortyfikacji „Twierdza Głogów”, znajdujących się w obrębie fosi miejskiej w Głogowie. Skradziono: trzy karabiny maszynowe, dwa pistolety maszynowe, dwa karabiny Mauser, jeden karabin G-43 oraz karabinek Mannlicher Carcano. Właściciel skradzionych przedmiotów, miejscowy kolekcjoner militariów, doznał straty w wysokości minimum 18 000 zł. Wszystkie jednostki broni były pozbawione cech użytkowych.

● 6–8 czerwca 2014 r. Właściciele domu jednorodzinnego w Warszawie w wyniku kradzieży z włamaniem utracili m.in.: obraz olejny z 1929 r. autorstwa Rafała Malczewskiego o wartości 2 000 000 zł, tryptyk autorstwa Jerzego Dudy-Gracza, dwie zabytkowe srebrne tace. Łączna suma według pokrzywdzonych wynosi 4 000 000 zł.

● 27 czerwca 2012 r. – 2 października 2014 r. W wyniku przywłaszczenia właścicielka galerii w Krakowie straciła cztery obrazy o łącznej wartości ok. 200 000 zł.

● 3–4 października 2014 r. Nieustalony sprawca, po uprzednim włamaniu do Sanktuarium Matki Bożej Pokornej w Rudach, w województwie śląskim, skradł średniowieczny relikwiarz ze szczątkami świętego Walentego oraz relikwiarz ze szczątkami błogosławionej Karoliny Kózkówny z 2008 r.

● 22–27 października 2014 r. Z antykwariatu w Zielonej Górze nieznani sprawcy skradli: karabin skątkowy z końca XVIII w., zardiniere z pierwszej połowy XIX w., dwie amfory z pierwszej połowy XIX w., dwie laski z przełomu XIX–XX w., kris malajski z pierwszej połowy XIX w., miecz chiński z pierwszej połowy XX w., świecznik z pierwszej połowy XIX w. W dniu 9 grudnia 2014 r. w wyniku działań policji odzyskano skradzioną zardiniere.

#### PRZECIWDZIAŁANIE I ZWALCZANIE PRZESTĘPCZOŚCI PRZECIWKO DOBROM KULTURY W ŚWIELE DZIAŁAŃ POLICJI

Policja stale współpracuje z instytucjami pozapolicyjnymi w zakresie przeciwdziałania i zwalczania przestępczości



Xavier Alphonse Monchablon,  
*Alegoria jesieni*, fot. G. Sadura



Xavier Alphonse Monchablon,  
*Alegoria zimy*, fot. G. Sadura

przeciwko dobrom kultury. Współdziałanie to dotyczy zwłaszcza takich instytucji, jak: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Izba Celna w Warszawie, Wydział Strat Wojennych Departamentu Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Zespół ds. Rewindykacji Dóbr Kultury oraz Departament Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

W zakres wspólnych działań wchodzi przedsięwzięcia obejmujące nie tylko sprawy krajowe, ale także międzynarodowe. W 2014 r. Komenda Główna Policji była zaangażowana



Obraz zabezpieczony przez policję, pochodzący z kradzieży z dworku we Francji, fot. G. Sadura



*Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem*, fot. G. Sadura



Kopia dzieła Pompeo Batoniego przedstawiająca leżącą Marię Magdalene, fot. G. Sadura



*Męczeństwo świętego Filipa*, 1460 r., fot. G. Sadura



Odwrocie obrazu *Męczeństwo świętego Filipa*, 1460 r., fot. G. Sadura

w czynności ukierunkowane na odzyskanie unikatowego karabinu samopowtarzalnego wz. 38M, którego twórcą był polski konstruktor, inż. Józef Maroszek. W staraniach o skuteczny powrót karabinu do kraju niebagatelną rolę odegrały Ambasada RP w Waszyngtonie oraz Ministerstwo Spraw Zagranicznych, które ściśle współpracowały z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego<sup>1</sup>.

Poza sprawami o dużym wydźwięku medialnym polska policja prowadziła także czynności w mniej nagłośnionych sprawach, które były nie mniej ważne:

W 2010 r. wytypowano 33 obiekty przeznaczone do sprzedaży w ofercie internetowej warszawskiej galerii jako pochodzące z kradzieży z włamaniem w dniu 26 października 2009 r. do dworku Le Mas de Sarret Villefranche-de-Panat we Francji. Strona francuska sprawdziła wskazane przedmioty i zidentyfikowała wśród nich cztery obrazy utracone z dworku. W wyniku podjętych czynności zabezpieczono wskazane dzieła, a także trzy figurki oraz dwa obrazy, co do których zachodziło uzasadnione podejrzenie, że również mogą pochodzić z tego przestępstwa.

W toku dalszych czynności policji w 2011 r. zabezpieczono jeszcze 23 inne obiekty, w tym świeczniki. Jak ustalono, przedmioty te również pochodziły z włamania do dworku Le Mas de Sarret Villefranche-de-Panat. Następnie zabezpieczono kolejne dwa obrazy, które wyszczególnione były na wykazie przestępstw przez stronę francuską jako utracone w wyniku tego włamania. W sprawie pojawiła się też kolejna galeria (spod Warszawy), w której również zabezpieczono przedmioty utracone z francuskiego dworku, tj. neogotycki świecznik, secesyjną lampę i obraz *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem*. W marcu 2014 r. strona francuska została powiadomiona, że dowody rzeczowe w przedmiotowej sprawie są zbędne dla toczącego się postępowania i w związku z tym należy je zwrócić prawowitemu właścicielowi. W maju 2014 r. Prokuratura Okręgowa w Warszawie skierowała do sądu akt oskarżenia z wnioskiem o wydanie wyroku w stosunku do sprawcy kradzieży<sup>2</sup>.

Na początku 2014 r. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego otrzymało informację o wstawieniu do domu aukcyjnego w Warszawie XV-wiecznego obrazu *Męczeństwo świętego Filipa* pochodzącego prawdopodobnie z przedwojennych zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Ekspertyza wykonana przez pracownika Muzeum Narodowego w Warszawie jednoznacznie potwierdziła autentyczność dzieła, którego wstępną wartość wyceniono na 300 000 zł. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przygotowało wniosek restytucyjny, który w kwietniu 2014 r. przesłano do domu aukcyjnego z prośbą o umożliwienie spotkania z obecnym posiadaczem dzieła w celu polubownego rozstrzygnięcia sprawy. Spotkanie przedstawicieli ministerstwa z reprezentantem domu aukcyjnego odbyło się niezwłocznie. Ustalono wówczas, że obiekt nie zostanie wydany posiadaczowi do czasu rozstrzygnięcia sporu. Na początku maja 2014 r. ministerstwo otrzymało jednak informację, że posiadacz dzieła sztuki zażądał jego wydania, co zostało uczynione przez pracowników domu aukcyjnego. Ministerstwo natychmiast powiadomiło o tym fakcie stołeczną policję. W maju 2014 r. funkcjonariusze w jednym z mieszkań na terenie Warszawy zabezpieczyli poszukiwany obraz, który następnie przekazano na przechowanie do Muzeum Narodowego w Warszawie. W toku dalszych czynności policyjnych ustalono, że kupnem dzieła zainteresowane były muzea

w Wielkiej Brytanii i we Francji. Francuska instytucja oferowała za płoćno minimum 500 000 euro.

Poza prowadzeniem konkretnych spraw w 2014 r. Komenda Główna Policji realizowała także działania w zakresie rozpoznania skali zjawiska w sposób kompleksowy, w ujęciu nie tylko krajowym, ale też międzynarodowym. Aby tego dokonać, zaktywizowano współpracę w ramach następujących grup i gremiów:

#### CULTNET

Biuro Służby Kryminalnej KGP zostało wyznaczone jako polski punkt kontaktowy nieformalnej sieci służb egzekwowania prawa właściwej w zakresie tematyki ochrony dóbr kultury (CULTNET). Sieć tę powołano do życia na podstawie Rezolucji Rady UE nr 14232/12 z dnia 4 października 2012 r. Do jej zakładanych i realnych celów należy zaliczyć ułatwienie wymiany informacji pozaoperacyjnych oraz poprawę współpracy między właściwymi organami w państwach członkowskich. Ponadto zgodnie z założeniami sieć ma umożliwiać dzielenie się doświadczeniami w zakresie zapobiegania i zwalczania przestępczości przeciwko dobrom kultury oraz uzupełniać działania podejmowane w tym zakresie w ramach istniejących struktur Unii Europejskiej na podstawie obowiązujących przepisów unijnych. Należy podkreślić, że jest to kontynuacja rozpoczętych przez prezydencję polską wysiłków mających na celu wzmocnienie ochrony dziedzictwa kulturowego. Rada Wymiaru Sprawiedliwości i Spraw Wewnętrznych przyjęła wówczas konkluzje Rady Unii Europejskiej w sprawie zapobiegania i zwalczania przestępczości przeciwko dobrom kultury (dokument 17541/11).

#### GRUPA EKSPERTÓW INTERPOLU DS. KRADZIEŻY DZIEŁ SZTUKI

Grupa działa od 2003 r. i stanowi ciało doradcze Interpolu w ustalaniu jego strategii w walce z przestępczością skierowaną przeciwko zabytkom. Od 2014 r. w jej pracach uczestniczy funkcjonariusz Biura Służby Kryminalnej KGP. Rolą tego grona jest doradzanie, wspieranie i wytyczanie prawnych oraz technicznych sposobów, rozwiązań i środków podejmowanych w celu zwalczania tej przestępczości, identyfikacji skradzionych dzieł oraz rozpoznawania grup przestępczych zaangażowanych w nielegalny obrót zabytkami. Ostatnie spotkanie grupy odbyło się w dniach 27–28 lutego 2014 r. w siedzibie Sekretariatu Generalnego Interpolu w Lyonie (Francja). Uczestniczyło w nim łącznie 20 przedstawicieli organów ścigania i instytucji kultury z Egiptu, Francji, Włoch, Holandii, Polski i Szwajcarii, przedstawiciele Światowej Organizacji Ceł (World Customs Organisation – WCO) oraz organizacji pozarządowych, tj.: Międzynarodowej Rady Muzeów (International Council of Museums – ICOM), UNESCO, Międzynarodowego Instytutu Unifikacji Prawa Prywatnego (International Institute for the Unification of Private Law – UNIDROIT). Podczas posiedzenia omówiono najważniejsze aspekty przestępczości przeciwko dobrom kultury w poszczególnych krajach z uwzględnieniem obowiązującego prawodawstwa i na konkretnych przykładach, m.in. sprawę Gurlitta dotyczącą zrabowanych podczas II wojny światowej dzieł sztuki, kradzieże zabytków na przykładzie galerii sztuki w Stanach Zjednoczonych, czynności podejmowane przez policję i zakres prowadzonych postępowań.



