



Jacopo Bassano *Przypowieść o dobrym siewcy*, olej na płótnie o wym. 49 x 42 cm. Fot. Soprintendenza Speciale per Patrimonio Storico, Artisto ed Etnoantropologico e per il Polo Museale Della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico (reprodukcja dzięki uprzejmości Pani Dyrektor Dr Tamassi)

MONIKA KUHNKE

Jacopo Bassano w Warszawie

W 1966 roku w Stanach Zjednoczonych odnaleziony został XVI-wieczny obraz Jacopo da Ponte, znanego bardziej jako Jacopo Bassano, który zaginął w czasie wojny z gmachu ambasady włoskiej w Warszawie. Jednak Włosi musieli czekać ponad 40 lat, aby obraz powrócił do właściciela – florenckiej Gallerii Uffizi.

W sierpniu 1922 r. Francesco Tomassini – poseł nadzwyczajny Jego Królewskiej Mości Króla Włoch – podpisał akt kupna od rodziny Szlenkierów neorenesansowego pałacu przy pl. Zielonym (później Dąbrowskiego) w Warszawie, który miał wkrótce stać się siedzibą włoskiego poselstwa w Polsce.

Włosi mogli być z transakcji zadowoleni. Zyskali reprezentacyjny pałac położony na tyłach eleganckiej ulicy Marszałkowskiej, z dużym ogrodem i widokiem na tonący w zieleni plac. Po jego przeciwległej stronie stała efektowna kamienica króla mody, Hersego, a przy placu wznosiły się eleganckie hotele i kamienice należące do rodów arystokratycznych i przedstawicieli warszawskiej plutokracji.

PAŁAC WARSZAWSKIEGO FABRYKANTA

Około 1880 r. bogaty i ambitny przedstawiciel rodu Szlenkierów, Karol Jan, postanowił wznieść w Warszawie dla siebie i rodziny wygodną siedzibę. Wybrał działkę położoną przy placu Zielonym. Na projekt budynku sam ogłosił konkurs, co już stanowiło wyjątek od zwykłej praktyki. Ostatecznie zatwierdził do realizacji pracę, która zajęła trzecie

miejsce, autorstwa Witolda Lanciego (1829-1892). Budowę rozpoczęto w 1881 r., a całkowicie ukończono w końcu 1883 r. i taka data do dziś widnieje w kartuszu elewacji frontowej.

Lanci zaproponował budynek dwupiętrowy, neorenesansowy, ale w recepcji bardziej wiedeńskiej niż włoskiej, z boniowaną kondygnacją przyziemia i efektownym obramowaniem otworów okiennych pierwszego piętra od strony placu. Na osi środkowej znajdował się przejazd bramny z balkonem ponad nim podtrzymywanym przez dwie postaci atlantów.

Wnętrza w pełni odpowiadały pryncypowi fasady. Na uwagę zasługiwały przede wszystkim dekoracje ścian i plafonów, autorstwa jednego z najwybitniejszych polskich malarzy 2. poł. XIX w. – Wojciecha Gersona (1831-1901). Wielki plafon przedstawiający jutrzenkę zdobił paradną klatkę schodową pałacu, inne kompozycje – personifikacje Poezji, Wymowy, Muzyki i Tańca – dekorowały strop wielkiego przedpokoj. Na suficie buduaru sąsiadującego z salonem Gerson namalował wizerunek kobiety z dwójką dzieci unoszących się w powietrzu, który wszedł do literatury tematu pod tytułem *Miłość macierzyńska*. Także kolejne pomieszczenia zdobiły prace malarza, w większości dziś już znane tylko z rysunków bądź z reprodukcji zamieszczanych przez prasę warszawską, rozpisujących się o przepychu wnętrza i zamożności właścicieli – przedstawicieli jednego z najbogatszych warszawskich rodów.