Figurki zabezpieczone przez policję w galerii, pochodzące z kradzieży z dworku we Francji, fot. G. Sadura



#### POLSKO-BAWARSKA KOMISJA EKSPERTÓW

W dniu 26 listopada 2014 r. w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów odbyło się 14. Posiedzenie Polsko-Bawarskiej Komisji Ekspertów (PBKE), w którym uczestniczyli funkcjonariusze Komendy Głównej Policji. Komisja została powołana w efekcie ustaleń poczynionych przez prof. Władysława Bartoszewskiego, ówczesnego ministra spraw zagranicznych, podczas wizyty w Bawarii w październiku 1995 r. Pierwsze posiedzenie komisji odbyło się w maju 1996 r. w Monachium. Od czerwca 2008 r. koordynację prac PBKE przejęło Biuro Pełnomocnika ds. Dialogu Międzynarodowego w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów. Zgodnie z przyjętymi zasadami od chwili powstania komisji co roku odbywa się posiedzenie – na przemian w Polsce i Niemczech – w trakcie którego poruszane są kwestie najważniejsze z punktu widzenia obu zainteresowanych krajów. W ostatnim spotkaniu uczestniczyli przedstawiciele polskich i niemieckich instytucji realizujących zadania w zakresie: gospodarki, transportu, infrastruktury, środowiska, pracy i polityki społecznej, integracji, kultury, nauki, edukacji, a także będących we właściwości Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, w tym również policji. Spotkania przebiegają w formie dyskusji prowadzonych w ustanowionych tematycznie małych grupach roboczych. W trakcie prac IV grupy roboczej ds. spraw wewnętrznych i bezpieczeństwa omówiono dotychczasowe wyniki działań podejmowanych w ramach Polsko-Bawarskiej Komisji Ekspertów oraz dyskutowano nad rozszerzeniem aktualnej współpracy



Świeczniki i inne obiekty zabezpieczone przez stołeczną policję, fot. Komenda Stołeczna Policji

o nowe zagadnienia, w tym dotyczące problematyki dóbr kultury. W efekcie przeprowadzonych rozmów przyjęto, że do dotychczasowych obszarów współpracy zostaną dopisane także tematy kradzieży i fałszerstw dóbr kultury.

W 2014 r. Komenda Główna Policji angażowała się również w działalność o charakterze edukacyjnym i szkoleniowym adresowaną zarówno do środowiska policyjnego, jak i pozapolicyjnego. Wybrane przykłady z tego obszaru:

- Udział w cyklu prelekcji *Ochrona Dziedzictwa Kulturowego w Polsce* organizowanym i prowadzonym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów we współpracy z renomowanymi polskimi uczelniami wyższymi. Celem spotkań jest upowszechnianie wiedzy o ochronie dziedzictwa kultury w środowiskach akademickich.

- 3 kwietnia 2014 r. Z inicjatywy Centrum Prawa Bankowego i Informacji w siedzibie firmy Mercedes-Benz w Warszawie odbyła się konferencja *Bankowość i Sztuka – Art Summit 2014*, w której w charakterze prelegenta uczestniczył przedstawiciel Biura Służby Kryminalnej KGP. Była to doskonała okazja nie tylko do wymiany informacji na temat istniejących zagrożeń, ale także do wnikięcia w specyfikę oraz istotę rynku sztuki w Polsce i na świecie.

- 26–27 czerwca 2014 r. Na prośbę attaché policji słowackiej zapewniono udział przedstawicieli polskiej policji w organizowanej w miejscowości Liptovsky Ján (Słowacja) naradzie słowackich funkcjonariuszy policji kryminalnej zajmujących się zwalczaniem przestępczości przeciwko zabytkom, ze szczególnym uwzględnieniem nielegalnej archeologii. Ze strony polskiej w spotkaniu wzięli udział funkcjonariusze Wydziału Kryminalnego Komendy Wojewódzkiej Policji w Krakowie i Łodzi, którzy przedstawili zjawisko zagrożenia przestępczością przeciwko zabytkom archeologicznym oraz metodykę jego zwalczania w Polsce. Nawiązali przy tym kontakty robocze z policjantami słowackimi, które są obecnie efektywnie wykorzystywane w codziennej służbie.

- 25–26 września 2014 r. Z inicjatywy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów we współpracy z Biurem Służby Kryminalnej KGP odbyło się szkolenie *Narzędzia pomocne w zwalczaniu przestępczości przeciwko dziedzictwu kulturowemu* adresowane do koordynatorów z komend wojewódzkich stołecznej policji. Kurs było ściśle związane z pracami prowadzonymi nad implementacją do polskiego porządku prawnego Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/60/UE z dnia 15 maja 2014 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego, zmieniającej obowiązujące rozporządzenie (UE) nr 1024/2012.

Na zakończenie warto podkreślić, że wielość, różnorodność i skuteczność działań podejmowanych przez policję pozostają w ścisłej korelacji z profesjonalizmem, doświadczeniem oraz bezcenną aktywnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, z którym Komenda Główna Policji najczęściej współdziała. Jest to doskonały przykład wzorowej współpracy.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Więcej o odzyskaniu karabinie można przeczytać w artykule Jacka Z. Matuszaka w bieżącym numerze „Cenne, Bezcenne, Ultracone” na s. 73–79.

<sup>2</sup> O kradzieży w Le Mas de Sarret Villefranche-de-Panat pisaliśmy w 2011 r. Zob. *Skradzione we Francji, odnalezione w Polsce*, „Cenne, Bezcenne, Ultracone” 2011, nr 4(69), s. 46–50.

#### MŁ. INSP. KATARZYNA CZAPLICKA

Radca Wydziału Kryminalnego Biura Służby Kryminalnej Komendy Głównej Policji, od wielu lat zajmuje się na szczeblu centralnym problematyką zwalczania i przeciwdziałania przestępczości przeciwko dobrom kultury. Członek prestiżowej Grupy Ekspertów Interpolu ds. Kradzieży Dzieł Sztuki. Obecnie zaangażowana w obsługę punktu kontaktowego CULTNET, nieformalnej sieci UE.

## THE 1970 UNESCO CONVENTION

One of the most important UNESCO legal acts in the area of culture is the Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property adopted on 17 November 1970 in Paris. Its profound influence is based on the fact that it provided the foundation for international cooperation in the area it regulates, particularly by preventing illegal activities and supporting the implementation of remedies in cases when damage was done. The article is devoted to evaluating the impact the Convention had on protecting moveable cultural heritage in Poland.



KATARZYNA ZALASIŃSKA

# KONWENCJA UNESCO Z ROKU 1970

W 2014 r. minęło 40 lat od ratyfikowania przez Polskę konwencji dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury. Dokument stanowi jeden z fundamentów współpracy międzynarodowej w zakresie ochrony zabytków ruchomych i dziedzictwa kulturowego

Jednym z najważniejszych aktów prawnych UNESCO w dziedzinie kultury jest Konwencja dotycząca środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury, sporządzona w Paryżu dnia 17 listopada 1970 r. (dalej: Konwencja 1970)<sup>1</sup>, która weszła w życie 24 kwietnia 1972 r. W Polsce dokument zaczął obowiązywać z dniem 24 kwietnia 1974 r. i do tej pory, mimo wielu wątpliwości dotyczących jego faktycznej skuteczności wobec zmian, jakie zaszły w świecie przez ostatnie 40 lat, jego znaczenie dla ochrony dziedzictwa kulturowego jest niezaprzeczalne. Przedmiotem niniejszego artykułu jest rozważenie współczesnej roli Konwencji 1970 oraz jej wpływu na ochronę ruchomego dziedzictwa kulturowego w Polsce.

## WYBRANE POSTANOWIENIA KONWENCJI 1970

Zgodnie z preambułą Konwencji 1970 obowiązkiem każdego państwa jest chronienie dóbr kultury znajdujących się na jego terytorium przed niebezpieczeństwami kradzieży, nielegalnych wykopalisk i nielegalnego wywozu. W celu zapobiegania tym zagrożeniom konieczne jest, aby każde państwo uświadomiło sobie swój moralny obowiązek dotyczący poszanowania własnego dziedzictwa kulturowego, jak również dziedzictwa kulturowego wszystkich narodów, co powinno mieć wyraz w przyjętych kierunkach polityki państwa. Dodatkowo – zgodnie z omawianym dokumentem – muzea, biblioteki i archiwa jako instytucje kulturalne powinny czuwać nad tym, aby ich zbiory były tworzone z poszanowaniem powszechnie uznanych zasad moralnych.

Podstawowym celem wszelkich działań państwa i jego instytucji jest przeciwdziałanie nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury, w szczególności poprzez usuwanie ich przyczyn oraz udzielanie pomocy w zakresie niezbędnym do naprawienia ich skutków. Wojciech Paczuski wyodrębnia dwa podstawowe cele Konwencji 1970: bezpośrednią eliminację popytu na nielegalnie wywiezione dobra kultury oraz zatrzymanie dostaw i procedurę związaną z tymi dostawami<sup>2</sup>. Przyjmuje się bowiem, że nielegalny przepływ dóbr kultury stanowi jeden z głównych czynników wpływających na zubożenie dziedzictwa kulturowego krajów, z których te dobra pochodzą, oraz że współpraca międzynarodowa jest jednym z najskuteczniejszych środków ochrony dóbr kultury przed wszystkimi związanymi z tym niebezpieczeństwami. Akt ten nie tworzy reżimu prawnomiędzynarodowego obrotu dobrami kultury<sup>3</sup>, ale raczej wskazuje koncepcję ochrony, pro-

mujać określone wzory postępowania przez państwa będące stronami Konwencji 1970<sup>4</sup>. W związku z tym cele zawarte w tym dokumencie osiągnięte są głównie poprzez działania prewencyjne, w tym edukację i współpracę międzynarodową (zob. art. 10 Konwencji 1970). Ponadto w art. 7 konwencji opisano procedurę zwrotu nielegalnie wywiezionego obiektu, przy czym warunkiem takiego zwrotu jest wypłacenie odszkodowania osobie, która ten obiekt nabyła w dobrej wierze lub posiada ważny dowód jego własności<sup>5</sup>.

## OCENA SKUTECZNOŚCI KONWENCJI 1970

Czterdziestolecie obowiązywania Konwencji dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury stało się przyczynkiem do dyskusji nad jej skutecznością. Oceny jej działania podjęta się m.in. Lyndel V. Prott w oficjalnym dokumencie UNESCO *Strengths and Weaknesses of the 1970 Convention: An Evaluation 40 years after its adoption*<sup>6</sup>. Autorka trafnie podkreśla, że niewątpliwą zaletą Konwencji 1970 jest stworzenie podstaw do współpracy międzynarodowej w obszarze ochrony dóbr kultury. Dokument ten ustanawia ponadto standard ochrony uznany jak do tej pory przez 128 krajów świata, przez co wpływa na prawo wewnętrzne i przyjmowanie określonych rozwiązań w poszczególnych systemach ustawodawczych państw będących stronami konwencji, oddziałując również na dobre praktyki oraz kształtowanie standardów etycznych<sup>7</sup>. Konwencja stała się też podstawą do podjęcia działań edukacyjnych na rzecz podnoszenia świadomości społecznej dotyczącej zagrożeń dóbr kultury. Lyndel V. Prott podkreśla, że dokument miał istotny wpływ na rozwój kolejnych konwencji UNESCO w dziedzinie kultury.