Po śmierci Karola Jana w 1890 r., majątek przejął syn Karol Stanisław. Jednak już w 2. dekadzie XX w. sytuacja finansowa rodziny znacznie różniła się od tej sprzed zaledwie 40 lat. Zmieniły się stosunki polityczno-ekonomiczne, spadła koniunktura na produkty dawnego imperium Szlenkiera, a rosły potrzeby wciąż powiększającej się rodziny. Ratowano się więc pożyczką pod zastaw pałacu, a część jego

pomieszczeń wynajęto (w 1922 r. w pałacu mieściła się m.in. część biur Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej; tu miały swoje siedziby różnorakie koła i komitety). Ale przekształcenie luksusowej rezydencji na kamienicę dochodową nie było możliwe, stąd rodzina zdecydowała się ją sprzedać. Zainteresowanymi okazali się Włosi, którzy nabyli budynek za równowartość 2 900 000 lirów włoskich, wypłaconych w markach według *kursu giełdy zurichskiej*. Choć była to suma znaczna, dla Szlenkierów cała transakcja okazała się fatalna wskutek dewaluacji polskiej marki.

WŁOSI PRZY PLACU DĄBROWSKIEGO

Zanim Szlenkierowie opuścili pałac zdjęli ze ścian niemal wszystkie malowidła Gersona i ofiarowali je Muzeum Narodowemu w Warszawie. Zresztą Włosi nie byli nimi zainteresowani, a nawet uznali je za „niewarte zachowania”, jak napisał w raporcie prof. Toberto Papini, inspektor Ministerstwa Spraw Zagranicznych Włoch. Szlenkier zaproponował więc, że zdjęcie dzieła Gersona na własny koszt. Tak też zrobił. Kiedy zatem Włosi przejmowali pałac, w jego wnętrzu pozostały jedynie niewielkie malowidła (kwiaty) w dawnej sypialni Szlenkiera oraz plafon *Miłość macierzyńska*, zdobiący sufit dawnego buduaru.

Zaraz po kupnie rozpoczęto remont; odnowiono fasadę i elewacje od strony podwórza, a do tych prac zatrudniono znanego warszawskiego architekta Jana Heuricha mł. (1873-1925). Choć remont wnętrza był gruntowny, pozostawiono niemal w całości dawny układ funkcjonalny. Pomieszczenia reprezentacyjne, jak i za poprzednich właścicieli, zajmowały pierwsze piętro, a mieszkanie posła piętro drugie. Pozostałe pokoje przeznaczono na biura, w tym attaché wojskowego i handlowego.

Puste wnętrza wymagały jak najpilniejszego ich umeblowania. Tomassini otrzymał zgodę na zakup mebli i elemen-

tów dekoracyjnych niezbędnych do funkcjonowania poselstwa. Zakupił więc na miejscu w Polsce całe zespoły mebli, począwszy od tych przeznaczonych do pomieszczeń reprezentacyjnych (meble do salonu, do jadalni, krzesła do sali balowej oraz fortepian), a skończywszy na sprzętach biurowych. Wiadomo że kupił wówczas bliżej nieokreślone *quattro „mobili antichi”* (cztery „meble antyczne”) oraz *un mobile „Danzica”*, czyli jakiś mebel w stylu gdańskim. Pozostałe obiekty przesyłane były z Rzymu. Stamtąd też przesłano obrazy. Pierwszy ich transport – 5 skrzyń – wyekspediowany został w 1923 r. Zawierał on obrazy ze zbiorów florenckich przekazane do Warszawy w depozyt na okres 6 miesięcy.

W roku 1932 na czele przedstawicielstwa Włoch, podniesionego w 1929 r. do rangi ambasady, stanął Giuseppe Bastiniani, człowiek młody, bo zaledwie 33-letni, bardzo ambitny, a ponadto wysoko postawiony w partii faszystowskiej. Był tzw. siódmym człowiekiem – *Settimo fascista* – u boku Duce, nic więc dziwnego, że po powrocie do Rzymu w 1936 r. objął tękę podsekretarza stanu w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Kiedy osiadł na kilka lat w Warszawie, mógł bez najmniejszego kłopotu pozyskać do wyposażenia ambasady odpowiednie dzieła sztuki z włoskich zbiorów muzealnych. I pozyskiwał.