Analizując słaabości Konwencji 1970, autorka wskazuje, że ograniczona skuteczność jej działania związana jest m.in. z dowolnym procesem przystępowania do niej kolejnych państw. Dotyczy to w szczególności największych uczestników światowego rynku sztuki, jak: USA (1983), Francja (1997), Japonia (2002), Anglia (2002), Szwajcaria (2003), Niemcy (2007) oraz Belgia (2009) i Holandia (2009). Przyczyn słaabości dokumentu autorka doszukuje się również w samym tekście konwencji, wskazując przede wszystkim jej kompromisowy charakter wynikający z dyskusji prowadzonych na etapie jej przyjmowania<sup>8</sup>.

Na skuteczność dokumentu wpływ ma również różnorodność rozwiązań prawa wewnętrznego w poszczególnych krajach, która nie zawsze była brana pod uwagę na etapie przygotowywania projektu konwencji. Uwaga ta dotyczy w szczególności problemu regulacji prawnych „nabywania w dobrej wierze”. Krytyka konwencji w tym zakresie doprowadziła do przygotowania, a następnie podpisania w Rzymie 24 czerwca 1995 r. komplementarnej względem niej konwencji UNIDROIT w sprawie skradzionych i nielegalnie wywiezionych dóbr kultury, której podstawowym celem było rozwiązanie problemów związanych z różnicami między przepisami krajowymi (m.in. dotyczącymi okresu przedawnienia i ochrony nabywcy w dobrej wierze) oraz ze sposobami przeciwdziałania nielegalnemu obrotowi dóbr kultury. Konwencja z 1995 r. wprowadziła „minimum wspólnych zasad prawnych restytucji i zwrotu dóbr kultury w celu poprawy ochrony dziedzictwa kulturowego we wspólnym interesie”<sup>9</sup>. Opisujące dokumenty tworzą uzupełniający się mechanizm dostosowany do wyzwań i zagrożeń współczesności.

### **ZNACZENIE KONWENCJI 1970 DLA OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W POLSCE**

Zgodnie z podstawowym założeniem Konwencji 1970 główną odpowiedzialność za realizację celów tego dokumentu ponosi państwo, z którego terytorium wywożone jest dane dobro kultury. Odpowiedzialność ta dotyczy jednak wyłącznie tych obiektów, które zostały poddane ochronie prawnej zgodnie z przepisami danego porządku wewnętrznego. Innymi słowy konwencja wymaga zapewnienia odpowiednich warunków prawnych i instytucjonalnych na poziomie krajowym.

Zgodnie z art. 6 cele Konwencji 1970 na poziomie krajowym są osiąmane m.in. przez odpowiednio ukształtowany system kontroli wywozu. Przepis ten stanowi, że państwa strony zobowiązują się do wprowadzenia odpowiedniego zaświadczenia, w którym zawarte zostanie stwierdzenie państwa, z którego dokonuje się wywozu, że wywóz danego dobra lub dóbr kultury odbywa się za jego zgodą. Wszystkie wywożone zgodnie z przepisami dobra kultury powinny być zaopatrzone w zaświadczenie, jeśli zaś go nie mają, państwo zakazuje wywozu ze swego terytorium takiego obiektu. Zakaz ten powinien zostać podany w odpowiedni sposób do wiadomości publicznej, szczególnie do wiadomości osób, które mogą być zainteresowane wywozem lub przywozem dóbr kultury.

W świetle przyjętego *ratio legis* przepisy wywozowe mają służyć, po pierwsze, przeciwdziałaniu: przestępstwom kradzieży, nielegalnym wykopalkom oraz innym zjawiskom związanym z nielegalnym wywozem. Po drugie, postanowienia te mają pozwalać (w wypadku legalnego wywozu) na zatrzymanie w kraju najcenniejszych obiektów, których wywóz spowodowałby zubożenie dziedzictwa kulturowego danego państwa. W pierwszym wypadku chodzi o wywarcie odpowiedniego „efektu mrozącego” w stosunku do osób dokonujących nielegalnego wywozu za granicę kradzionych obiektów. System kontroli wywozu musi być więc odpowiednio szczelny i rozbudowany, aby takie obiekty wyłapać, a przynajmniej stworzyć znaczące utrudnienie dla działalności przestępczej w tym zakresie. Z drugiej strony – nie powinien on kępować swobodnego obrotu towarowego oraz wymiany artystycznej. Druga ze wskazanych funkcji przepisów wywozowych ma umożliwiać zatrzymanie w kraju najcenniejszych obiektów

z punktu widzenia zachowania integralności zasobu dziedzictwa kulturowego.

Wprowadzona w 2010 r. nowelizacja Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>10</sup> w istotny sposób zmieniła dotychczasowy system kontroli wywozu zabytków za granicę, w szczególności w zakresie dotyczącym wywozu zabytków na stałe. Dotychczas mógł się on odbywać na podstawie pozwolenia bądź zaświadczenia stanowiącego urzędowe potwierdzenie, że dany obiekt jest zwolniony z obowiązku uzyskiwania pozwolenia<sup>11</sup>. Wskazana zmiana przepisów zmieniła przesłanki tej regulacji. Wywożone obiekty zostały podzielone na trzy grupy: zabytki objęte zakazem wywozu, zabytki objęte obowiązkiem uzyskania pozwolenia, zabytki zwolnione z obowiązku uzyskania pozwolenia.

Odnosząc się do ostatniej kategorii, należy zauważyć, że znalazły się w niej zarówno obiekty, które zaliczono do katalogu zwolnień z art. 59 ust. 1, jak i te, które ze względu na wiek oraz wartość nie zostały objęte obowiązkiem uzyskania pozwolenia zgodnie z art. 51 ust. 1 przywołanej ustawy. Najistotniejsza z punktu widzenia prowadzonych rozważań jest jednak zmiana dotycząca charakteru prawnego dokumentów, które potwierdzają zakwalifikowanie do katalogu zwolnień z obowiązku uzyskania pozwolenia. Dotychczasowe zaświadczenie, a więc dokument urzędowy wydawany w trybie procedury administracyjnej, zostało zastąpione dokumentem prywatnym<sup>12</sup> wydawanym przede wszystkim przez „podmioty wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami”<sup>13</sup>. Jego ograniczona wartość dowodowa została uwzględniona przez samego ustawodawcę, który w art. 59 ust. 4 niniejszej ustawy przyjął, że jeżeli istnieje uzasadniona obawa, że wskazany dokument nie jest wiarygodny, organ Straży Granicznej lub organ celny może zatrzymać ten zabytek na czas niezbędny do ustalenia, czy jego wywóz mógł być dokonany bez pozwolenia. Innymi słowy – prawdziwość i wiarygodność wskazanych dokumentów wywozowych powinny być każdorazowo kontrolowane. Nakłada to na organy Straży Granicznej lub organy celne obowiązki znacząco wykraczające poza podstawową rolę tych służb, wymaga się od nich bowiem m.in. specjalistycznej wiedzy z zakresu historii sztuki, która pozwalałaby na dokonanie wspomnianej oceny dokumentów wywozowych.

Mając na względzie zobowiązanie płynące z art. 6 Konwencji 1970, w mojej ocenie obowiązujące w Polsce przepisy wywozowe nie odpowiadają wymaganiom wskazanym w przywołanym przepisie. Wprowadzają one m.in. stan niepewności co do legalności wywozu. Należy pamiętać, że klarowność i spójność reguł wywozowych mają znaczenie nie tylko dla organów naszego państwa, ale też dla państw obcych, które badając legalność wwozu, muszą wziąć pod uwagę w pierwszej kolejności legalność ich wywozu z państwa pochodzenia. Tymczasem ograniczenie roli państwa w zakresie potwierdzania legalności wywozu znacząco wpłynęło na skuteczność omawianej regulacji. Wystarczy wspomnieć, że po 2010 r. liczba wydawanych pozwoleń na wywóz to ok. 10–20 rocznie. Całkowicie uprawnione jest więc stwierdzenie, że przepisy te są w istocie martwe.

### **PODSUMOWANIE**

Dokonując oceny współczesnej roli Konwencji dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kul-

tury, należy przyjąć, że jej podstawowe znaczenie wyraża się w promowaniu dobrych praktyk i standardów postępowania. Już przed laty podkreślał to Wojciech Kowalski, stwierdzając, że dokument ten stanowi „pierwszy symptom rzeczywistego współdziałania państw przeciwko niekontrolowanemu przepływowi dóbr kultury przez granicę”<sup>14</sup>. Odnosząc się do roli Konwencji 1970, jaką pełni ona dla ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce, trzeba przyjąć, że zarówno świadomość wskazanych w niej zagrożeń dziedzictwa kulturowego, jak i stan jego ochrony są niezadowolające. Należałoby wręcz stwierdzić, że ograniczone znaczenie tej konwencji wynika z braku jest faktycznej implementacji. Nie chodzi tu tylko o kształt obowiązującej regulacji w zakresie wywozu zabytków za granicę, w związku z treścią art. 6 dokumentu, ale przede wszystkim o to, że nie stworzono warunków dla prowadzenia rzeczywistej kontroli przepływu dóbr kultury za granicę.

Ponadto opisywana konwencja nie została implementowana w pełni. Należałoby zwrócić uwagę na art. 10 dokumentu, zgodnie z którym osiągnięcie zawartych w nim celów możliwe jest wyłącznie poprzez prowadzenie działalności oświatowej i informacyjnej oraz zachowanie czujności nad obrotem dobrami kultury, a więc poprzez monitorowanie rynku sztuki. Pilne jest zatem podjęcie działań oświatowych ukierunkowanych na tworzenie poczucia wartości dóbr kultury oraz zrozumienia zagrożeń, na jakie narażają dziedzictwo kulturowe kradzieże, nielegalne wykopaliska, a nade wszystko nielegalny wywóz, gdyż „nie ma dziedzictwa bez świadomości dziedzictwa”<sup>15</sup>. Odrębnym problemem jest uregulowanie obrotu dziełami sztuki, który dotychczas pozostawał poza zakresem zainteresowania ustawodawcy. Zapewniającą realizację celów konwencji regulacja powinna stworzyć warunki monitorowania działalności tego rynku.

Mądre państwo to państwo świadome potęgi kultury i dbające o swoje dziedzictwo<sup>16</sup>. Ponad 40 lat obowiązywania konwencji UNESCO z 1970 r. w Polsce powinno skłaniać do rzetelnej analizy stanu jej implementacji. Dyskusję w tym zakresie należałoby – w mojej ocenie – rozpocząć od jasnego określenia, która z instytucji wyspecjalizowanych w opiece nad zabytkami odpowiada za realizację zobowiązań wytyczających z tej konwencji.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Dz.U. z 1974 r. Nr 20, poz. 106.
- <sup>2</sup> Wojciech Paczuski, *Handel dziełami sztuki w Unii Europejskiej*, Warszawa 2005, s. 203.
- <sup>3</sup> Zob. np. John Henry Merryman, *A Licit International Trade in Cultural Objects*, „International Journal of Cultural Property” 1995, vol. 4, nr 1, s. 24.
- <sup>4</sup> Wojciech Paczuski, *Handel dziełami sztuki...*, op.cit., s. 218.
- <sup>5</sup> W doktrynie podkreśla się, że konwencja „nie wprowadza rozbudowanego modelu restytucyjnego, wypełniając funkcję prewencyjną i tworząc standardy dla międzynarodowej współpracy państw oraz wskazując na zakres koniecznych regulacji prawnych i działań krajowych”. Kamil Zeidler, *Restytucja dóbr kultury ze stanowiska filozofii prawa*, Warszawa 2011, s. 239.
- <sup>6</sup> Materiał pomocniczy przygotowany na spotkanie *The fight against the illicit trafficking of cultural objects. The 1970 convention: past and future*, które odbyło się w siedzibie UNESCO w Paryżu 15–16 marca 2011 r. Zob.: [www.unesco.org](http://www.unesco.org) [dostęp: 18.05.2015].
- <sup>7</sup> Zob. w szczególności: *International Code of ethics for Dealers in Cultural Property*, przyjęty w 1999 r. na 30. Sesji Konferencji Generalnej.
- <sup>8</sup> Wojciech Kowalski pisze o przyjęciu niniejszej konwencji: „Był to duży sukces społeczności międzynarodowej, która zdołała osiągnąć kompromis mający na celu ograniczenie kradzieży oraz nielegalnego eksportu dzieł sztuki i innych chodliwych na rynku dóbr kultury. Zjawiska te zaczęły występować w niebezpiecznym wymiarze co najmniej od zakończenia drugiej wojny światowej i stale się nasilały wraz z rozwojem kolekcjonerstwa oraz towarzyszącym mu wzrostem cen na te unikalne zwykle przedmioty”. Zob. Wojciech Kowalski, *Konwencja UNIDROIT o skradzionych lub nielegalnie wywiezionych dobrach kultury*, w: *Studia i Materiały*, nr 102, Warszawa 1996, s. 3. Zob. też: John Henry Merryman, *A licit international trade in cultural objects*, w: Kate Fitz Gibbon (red.), *Who Owns the Past?*, New Brunswick, New Jersey 2006, s. 269–285.

<sup>9</sup> Zob. Wojciech Kowalski, *Konwencja UNIDROIT...*, op.cit.

<sup>10</sup> Ustawa z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 75, poz. 474).

<sup>11</sup> Na temat obowiązującej regulacji: Katarzyna Zalasieńska, *Wpływ zmiany przepisów dotyczących wywozu zabytków za granicę na rynek sztuki w Polsce*, w: Wojciech Kowalski, Katarzyna Zalasieńska (red.), *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, Warszawa 2010, s. 156–173.

<sup>12</sup> Chodzi tu o dokumenty, o których mowa w art. 59 ust. 3 ustawy, w tym oceny i wyceny obiektu.

<sup>13</sup> Przepisy w żaden sposób nie precyzują jednak, jakie podmioty mogą być uznane za wyspecjalizowane w obrocie zabytkami. W praktyce są to najczęściej antykwariusz i pracownicy domów aukcyjnych.

<sup>14</sup> Wojciech Kowalski, *Kradzież i przemyt dóbr kultury. Materiały z konferencji. Zamek Królewski 19–20.10.1993 r.*, Warszawa 1994, s. 65.

<sup>15</sup> Krzysztof Pomian, *Narodziny i przemiany dziedzictwa europejskiego*, w: Nicole Dołowy-Rybińska, Anna Gronowska, Agnieszka Karpowicz, Igor Piotrowski, Paweł Rodak (red.), *Sploty kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 38.

<sup>16</sup> Katarzyna Zalasieńska (red.), *Słowo wstępne*, w: *Konwencje UNESCO w dziedzinie kultury. Komentarz*, Warszawa 2014, s. 15.

#### DR HAB. KATARZYNA ZALASIŃSKA

Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, Centrum Prawa Angielskiego (Diploma in an Introduction to English Law and the Law of the European Union) oraz Institute of Art and Law w Wielkiej Brytanii. Specjalizuje się w problematyce prawa ochrony dziedzictwa kultury, w tym w zagadnieniach dotyczących zabytków oraz rynku dzieł sztuki. Autorka wielu publikacji w tej dziedzinie, m.in.: *Prawna ochrona zabytków nieruchomości w Polsce* (2010) oraz *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne* (2013).

### Konwencje UNESCO w dziedzinie kultury. Komentarz, Katarzyna Zalasieńska (red.), Warszawa 2014

Książka opublikowana przez wydawnictwo Wolters Kluwer zawiera opatrzone komentarzem teksty wszystkich konwencji UNESCO dotyczących ochrony dziedzictwa, które ratyfikowała Polska. Jest to także tekst nieratyfikowanej konwencji o ochronie podwodnego dziedzictwa kulturowego (patrz: „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2015, 3/80–4/81, s. 66–68).



## CONFERENCE IN SALZBURG

A conference devoted to works of art lost during the war and the problems connected with their restitution was organised by the Polish embassy in Vienna. It took place on 15 December 2014. The meeting catered mainly for Austrian specialists in provenance studies and international law, as well as representatives of museums and academic milieus. It was attended by the students and graduates of Art History of the University of Salzburg. Some of the papers were devoted to works of art taken away from Warsaw to Austrian lands and the history of old objects of unknown provenance amassed after the war in the Mauerbach monastery located near Linderow. Professor Renate Prochno-Schinkel presented the activity of the Austrian Committee for Research on the Provenance of Historic Objects, while the problems connected with losses and restitution were explained by Dr Monika Kuhnke.



Konferencja w Salzburgu, 15 grudnia 2014 r., fot. Ambasada RP w Wiedniu

MONIKA KUHNKE

# KONFERENCJA W SALZBURGU

## WOJENNA GRABIEŻ DZIEŁ SZTUKI. POSZUKIWANIE ZAGINIONYCH ZABYTEKÓW

Jednym z zadań polskiej polityki zagranicznej jest wyjaśnianie podstaw i założeń tej polityki zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Dotyczy to także polityki restytucyjnej w zakresie szeroko pojętych dóbr kultury utraconych przez Polskę w czasie II wojny światowej.

Powodzenie wielu konkretnych działań restytucyjnych w dużej mierze zależy nie tylko od merytorycznej wartości dokumentacji przygotowywanej przez stronę polską, ale także od wrażliwości drugiej strony na te zagadnienia, świadomości skali i specyfiki rabunku dokonywanego na terenie Polski. Stąd też Ministerstwo Spraw Zagranicznych zainaugurowało w ubiegłym roku cykl spotkań i konferencji odbywających się poza naszymi granicami, poświęconych stratom wojennym oraz problemom związanym z ich odzyskiwaniem. Organizacją takich spotkań

zajmują się placówki dyplomatyczne i konsularne, a zapraszani są na nie specjaliści w dziedzinie badań proveniencyjnych, prawni międzynarodowego w zakresie restytucji, a także przedstawiciele środowisk muzealnych oraz akademickich.

Pierwsza konferencja odbyła się w grudniu 2014 r. w Austrii, w położonym niedaleko niemieckiej granicy Salzburgu. Nie bez przyczyny wybrano to właśnie miejsce. Zaledwie 60 km na południowy zachód od Salzburga znajduje się zamek Fischhorn – to tam, do głównej siedziby SS gruppenführera Hermanna Fegeleina w październiku 1944 r. zostały przewiezione dzieła sztuki z Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie były to tylko zabytki z tego muzeum, ale również obiekty, które zgromadzono tam w celu zabezpieczenia na wypadek wojny z innych warszawskich i pozawarszawskich zbiorów, w tym także z Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie pod Poznaniem. W końcowym okresie wojny część zabytków zgromadzona w zamku została rozgrabiona przez uciekających Niemców, część wynieśli mieszkańcy okolicznych wsi, a część

amerykańscy żołnierze, który zajęli zamek z początkiem maja 1945 r. Bohdanowi Urbanowiczowi, członkowi polskiej misji rewindykacyjnej, udało się rok później rewindykować do Polski jedynie to, co pozostało.

Kolejne dzieła sztuki wywiezione z Warszawy do zamku Fischhorn zaczęły wracać od osób prywatnych lub z muzeów rozsianych po całym świecie dopiero po ponad półwieczu. Wówczas ze Stanów Zjednoczonych Muzeum Narodowe w Warszawie odzyskało *Portret Podlewskiego* pędzla Jana Matejki, a zbiory Czarotoryskich w Krakowie – XVII-wieczny *Portret dworzanina* autorstwa Jana Mostaerta pochodzący z Gołuchowa. Z Ameryki Południowej (także do warszawskiego muzeum) powrócił zespół XIX-wiecznych rysunków i grafik, a dalsza część tego zbioru, odnaleziona w Zell am See obok Fischhorn, przekazana została przez osobę prywatną. W tej samej miejscowości odnalazł się również średniowieczny krzyż z kolekcji gołuchowskiej.

To właśnie zamek Fischhorn i losy zgromadzonych w nim zabytków pochodzących z Polski stały się tematem dwóch pierwszych referatów wygłoszonych podczas konferencji, które przygotowali studenci historii sztuki Uniwersytetu w Salzburgu. Magdalena Denk przypomniała dzieje zamku i jego rolę po przejściu go przez SS, szczególnie w latach 1944–1946, z którymi wiąże się historia zabytków przywiezionych z Polski. Historię XII-wiecznego krzyża z kolekcji Czarotoryskich w Gołuchowie przedstawiła Sandra Kobel. Krzyż z zamku Fischhorn najpewniej wykradł mieszkaniec jednej z okolicznych miejscowości i przez kilkadziesiąt lat przechowywany był on w jego domu. Odnaleziony został przez mieszkankę Zell am See w... pojemniku na śmieci. Po identyfikacji zabytek wrócił do Polski.

Klemens Leitner przygotował tekst dotyczący rewindykacji, tym razem jednak z Polski do Austrii. Sprawa dotyczyła dwóch XVII-wiecznych gobelinów pochodzących ze zbiorów wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum, które znalazły się w czasie wojny we Wrocławiu. Dekorowały dom gauleitera Dolnego Śląska Karla Hankego. Po zakończeniu działań wojennych obie tkaniny znaleziono na terenie Śląska i jako obiekty o nieznanym proveniencji przekazano je do Muzeum Narodowego w Warszawie. Dopiero w latach 80. udało się ustalić ich pochodzenie i zwrócono je do Wiednia.

Ostatni z referatów studyjnych dotyczył spraw austriackich, a w szczególności tzw. zbioru Mauerbach szeroko komentowanego w latach 90. Sprawę tę, jako przykład rozwiązywania problemu dotyczącego dzieł sztuki o nieznanym proveniencji, przypomniała Karla Linderowa. Chodzi o zabytki, które pozostały niezidentyfikowane w tzw. Collecting Points, pochodzące najpewniej z prywatnych austriackich zbiorów żydowskich przekazanych Austrii przez administrację amerykańską z obowiązkiem odnalezienia ich prawowitych właścicieli i zwrotu im ich własności. Austria jednak uczyniła niewiele, aby z tego obowiązku się wywiązać, a dzieła sztuki zostały złożone w klasztorze w Mauerbach. Po nagłośnieniu sprawy opublikowano listę tych zabytków. Ponieważ jedynie nieliczne obiekty udało się powiązać z poszkodowanymi, pozostałe w październiku 1996 r. wystawiono na aukcję, z której dochód został przeznaczony dla najbardziej potrzebujących ofiar Holocaustu.