Przypuszczalnie wówczas zaaranżowane zostało na nowo pomieszczenie biblioteki. Meble obito czerwonym wzo- rzystym aksamitem, taki sam kolor otrzymały ściany. Wokół stolika ustawiono kilka foteli skórzanych w kolorze czerwonego wina. Wystrój uzupełniał osiemnastowieczny zegar londyńskiej wytwórni Benjamina Warda, a na jednej ze ścian zawisł osiemnastowieczny gobelin ze sceną męczeństwa św. Stanisława. Pozostałe ściany zdobiły obrazy otrzymane z włoskich zbiorów państwowych. Na uwagę zasługiwała praca Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813) znana pod tytu-



Budynek Ambasady Włoskiej stan 1938 r.



Biblioteka. Stan z 1938 r. (Obraz Bassano widoczny po prawej stronie)



Salonik. Stan z 1938 r.



Jadalnia. Stan z 1938 r.

łem *Wojownik i umierająca kobieta*, pochodząca z Uffizi, siedemnastowieczny obraz *Rebeka przy studni* (być może naśladowcy Domenichina lub Francesco Albaniego) oraz niewielki obraz pędzla Jacopo da Ponte, znanego bardziej jako Jacopo Bassano, zatytułowany *Przypowieść o dobrym siewcy*. Ten ostatni przysłany został do Warszawy z galerii florenckiej w marcu 1935 r.

Inne pomieszczenia części reprezentacyjnej, jakie znane są z opisów i ilustracji pochodzących z późnych lat 30., pokazują wnętrza typowe dla swej epoki, z dominującym stylem Ludwika XVI. Tak byłumeblowany główny salon reprezentacyjny spełniający także funkcję sali koncertowej, z meblami w tym właśnie stylu oraz współczesnymi. Dawny buduar Szlenkierowej, z zachowanym malowidłem Gersona, stał się tzw. salonikiem mniejszym, w którym uwagę przyciągały ozdobne komody oraz liczne przedmioty dekoracyjne. W holu nad kominkiem umieszczony został portret króla Jana III Sobieskiego – kopia z epoki wg obrazu Daniela Schulza. Ponadto ściany wszystkich niemal pomieszczeń zdobiły osiemnastowieczne lustra weneckie w złożonych ramach.

W połowie września 1939 r. ambasador Pietro Arone di Valentino był już w Rumunii, a w gmachu przy pl. Dąbrowskiego pozostał jedynie attaché Alfredo Stendardo. Po zajęciu Warszawy Niemcy podjęli decyzję o przywróceniu oficjalnych przedstawicielstw dyplomatycznych swych sojuszników, ale rola tych przedstawicielstw była znacznie

ograniczona. Ostatecznie 8 marca 1943 roku, z chwilą kapitulacji Włoch, ustała działalność tej placówki. Co działo się w gmachu ambasady, nie wiadomo. Z zachowanych fotografii wynika, że dawny pałac Szlenkierów został znacznie uszkodzony w czasie powstania warszawskiego. Wnętrza od strony placu Dąbrowskiego były doszczętnie wypalone. Jedynie skrzydła boczne zachowały się zupełnie dobrze, w porównaniu z innymi budynkami w Warszawie.

Już w 1945 r. Włosi, jako jedyne przedstawicielstwo dyplomatyczne w Polsce, przejęli swój budynek. Choć ambasador Eugenio Reale w październiku tego roku relacjonował do Rzymu, że *siedziba Kr. uległa częściowemu zniszczeniu została doszczętnie splądrowana. W zrujnowanych pomieszczeniach schroniły się bezdomne rodziny polskie (...)*, rok później przystąpiono do jej odbudowy, a w 1947 r. do odtwarzania wnętrza.