Kolejną osobą występującą podczas konferencji była prof. Renate Prochno-Schinkel z Uniwersytetu w Salzburgu. Omówiła ona badania proveniencji dzieł sztuki, które znalazły się w wyniku wojny na terenie Austrii. O aspektach prawnych związanych z restytucją dzieł sztuki mówił z kolei prof. Wojciech

Kowalski (Uniwersytet Śląski, MSZ), a autorka niniejszego tekstu przedstawiła historię i zakres rabunku dzieł sztuki w Polsce w latach 1939–1945 oraz późniejsze rewindykacje.

W czasie konferencji pokazano zrealizowany przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR film *Zaginione muzeum* opowiadający w ciekawej konwencji filmu rysunkowego historię stworzenia i rozproszenia Muzeum w Gołuchowie. Zaprezentowano także fotogramy dzieł sztuki, które powróciły do Polski w ostatnim czasie, oraz materiały informacyjne dotyczące zabytków przewiezionych do zamku Fischhorn.

Spotkanie w Salzburgu cieszyło się ogromnym zainteresowaniem. Do nowego gmachu Archiwum Miejskiego, w którym odbyła się konferencja, przybyło ponad 150 osób, głównie Austriaków, ale też Polaków mieszkających w Austrii. Wśród gości byli członkowie Komisji ds. Badań Proweniencyjnych Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu w Wiedniu, Stowarzyszenia Historyków Sztuki, przedstawiciele muzeów, archiwów Salzburga i innych miast. Przede wszystkim jednak licznie przybyli studenci. Pełna sala i tak duże zainteresowanie problemem polskich strat wojennych oraz generalnie problemem rewindykacji potwierdziły, że taka formuła spotkania – czynnie i merytorycznie angażująca przedstawicieli środowisk akademickich – sprawdza się w pełni.

Na jesieni 2015 r. planowane jest kolejne spotkanie na terenie Austrii, a następnie odbędą się m.in. w Stanach Zjednoczonych oraz Niemczech.

#### DR MONIKA KUHNKE

Historyk sztuki, od lat 90. zaangażowana w rewindykację do Polski zabytków wywiezionych w okresie II wojny światowej. Autorka kilkunastu artykułów oraz publikacji dotyczących problematyki strat wojennych, m.in. książki *Sztuka zagrabiona. Uprowadzenie Madonny*. Prezes oddziału warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zastępca pełnomocnika Ministerstwa Spraw Zagranicznych ds. restytucji dóbr kultury.



Fragment ekspozycji towarzyszącej konferencji w Salzburgu *Wojenna grabież dzieł sztuki. Poszukiwanie zaginionych zabytków* 15 grudnia 2015 r., fot. Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP



#### THE LYON SYMPOSIUM

The 9th International Symposium on the Theft of and Illicit Traffic in Works of Art, Cultural Property and Antiques took place in the Interpol seat in Lyon on 11–13 March 2015. It was attended by 98 specialists from 37 countries. The topics of theft, smuggling, handling stolen items, forgery, illegal trade in works of art, destroying archeological sites both on land and under water were discussed from the point of view of specialists working in different areas of art protection. The latest kinds of databases were presented, legal regulations discussed, threats resulting from the unstable political situation and armed conflicts (Iraq, Syria) and natural disasters (the Philippines) pointed out. The representatives spoke on behalf of such institutions as Interpol, FBI, the police, antiquarians, diplomats, ICOM, UNESCO, the UN, ICCROM, WCO, different museums, foundations and NGOs.

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

# SYMPOZJUM W LYONIE



**W** dniach 11–13 marca 2015 r. odbywało się w siedzibie Interpolu w Lyonie *Dziewiąte Międzynarodowe Sympozjum na temat Kradzieży i Nielegalnego Handlu Dziełami Sztuki, Dobrami Kultury i Antykami*. Na spotkanie przybyło 98 specjalistów z 37 krajów. Reprezentowane były międzynarodowe organizacje, takie jak: ICCROM, ICOM, ONZ, OSCE, UNESCO, UNIDROIT, UNODC, WCO. Udział w konferencji wzięli także przedstawiciele antykwariatu, środowisk naukowych, muzeów, fundacji, organizacji pozarządowych oraz ministerstw. Polskę reprezentowały: Karina Chabowska z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Katarzyna Czaplicka z Komendy Głównej Policji i Maria Romanowska-Zadrożna z Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Obrady prowadzono w językach: angielskim, francuskim, hiszpańskim i arabskim.

W wystąpieniach 31 specjalistów poruszano sprawy: kradzieży, przemytu i paserstwa, fałszerstw oraz nielegalnego obrotu dobrami kultury zarówno w krajach rozwiniętych, jak i rozwijających się, niszczenia stanowisk archeologicznych (m.in. Eitan Klein z Izraela, Bhesh Narayan Dahal z Nepalu, Mariusa Ciuty z Rumunii), roli „fałszywych” obiektów sztuki starożytnej w nielegalnym obrocie (Eleni Pipelia z Grecji), ochrony podwodnego dziedzictwa

(Peter B. Campbell z Wielkiej Brytanii), zwrotu skradzionych i nielegalnie wywiezionych dóbr (Marcelo Daniel El Haibe z Argentyny). Na przykładzie dzieła Salvadora Dalego *Podwójny obraz Gali* Isabella Kleinjung z Fundacji Dalego omówiła proceder dzielenia skradzionego obrazu na kilka mniejszych.

W czasie spotkania zaprezentowano najnowsze rodzaje baz danych, które są nowoczesnymi narzędziami do walki z przestępstwami przeciwko dziedzictwu kulturowemu. Jean-Louis Marsaud, dyrektor ARGOS, omówił bazy FIBAR (18 000 obiektów) i TREIMA (37 200 fotografii). Fabrizio Rossii, szef karabinierów, przedstawił modernizację bazy Interpolu (45 000 rekordów) prowadzoną przez Włochów w ramach projektu PSYCHO. Wystąpienie Eleanor Fink z USA, doradcy ds. sztuki i technologii, dotyczyło strukturalnej bazy nowej generacji połączonej semantycznie z dostępnymi w sieci zasobami (Linked Open Data). Projekt ten opiera się na standardowych technologiach internetowych i pozwala na automatyczne łączenie przez komputery informacji pochodzących z różnych otwartych źródeł. Dzięki niemu możliwe są lokalizacja poszukiwanych dzieł oraz zdobywanie danych na temat zarejestrowanych obiektów. Znaczenie cyfrowej, w tym trójwymiarowej, dokumentacji dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza w przypadku całkowitego zniszczenia zabytku, podkreślał z kolei Marinos Ioannides z Politechniki Cypryjskiej.

Na konferencji omówiono narodowe prawa chroniące dobra kultury oraz podejmowane działania operacyjne. Swoim

doświadczeni na tym polu podzielili się przedstawiciele Interpolu i FBI. Wskazano zagrożenia wynikające z klęsk żywiołowych, np. trzęsienia ziemi (Filipiny), oraz niestabilnej sytuacji politycznej i konfliktów zbrojnych (Irak, Syria). O niedopuszczeniu do obrotu dzieł sztuki z tych krajów apeluje rezolucja ONZ 2119 z 2015 r., o czym mówił podczas swojego wystąpienia Frédérique Gautier. Edouard Planche z UNESCO opowiedział z kolei o konwencji UNIDROIT z 1995 r. i międzynarodowej społeczności w obliczu sytuacji kryzysowych. Isabelle Delas, prawniczka z WATCH, podzieliła się doświadczeniami współpracy cywilno-wojskowej na terenach objętych konfliktem. Gabriella Lazzoni z Akademii Dyplomacji Międzynarodowej we Francji zarysowała natomiast perspektywy i ograniczenia podejmowanych działań dyplomatycznych na rzecz zachowania dziedzictwa kulturowego.

Inicjatywy mające na celu ograniczenie nielegalnego handlu sztuką przedstawili Loic Gunn (WCO) oraz Bijan Rouhani (ICCRUM). Anne-Catherine Hauglustaine, dyrektor generalna ICOM, wskazała w swoim referacie na współpracę między organami ścigania a społeczeństwem. O wkładzie antykwariuszy w ochronę dziedzictwa i zapobieganiu nielegalnemu obrotowi dziełami sztuki mówił Dominique Chevalier, przewodniczący Syndicat National des Antiquaires, oraz Martin Wilson reprezentujący dom aukcyjny Christie's.

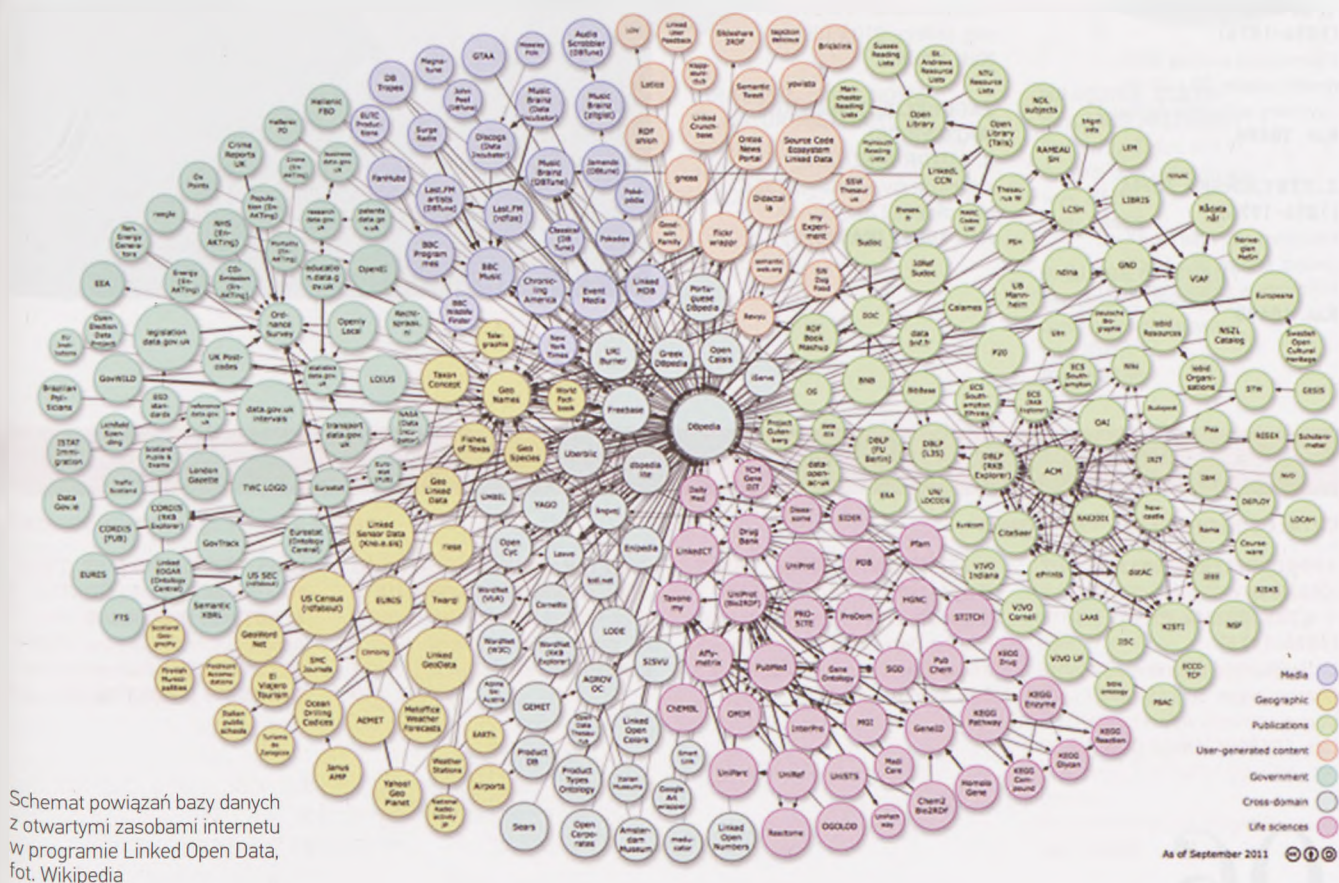
Przedstawiciele NIMOZ, Olgierd Jakubowski i Maria Romanowska-Zadrożna, przygotowali na konferencję prezentację o rodzajach przestępstw przeciw dobrom kultury z lat 2012–2014 i zadaniach Działu Analiz Kryminalnych oraz Krajowego wykazu dzieł sztuki skradzionych i wywiezionych nielegalnie za granicę. Wskazano również na nowe zjawiska, np. nasilenie aktów

wandalizmu i profanacji, w tym m.in. podpalenie meczetu dokonane prawdopodobnie przez obrońców zwierząt w proteście przeciwko ubojowi rytualnemu oraz akty agresji wobec obiektów kultu Kościoła katolickiego, które nie są już tylko skutkiem kradzieży, lecz zaplanowanym działaniem skierowanym na szokowanie i zyskanie popularności. Przykładem może być atak na obraz *Miłosierdzia Bożego* w Łagiewnikach, którego sprawcy zapewniła sobie sfilmowanie czynu i upublicznienie nagrania w internecie. Szczególnie bulwersujące są kradzieże z muzeów martyrologicznych powstałych w miejscach niemieckich obozów koncentracyjnych oraz rabunek kolekcji „pamiątek” z okresu II wojny światowej po potrójnym morderstwie w 2011 r. w Gdańsku. Zupełnie nowym zjawiskiem na terenie Polski była kradzież rogu nosorożca z muzeum w Uzarzewie. W Europie odnotowano aż 70 takich przestępstw związanych z rosnącym zapotrzebowaniem w Chinach na kość nosorożca, która może być składnikiem leku.

Cykliczne międzynarodowe sympozja Interpolu stanowią cenne forum wymiany doświadczeń oraz informacji w kontekście narastającej globalizacji przestępstw. Materiały pokonferencyjne mają znaczenie praktyczne dla ochrony dóbr kultury i szkoleniowe dla służb przeciwdziałających przestępstwom.

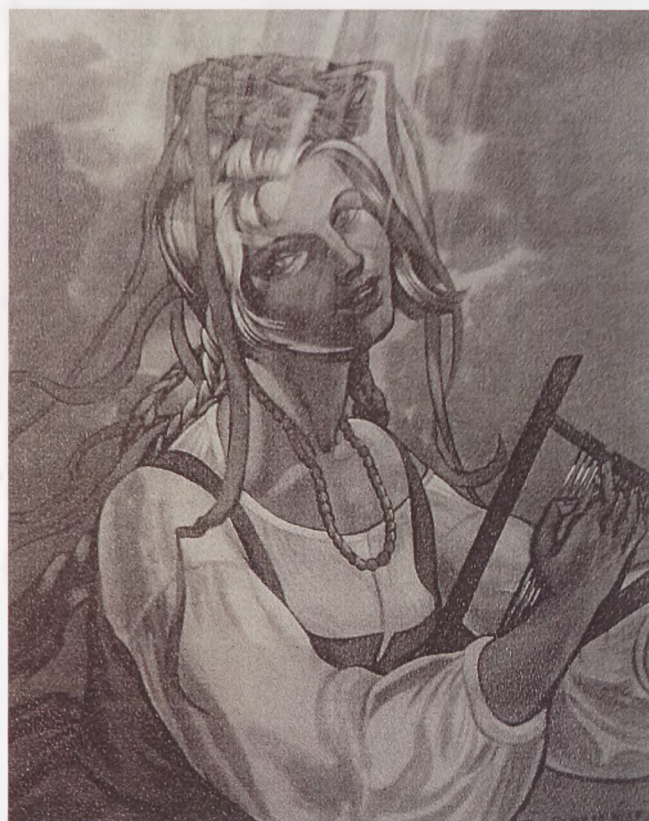
#### MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

Główny specjalista ds. strat zabytków w Dziale Analiz Kryminalnych w Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Historyk sztuki, współautorka katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce*, autorka licznych artykułów poświęconych przeglądowi, dokumentacji i rewindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopiśmie „Cenne, Bezcenne, Utracone”.



OPRAC. MONIKA BARWIK

## [ MALARSTWO ]



**PRZYWŁASZCZENIE MIENIA,**  
2013 R., KRAKÓW

**1. STRYJEŃSKA ZOFIA**  
(1894-1976)

*Dziewczyna z lutnią*, XX w.,  
gwasz, papier, 58 x 45 cm  
(wymiały w świetle oprawy)  
**Kat. 10496**

**2. STRYJEŃSKA ZOFIA**  
(1894-1976)

*Młodzieniec z fujarką*, XX w.,  
gwasz, papier, 57 x 45 cm  
(wymiały w świetle oprawy)  
**Kat. 10495**

**KRADZIEŻ, KARSIBÓR**

**3. AUTOR NIEZNANY**

*Ukrzyżowanie*, XVII/XVIII w.,  
olej, płótno, 210 x 130 cm  
**Kat. 10538**

**ZAGINIĘCIE, TOMASZÓW**  
**MAZOWIECKI**

**4. AUTOR NIEZNANY**  
*Apoteoza św. Barbary*, 1757 r.,  
olej, płótno, 120 x 100 cm  
**Kat. 10268 (PA03370)**



## [ RZEŻBA ]



5



6



7



8



9

**KRADZIEŻ, 2014 R., PONIKWY**  
**5. AUTOR NIEZNANY**

*Św. Jan Nepomucen*, koniec XIX w.,  
drewno polichromowane,  
wys. ok. 75 cm  
**Kat. 10504**

**ZAGINIĘCIE, SŁAWNO**  
**6. AUTOR NIEZNANY**

*Św. zakonnik – Geroncjusz*,  
ok. 1650 r.(?),  
drewno, wys. 113 cm  
**Kat. 10521**

**KRADZIEŻ, HUTA NOWA**  
**7. AUTOR NIEZNANY**

*Chrystus frasobliwy*, pocz. XX w.,  
drewno, wys. 36 cm  
**Kat. 10457**

**KRADZIEŻ, UJAZD**  
**8. AUTOR NIEZNANY**

*Św. Jerzy*, 2. poł. XVII w.,  
drewno polichromowane,  
wys. 80 cm  
**Kat. 10459**

**9. AUTOR NIEZNANY**

*Św. Jerzy*, 2. poł. XVII w.,  
drewno polichromowane,  
wys. 80 cm  
**Kat. 10458**

## catalogue of losses

## CATALOGUE OF LOSSES – PAINTINGS

**APPROPRIATION, 2013,**  
**KRAKÓW**

**1. STRYJEŃSKA ZOFIA**  
(1894-1976)

*Girl with a lute*, 20th cent.  
Guache, paper, 58 x 45 cm  
(measurements within frame)  
**Cat. 10496**

**2. STRYJEŃSKA ZOFIA**  
(1894-1976)

*Young Man with a Pipe*, 20th cent.  
Guache, paper, 57 x 45 cm  
(measurements within frame)  
**Cat. 10495**

**THEFT, KARSIBÓR**

**3. AUTHOR UNKNOWN**

*Crucifixion*, 17th/18th cent.  
Oil, canvas, 210 x 130 cm  
**Cat. 10538**

**LOSS, TOMASZÓW**  
**MAZOWIECKI**

**4. AUTHOR UNKNOWN**  
*Apotheosis of St. Barbara*, 1757  
Oil, canvas, 120 x 100 cm  
**Cat. 10268 (PA03370)**

## CATALOGUE OF LOSSES – SCULPTURE

**THEFT, 2014, PONIKWY**  
**5. AUTHOR UNKNOWN**

*St. John Nepomucene*, late 19th  
cent.  
Polychrome wood, height c. 75 cm  
**Cat. 10504**

**LOSS, SŁAWNO**

**6. AUTHOR UNKNOWN**  
*A holy monk – St. Gerontius*,  
c. 1650 r.(?)  
Wood, height 113 cm  
**Cat. 10521**

**THEFT, HUTA NOWA**  
**7. AUTHOR UNKNOWN**

*Man of Sorrows*, early 20th cent.  
Wood, height 36 cm  
**Cat. 10457**

**THEFT, UJAZD**

**8. AUTHOR UNKNOWN**

*St. George*, 2nd half of the 17th  
cent.  
Polychrome wood, height 80 cm  
**Cat. 10459**

**9. AUTHOR UNKNOWN**

*St. George*, 2nd half of the 17th  
century  
Polychrome wood, height 80 cm  
**Cat. 10458**

## [ ZABYTKI TECHNIKI ]

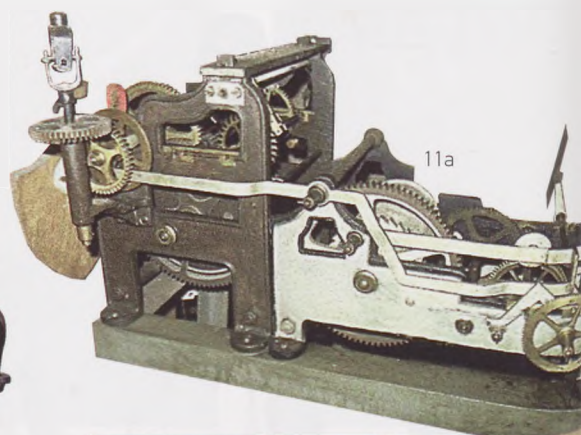


10a



10b

**KRADZIEŻ, 2014 R., ŁÓDŹ**  
**10a, 10b. SAMOCHÓD OSOBOWY**  
 Mercedes 300S, Niemcy, 1953 r.,  
 nr VIN: 18801100204/53, nr rej. UJX 547,  
 kolor czarny  
**Kat. 10488**