Wraz z ich urządzaniem rozpoczęto poszukiwania tych dzieł sztuki, które zdobyły kiedyś włoską ambasadę. W roku 1955, w jednym z tomów *L'opera da ritrovare*, a więc włoskiego katalogu strat wojennych, znalazło się 20 dzieł przekazanych z Rzymu do Warszawy w okresie od 1923 do 1939 roku. Katalogi opracował Rodolfo Siviero (1911-1983), historyk sztuki, znany przede wszystkim jako skuteczny rewindikator dzieł sztuki wywiezionych przez Niemców z terenu Włoch. I nie tylko Włoch, bo ofertę współpracy składał także Polsce („Cenne, Bezcenne/Utracone”, nr 4(19) 1999, s. 8-9). Jego spektakularne sukcesy

miały swoje źródło w wieloletniej współpracy z włoskim wywiadem wojskowym. To on, jeszcze jako członek partii faszystowskiej, wysłany został w 1937 r. do Berlina, aby tam zdobywać informacje na temat aneksji Austrii. Kiedy Włochy podpisały kapitulację, stał się nieprzejeżdżanym antyfaszystą, a doświadczenia zawodowe ze swej szpiegowskiej działalności potrafił wykorzystać w poszukiwaniach zagrabionych dzieł sztuki.

OBRAZ W AMERYKAŃSKIM MUZEUM

W katalogu strat, opracowanym przez Siviero w 1955 r., znalazł się także obraz Jacopo Bassano wiszący na jednej ze ścian biblioteki w dawnym pałacu Szlenkierów w Warszawie. Tymczasem dokładnie w tym samym roku, kiedy ów katalog został opublikowany, ten właśnie obraz pojawił się na rynku w Stanach Zjednoczonych, w ofercie nowojorskiej galerii Knoedler. 25 kwietnia za sumę 5000 dolarów *Przypowieść o dobrym siewcy* zakupiona została do zbiorów Fine Arts Museum w Springfield. Obraz nie był w najlepszym stanie, ale jego wartość artystyczna w pełni uzasadniała zakup. Datowany na lata 70. XVI w. reprezentował nurt biblijno-pasterski w twórczości Jacopa, o silnych cechach realistycznych, który nie miał poprzedników w malarstwie włoskim. *Przypowieść* przywołuje natychmiast inne jego dzieło, a mianowicie wielką, bogatą kompozycję o tym samym tytule, przechowywaną w zbiorach Museo Thyssen w Madrycie.

Obraz Jacopo Bassano od jedenastu



Salon. Stan z 1938 r.



Hol pierwszego piętra. Stan z 1938 r.

lat wisiał w sali muzeum w Springfield, kiedy wpłynął oficjalny wniosek rządu włoskiego o jego zwrot właścicielowi, czyli florenckiej Gallerii Uffizi. We wniosku żądano wydania obrazu dobrowolnie dla uniknięcia drogi sądowej. Władze amerykańskiego muzeum natychmiast przestudiowały umowę zakupu, w której Knoedler potwierdzał, że obraz stanowił jego własność i nie był obciążony roszczeniami ze strony osób trzecich. Na dokumencie tym pojawiło się także nazwisko tajemniczej Mrs. Pech, Szwajcarki, w rodzinie której obraz miał znajdować się „od lat”. Następnie został przez nią sprzedany antykwiariuszowi w Lucernie, prowadzącemu firmę Fine Art Co, który obraz odsprzedał następnie Knoedlerowi.

Muzeum zwróciło się wówczas do nowojorskiego dealera z prośbą o dane dotyczące proveniencji i naturalnie weryfikację włoskiego żądania. Knoedler potwierdził, że rzeczywiście fotografia przesłana przez Włochów przedstawia ten sam obraz, który sprzedał w 1955 r. muzeum w Springfield. Ale zakwestionował niektóre fakty z proveniencji obrazu przez nich przedstawione. Co więcej, napisał, że jego zdaniem strona włoska nie przedstawiła przekonujących argumentów, podtrzymujących wniosek i wystąpił do muzeum z żądaniem ich uzupełnienia. Dyrektor muzeum usiłował pozyskać od Włochów więcej danych, ale bezskutecznie. Może innymi nie dysponowano, może Włosi uznali, że te przesłane są wystarczające. Sprawa uciхла, a *Przypowieść* pozostała w ame-

rykańskich zbiorach.