11a

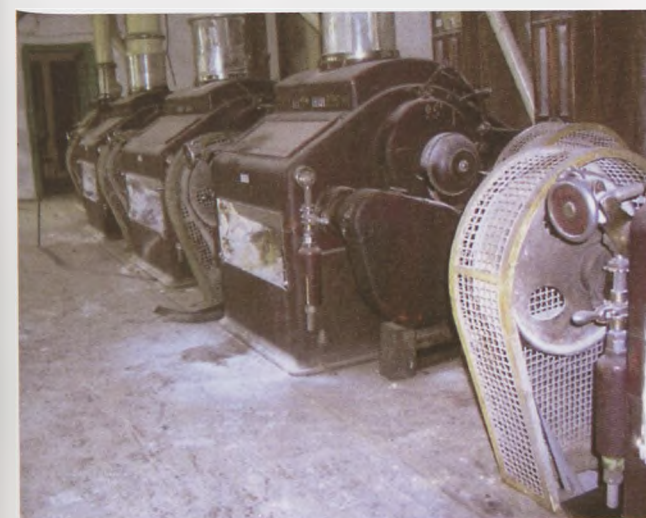


11b



11c

**KRADZIEŻ, 2012 R., NOWA SÓL**  
**11a, 11b, 11c. MECHANIZM ZEGARA WIEŻOWEGO**  
 Gebr. Momma vorm. C. Weiss, Głogów, 1920 r.,  
 odlewy żeliwne, mosiądz, stelaż stalowy,  
 wys. stelażu 100 cm, pozostałe wymiary: 24 x 62 cm,  
 wys. 32 cm, długość wahadła 110 cm (robocza 97 cm),  
 numer tabliczki znamionowej: 2101, napis na tabliczce: GEBR.  
 MOMMA vorm. C. WEISS Maschinen Fabrik GLOGAU  
**Kat. 9979 (RP00197)**



12



14

**KRADZIEŻ, 2008 R., KIELCE**  
**12. MLEWNIKI WALCOWE**  
**(5 SZT.)**  
 Zakłady Przemysłowe St. Weigt  
 Sp. Akc., Łódź, ok. 1936 r.,  
 stal, korpus żeliwny, wys. 135 cm,  
**Kat. 9223 (RT00144)**

**ZAGINIĘCIE, SZAMOTUŁY**  
**13a, 13b. MLEWNIKI**  
**WALCOWE (24 SZT.)**  
 „MIAG”, Braunschweig; „MIAG”  
 Muhlenbau und Industrie A.-G.,  
 Werke Dresden, ok. 1926–1935 r.,  
 stal, żeliwo, szkło, wymiary:  
 dł. ok. 120 cm, szer. ok. 80 i 160  
 cm, wys. ok. 170 cm  
**Kat. 10431 (RT00170)**

**14. WAŁ TRANSMISYJNY**  
**– PASOWY**  
 Polska, Zakłady H. Cegielskiego  
 w Poznaniu (?), ok. 1927 r.,  
 stal, żeliwo, wymiary:  
 dł. ok. 2000 cm, szer. ok. 100 cm,  
 wys. ok. 100 cm  
**Kat. 10433 (RT00172)**

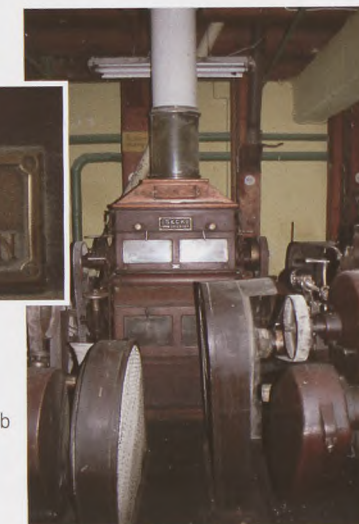
**15a, 15b. MLEWNIKI**  
**WALCOWE (2 SZT.)**  
 Muhlenbauanstalt und Maschinen-  
 fabrick vorm. Gebrüder Seck-  
 -Dresden, ok. 1920 r.,  
 stal, żeliwo, szkło, wymiary:  
 dł. ok. 120 cm, szer. ok. 80 cm,  
 wys. ok. 170 cm  
**Kat. 10432 (RT00171)**



13b



15a



15b

## catalogue of losses

## CATALOGUE OF LOSSES – MONUMENTS OF TECHNOLOGY

**THEFT, 2014, ŁÓDŹ**  
**10a, 10b. PASSENGER CAR**  
 Mercedes 300S,  
 Germany, 1953,  
 nr VIN: 18801100204/53; Reg. No. UJX 547.  
 Black  
**Cat. 10488**

**THEFT, 2012, NOWA SÓL**  
**11a, 11b, 11c. CLOCKTOWER CLOCKWORK**  
 Gebr. Momma vorm. C. Weiss, Głogów, 1920  
 Cast iron, brass, steel frame,  
 Frame height 100 cm, other measurements: 24 x 62 cm, height  
 32 cm, pendulum length 110 cm (working length 97 cm)  
 Number of nameplate – 2101, inscription on nameplate: GEBR.  
 MOMMA vorm. C. WEISS Maschinen Fabrik GLOGAU  
**Cat. 9979 (RP00197)**

**THEFT, 2008, KIELCE**  
**12. ROLLER MILLS**  
**(5 ITEMS)**  
 St. Weigt Sp. Akc. Industrial Works,  
 Łódź, c. 1936  
 Steel, cast iron body,  
 height 135 cm  
**Cat. 9223 (RT00144)**

**LOSS, SZAMOTUŁY**  
**13a, b. ROLLER MILLS**  
**(24 ITEMS)**  
 „MIAG”, Braunschweig; „MIAG”  
 Muhlenbau und Industrie A.-G.,  
 Werke Dresden, c. 1926 – 1935  
 Steel, cast iron, glass,  
 measurements: length. 120 cm,  
 width, c. 80 i 160 cm,  
 height c. 170 cm  
**Cat. 10431 (RT00170)**

**14. TRANSMISSION SHAFT**  
**– BELT**  
 Poland, H. Cegielski Works in  
 Poznań (?), c. 1927  
 Steel, cast iron, measurements:  
 length c. 2000 cm, width c. 100 cm,  
 height c. 100 cm  
**Cat. 10433 (RT00172)**

**15a, 15b. ROLLER MILLS**  
**(2 ITEMS)**  
 Muhlenbauanstalt  
 und Maschinenfabrick vorm.  
 Gebrüder Seck-Dresden, ok. 1920  
 Steel, cast iron, glass, measure-  
 ments: length c. 120 cm,  
 width c. 80 cm, height c. 170 cm  
**Cat. 10432 (RT00171)**

OPRAC. MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA, AGATA MODZOLEWSKA

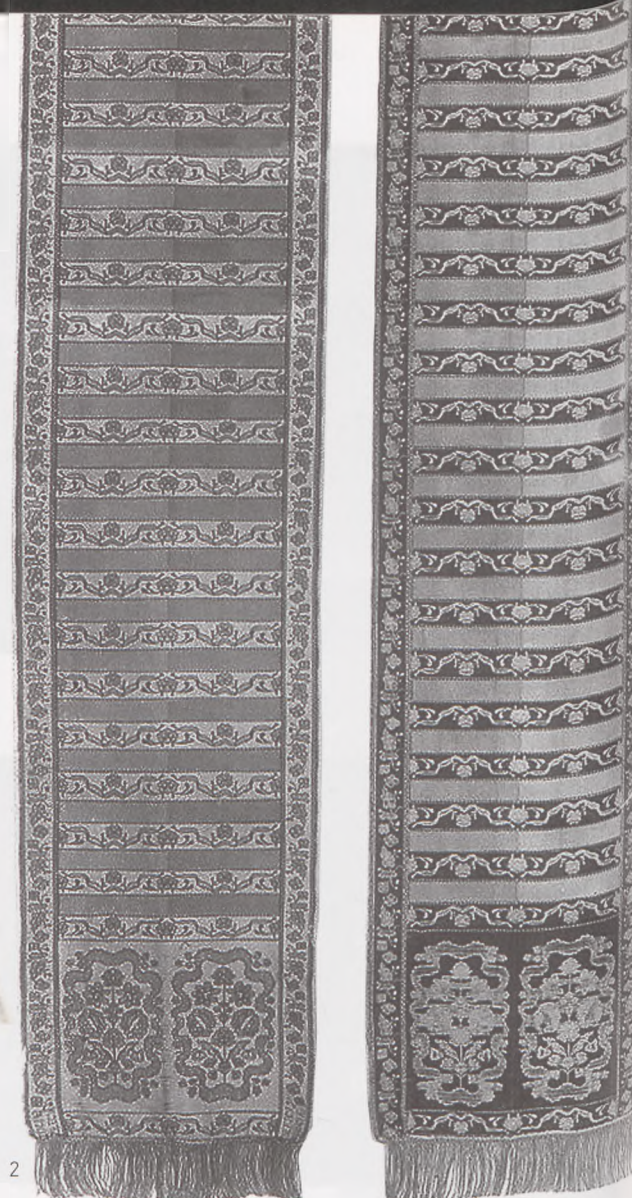
## [TKANINY]

**1. ORNAT SKÓRZANY, CZERWONY, XVII W.**

Skóra barwiona, boki zdobione bogatym ornamentem roślinnym. Preteksta kolumnowa podkreślona galonami, zdobiona ornamentem okuciowym z elementami suchych liści akantu, kielichów kwiatowych i owocem granatu, znad którego rozchodzą się w górę na ramiona dwa galony, tworząc literę „V”. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach. W 1939 r. przejęty przez Niemców.

Fot. J. Matuszczak, 1938 r., ze zbiorów fotograficznych Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu

Nr karty 19016

**2. PAS KONTUSZOWY CZTEROSTRONNY JEDWABNY, 2. POŁ. XVIII W.**

Polska, Stuck, jedwab, szer. 26,5 cm, dł. 300 cm. „Głowy” dwudzielne o ornamentie stylizowanych bukietów kwiatowych ujętych w wstążkę. „Wciąż” w poprzeczne pasy, półka na przemian gładkie, o barwne i z motywami stylizowanej wici roślinnej na wzór wschodni. Obrzeża o ornamentie wici roślinnej. Sygnowany: „ME FECIT SŁUCIAE”.

Ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1939 r. przejęty przez Niemców. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Nr karty 12626

**3. WJAZD TRYUMFALNY WODZA RZYMSKIEGO – GOBELIN, OK. 1600 R.**

Bruksela, gobelin, 403 x 632 cm.

Środkowe pole tkaniny zajmuje scena, przedstawiająca tryumfalny wjazd wodza rzymskiego na czele wojsk, witanego przez mieszkańców Rzymu. Szeregi żołnierzy ciągną się aż po horyzont. Przed wozem, którym jedzie tryumfator w wieńcu i z mieczem wzniesionym w górę, na pierwszym planie, w centrum kompozycji, kobieta z gałązką palmy. Obok, z lewej para dzieci, jedno gra na dwóch tamburynach, drugie trzyma wieniec. Szeroka bordiura z motywami owoców i postaci alegorycznych.

Ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. W 1940 r. przejęty przez Niemców.

Fot. za: *Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement*, Breslau 1940, tabl. 434

Nr karty 16297

## catalogue of losses

## CATALOGUE OF WAR LOSSES

**1. LEATHER CHASUBLE, RED, 17TH CENTURY**

Dyed leather. Sides decorated with rich plant ornament. Column praetexta set off with galloons, decorated with ornaments in the shape of fittings with elements of acanthus leaves, petals and pomegranates, over which two galloons form the letter V. From the collection of the Silesian Museum in Katowice. In 1939 taken over by the Germans.

Photo J. Matuszczak, 1938; from the photographic collection of the Upper Silesian Museum in Bytom.

Card no. 19016

**2. KONTUSH SASH**

Four sided, silk, 2nd half of the 18th cent.

Poland, Stuck, silk, width 26.5 cm, length 300 cm.

Two-part "head" ornaments in the form of stylized bunches of flowers held together with a winding ribbon. Horizontal stripes, alternate plain two-colour ones and ones with Eastern-type tendril ornaments. Bordure with a tendril ornament. Signed "ME FECIT SŁUCIAE". From the collection of the Fine Arts Zachęta Society in Warsaw, on deposit in the National Museum in Warsaw. In 1939 taken over by Germans.

Photo from the collection of the National Museum in Warsaw.

Card no. 12626

**9. TRIUMPHAL ENTRANCE OF A ROMAN MILITARY LEADER, TAPESTRY, C. 1600.**

Brussels, tapestry, 403 x 632 cm. Middle field of the tapestry taken by a scene representing the triumphal entrance of a Roman leader at the head of the army greeted by the inhabitants of Rome. In front of the carriage with the triumphant leader in a wreath and with a raised sword, in the central part of the foreground there is a woman with a palm twig, and next to her two children, one of whom is playing the tambourines and the other holding a wreath. A wide bordure with motifs of fruit and allegoric figures.

From the collection of the Museum of the Princes Czartoryski in Krakow.

In 1940 taken over by Germans.

Photo after *Sichergestellte Kunstwerke im General gouvernement*, Breslau, 1940, table 434

Card no. 16297



**4. WOJOWNIK UZBRAJA SIĘ DO WALKI – GOBELIN, 2. POŁ. XVI W.**

Brussels, gobelin, 270 x 355 cm.  
Na pierwszym planie młodziemiec w zbroi w otoczeniu trzech mężczyzn, przed nim na ziemi elementy uzbrojenia i pochylający się mężczyzna, za nim rumak prowadzony przez stajennego. W tle górzysty krajobraz z wojskiem i warownym miastem. Bordiura z motywami kwiatów, owoców oraz bawiących się dzieci.  
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1939 r. przejęty przez Niemców.  
Fot. za: *Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement*, Breslau 1940, tabl. 422  
**Nr karty 62775**

**5. MAKATA POLSKA, KONIEC XVII W.**

Polska, jedwab, haft, aplikacje, szer. 180 cm, dł. 259 cm.  
Na żółtym tle haftowanym w rąbą aplikacje barwnych kwiatów i haftowane kosze do buketów. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1939 r. przejęty przez Niemców.  
Fot. za: Bronisław Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926, tabl. 222  
**Nr karty 12782**



**6. GOBELIN Z MOTYWAMI KWIATÓW, KOSZÓW, PTAKÓW I OWOCÓW, 2. POŁ. XVIII W.**

Grodno, manufaktura Tyzenhauza, wełna, len, 400 x 400 cm.  
Na niebieskim tle pośrodku i po bokach kosze kwiatów, pomiędzy nimi ptaki, w narożach wazon z kwiatami. Bordiura z wicią roślinną, kwiatową, na rogach muszle. Dominują barwy: niebieskie, żółte i zielone.  
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1939 r. przejęty przez Niemców.  
Fot. za: Bronisław Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926, tabl. 224  
**Nr karty 12698**



**7. ŚW. FRANCISZEK, GOBELIN, 1914 R.**

Wanda Bibrowicz, wys. 200 cm, szer. 300 cm.  
Pośrodku siedząca postać św. Franciszka oblegana przez pingwiny i foki, u stóp świętego siedzące plectwo, w tle fale morskie. Sygnowany u dołu, pośrodku: „WB1914”.  
Ze zbiorów Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu.  
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu  
**Nr karty 5686**



**8. DYWAN PERSKI ZWANY POLSKIM, XVII W.**

Persja, Isfahan, jedwab, bawełna, nić złota i srebrna, 139 x 200 cm.  
Motywy dekoracyjne: owoc granatu i wicie liściaste. Dominują odcienie: niebieski, zielenie, żółcień i jasny beż.  
Ze zbiorów Zakładu Historii Sztuki w Krakowie. W 1939 r. przejęty przez Niemców.  
Fot. za: *Sichergestellte Kunstwerke im General Gouvernement*, Breslau 1940, tabl. 475  
**Nr karty 14438**

**catalogue of losses**

**4. WARRIOR PUTS ON ARMOUR TO FIGHT – TAPESTRY, 2ND HALF OF THE 17TH CENT.**

Brussels, tapestry, 270 x 355 cm. In the foreground a young man in armour surrounded by three men, before him, on the ground elements of armour and a stooping man, behind him a steed led by a groom. In the background a mountainous landscape with a fortified town. Bordure with a floral motif, fruit and children playing.  
From the collection of the National Museum in Warsaw. In 1939 taken over by Germans.  
Photo after: *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, Breslau, 1940, table 422.  
**Card no. 62775**

**5. POLISH TAPESTRY, LATE 17TH CENT.**

Poland, silk, embroidery, appliqués, width 180 cm, length 259 cm.  
On a yellow, rhombus embroidered background, appliqués of colourful flowers, and embroidered basket for bouquets.  
From the collection of the National Museum in Warsaw. In 1939 taken over by Germans.  
Photo after: B. Gembarzewski, *National Museum in Warsaw. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków, 1926, table 222.  
**Card no. 12782**

**6. TAPESTRY WITH MOTIFS OF FLOWERS, BASKETS, BIRDS AND FRUIT, 2ND HALF OF THE 18TH CENT.**

Grodno, Tyzenhauz manufacture, linen, 400 x 400 cm.  
In the middle and at the sides baskets of flowers against a blue background; between them birds, in the corners vases with flowers. Bordure with a floral tendril, shells in the corners. Dominant colours: blue, yellow and green.  
From the collection of the National Museum in Warsaw. In 1939 taken over by Germans.  
Photo after: B. Gembarzewski, *National Museum in Warsaw. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków, 1926, table 224.  
**Card no. 12698**

**7. ST. FRANCIS, TAPESTRY, 1914**

Wanda Bibrowicz, height 200 cm, width 300 cm. In the middle the seated figure of St. Francis surrounded by penguins and seals. Birds sitting at the saint's feet, in the background – sea waves. Signature at the bottom in the centre: “WB 1914”.  
From the collection of the Silesian Museum of Artistic Crafts and Antiquities in Wrocław.  
Photo from the collection of the National Museum in Wrocław.

**Card no. 5686**

**8. THE SO-CALLED POLISH PERSIAN CARPET**

Persia, Isfahan, silk, cotton, gold and silver thread, 139 x 200 cm.  
Decorative motifs: pomegranate fruit and leafy tendrils; dominant shades of blue, green, yellow, light beige.  
From the collection of the Art History Institution in Kraków. In 1939 taken over by Germans.  
Photo after: *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, Breslau, 1940, table 475.  
**Card no. 14438**

## [ KATALOG STRAT INTERPOL ]

Dział  
Sztuki

**1. KON**  
XVII w., warsztat japoński,  
brąz, odlew,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.19

**2a, 2b. DWIE CHIMERY (PARA)**  
XIII w., Chiny,  
brąz, emalia, złoto,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.6

**3. CHIMERA (LEW)**  
XIII w., Chiny, koral,  
wys. 25 cm, szer. 15 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.3

**4. JEZDZIEC NA KONIU**  
XVII w., warsztat japoński,  
brąz, odlew,  
wys. 21 cm, szer. 16 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.20



**5. KORONA SYJAMSKA**  
połowa XIX w., Tajlandia,  
emalia, złoto, perły, kamienie  
szlachetne i półszlachetne,  
jedwab, wys. 60 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.5

**6. WAZA Z POKRYWĄ**  
Połowa XIX w., Tajlandia,  
emalia, złoto,  
wys. 28,20 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.7

**7. KADZIELNICA DO PERFUM**  
XV w., Chiny,  
brąz, wys. 15 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.1



**8. MISKA OFIARNA**  
Tajlandia,  
złoto, srebro, posrebrzana,  
wys. 25 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.2

**9. PUSZKA MANDALA**  
1736-1795 (QIANLONG), Chiny,  
koral, złoto, perły, szlachetne  
i półszlachetne kamienie,  
wys. 25 cm,  
kraj kradzieży: Francja  
**Numer Interpolu:**  
2015/15079-1.8



## catalogue of losses

**1. HORSE**  
17th century, Japanese work.  
Bronze. Cast.  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.19

**2a, 2b. PAIR OF CHIMERAS**  
18th century, China.  
Bronze, enamel, gold.  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.6

**3. LION-LIKE CHIMERA**  
18th century, China.  
Coral.  
Height: 25 cm, width 15 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.3

**4. MAN ON HORSEBACK**  
17th century, Japanese work.  
Bronze. Cast.  
Height: 21 cm, width 16 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.20

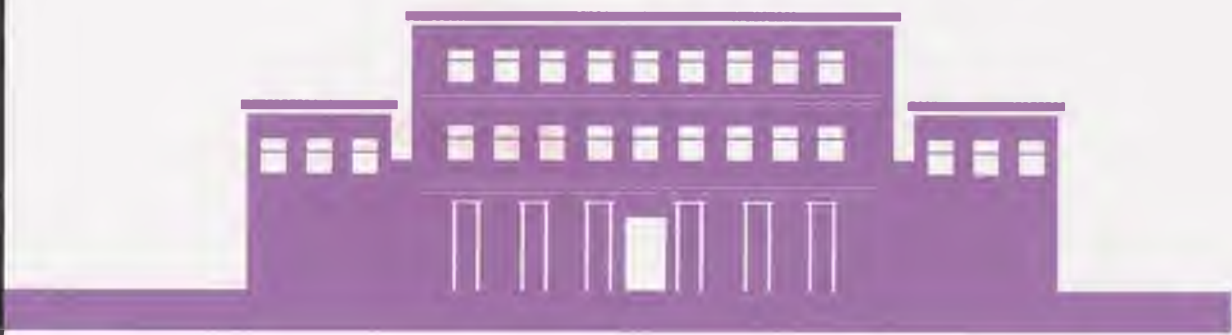
**5. SIAM CROWN**  
Mid-19th century, Thailand.  
Enamel, gold, pearl, precious and  
semi-precious stone, silk.  
Height: 60 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.5

**6. VASE WITH LID**  
Mid-19th century, Thailand.  
Enamel, gold.  
Height: 28,20 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.7

**7. PERFUME BURNER**  
15th century, China.  
Bronze.  
Height: 15 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.1

**8. OFFERING BOWL**  
Thailand.  
Gold, silver, silver gilt.  
Height: 25 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.2

**9. MANDALA BOX**  
1736-1795 (QIANLONG), China.  
Coral, gold, pearl, precious and  
semi-precious stone.  
Height: 25 cm  
Country of theft: France  
**INTERPOL NUMBER:**  
2015/15079-1.8



# NOWOCZESNE MUZEA

**BEZPIECZNE  
ZBIORY**



[www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

[www.skradzionezabytki.pl](http://www.skradzionezabytki.pl)

[www.bezpiecznezbiory.eu](http://www.bezpiecznezbiory.eu)