Dopiero po długim milczeniu, bo trwającym aż 34 lata (!), w październiku 2000 r. przedstawiciele rządu włoskiego ponownie skontaktowali się z amerykańskim muzeum i ponownie zażądali zwrotu obrazu. Wówczas już sytuacja utraconych dzieł sztuki i skuteczność ich rewindykacji była diametralnie inna, znacznie korzystniejsza dla pokrzywdzonych. Dwa lata wcześniej w Waszyngtonie odbyła się międzynarodowa konferencja poświęcona właśnie problematyce strat w dziedzinie dzieł sztuki, jakie poniosła Europa w okresie II wojny światowej. Jej uczestnicy podpisali rodzaj deklaracji tworzącej ramy dla ewentualnych zwrotów i choć nie stała się ona prawem obowiązującym, a jedynie zaleceniem, to jej punkty muzea amerykańskie zaczęły wprowadzać w życie. Przede wszystkim ten dotyczący obowiązku przeglądu własnych zbiorów muzealnych pod kątem dzieł sztuki mogących pochodzić z rabunku wojennego. Zainteresowanie problematyką, a przede wszystkim szeroka świadomość jej istnienia, znacznie wzrosło i to zapewne zdecydowało o dość szybkiej decyzji dyrekcji muzeum w Springfield o zwrocie obrazu Włochom. Jednocześnie złożyła ona pozew przeciwko Knoedlerowi, żądając finansowego zadośćuczynienia i pokrycia straty, i to dość wysokiego, bo sięgającego trzech milionów dolarów. Ale nowojorska galeria broniła się przede wszystkim przedawaniem sprawy, a także faktem, że zwróciła się do muzeum w 1966 r., aby to

uzyskało od Włochów dalsze dane. I odpowiedzi nie otrzymała. W sumie osiągnięto porozumienie, na mocy którego zobowiązano się do niewnoszenia w przyszłości wzajemnych roszczeń.

Po powrocie do Florencji w czerwcu 2001 r. obraz Jacopo Bassano zawiśł w gabinecie prof. Antonia Paolucciego w Gallerii Uffizi. W zamian Uffizi wypożyczyło Springfield Museum inny obraz Bassano, zatytułowany *Dwa polujące psy*. Wydaje się, że wszystkie strony konfliktu powinny być zadowolone z końcowego rozstrzygnięcia.

Ale dla Knoedlera nie była to ostatnia tego typu sprawa. Równolegle spadkobiercy żydowskiego marszanda Paula Rosenberga walczyli o zwrot obrazu Matisa, sprzedanego przez Knoedlera do Seattle Art Museum. A i wątek polski nie był Knoedlerowi obcy. Wystarczy przypomnieć szesnastowieczny obraz Jana Mostaerta *Portret damy*, dawniej uchodzący za portret Anny Bretońskiej, skradziony ze zbiorów Muzeum w Gólu-chowie, który znalazł się w ofercie tej nowojorskiej galerii w 1959 r. i zakupiony został do amerykańskich zbiorów prywatnych. Choć obraz pojawił się na aukcji w Sotheby's w 1997 r., nie udało się go rewindykować do Polski (por. M. Kuhnke, *Dworzanin i Dama* Jana Mostaerta, „Muzealnictwo” nr 47, 2006, s. 196-206). ■

W tekście wykorzystano m.in.
Il Palazzo Slenkier Ambasciata d'Italia a Varsavia. Pod
red. prof. Tadeusza Jaroszewskiego i ambasadora Luca
Daniele Biolato. Warszawa 2001.

Tadeusz Jaroszewski, *Pałac Slenkierów*. Warszawa 1975.