



milczące obrazy

Opowieść o dziełach
wywiezionych z Białegostoku

Milczące obrazy

Opowieść o dziełach wywiezionych z Białegostoku

Katalog wystawy

5 września - 29 grudnia 2025

Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Ratusz - Rynek Kościuszki 10

15-426 Białystok

Pod redakcją naukową: Piotra Niziołka

Katalog rozpoznanych dzieł pod redakcją

naukową: dr Joanny Dobkowskiej-Kubackiej

Korekta: Zuzanna Gurlacz

Tłumaczenie na język angielski: Katarzyna Bondaruk-Augustyńczyk

Projekt i opracowanie graficzne: Urszula Piskurewicz

Projekt okładki: Urszula Piskurewicz

Przygotowanie materiału fotograficznego do katalogu i wystawy:

Monika Węclaw, Andrzej Sienkiewicz

Kuratorka wystawy: Krystyna Stawecka

Scenariusz: Krystyna Stawecka, Monika Stalończyk

Autorka architektury i aranżacji wystawy: Iwona Murawska

Wydawca:

© Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Ratusz, Rynek Kościuszki 10

15-426 Białystok

muzeum@muzeum.bialystok.pl

muzeumpodlaskie.pl

ISBN 978-83-976163-4-9

Białystok 2025



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Wystawę zrealizowano

w ramach projektu badawczego

pn. „Straty wojenne regionu — historia obrazów
z sowieckiego Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku,
odnalezionych na Wawelu”,

dofinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury

i Dziedzictwa Narodowego

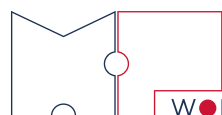
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury —

— państwowego funduszu celowego, w ramach programu

BADANIE POLSKICH STRAT WOJENNYCH

oraz środków Urzędu Marszałkowskiego

Województwa Podlaskiego



MUZEUM
PODLASKIE
W BIAŁYMSTOKU

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
PODLASKIEGO
WSPÓŁPROWADZONA
PRZES MKiDN



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Podlaskie

milczące obrazy

Opowieść o dziełach
wywiezionych z Białegostoku

Początek

Odkrycia najczęściej są dziełem przypadku. W naszej historii też tak było. Podczas kwerendy archiwalnej poświęconej historii powstania Muzeum w Białymstoku natrafiłam na korespondencję Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Władysława Paszkowskiego, z dnia 25 lutego 1949 roku, do Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Krakowie, w której prosi o „ułatwienie odnalezienia zbiorów z Muzeum Białostockiego, które ob. Kalwaryjska w 1942 r. wywiozła do Krakowa z Białegostoku”. W piśmie tym Władysław Paszkowski pisał, że „ob. Kalwaryjska” według jego wiedzy przebywała w tym czasie w Krakowie, podkreślał również, iż „eksponaty” te stanowiły własność „byłego Muzeum Białostockiego”¹. Kilka stron dalej w przeglądanych aktach znalazłam odpowiedź „na pismo Nr KS/21/40/49” z 9 września 1949 roku, w której doktor Józef Dudkiewicz, Konserwator Zabytków Województwa Krakowskiego „zawiadamia uprzejmie, iż Ob. Kalwaryjska przebywa obecnie w leczeniu w Sanatorium zagranicznym, w skutek czego nie można uzyskać wyczerpujących danych w sprawie zbiorów Muzeum w Białymstoku”, dodając dalej, że dykcja Państwowych Zbiorów Sztuki „poinformowała tut. Wydział, iż jest w posiadaniu kilku obrazów podworskich z terenu woj. białostockiego”, sugerując bezpośredni kontakt w tej sprawie z Naczelną Dykcją Muzeów i Ochrony Zabytków, która „dysponuje” tymi obrazami². Na tym korespondencja się kończy. Nie wiadomo, czy białostocki konserwator kontynuował poszukiwania obrazów. Jak można sądzić, w tym czasie pamięć o „byłym Muzeum” w mieście była wciąż żywa. Władysław Paszkowski pisał o „doniesieniach”, choć nie mógł zidentyfikować tajemniczej postaci „Obywatelki Kalwaryjskiej”.

1 APB, Urząd Wojewódzki Białostocki. Wydział Kultury i Sztuki. Oddział Muzeów i Ochrony Zabytków 1947–1949, Pismo Konserwatora Zabytków Władysława Paszkowskiego do Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Krakowie z dnia 25 II 1949 r., L.Dz. KS/21/40/49; tamże, Pismo Konserwatora Zabytków Województwa Krakowskiego dra J. Dudkiewicza do Urzędu Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Białymstoku z dnia 9 IX 1949 r., L.Dz. KS. MZ. II-1-1-2/49, sygn. UWB 2409.

2 Tamże. W AZKW zachowało się pismo dra J. Dudkiewicza do Dykcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, z prośbą o informacje na ten temat oraz wyjaśnienie, w jakim celu obrazy zostały w tym miejscu „zabezpieczone”; AZKW PZS, Pismo Konserwatora Zabytków Województwa Krakowskiego dra Józefa J. Dudkiewicza do Dykcji PZS na Wawelu z dnia 13 IV 1949 r.

Historia Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku i jego zbiorów, związana niestety z rabunkową polityką kulturalną sowieckiego okupanta, zostanie w niniejszej publikacji opisana w kontekście 30 obrazów przywiezionych z Białegostoku na Wawel w 1946 roku, z których w zbiorach wawelskich do dziś pozostała połowa. W kolejnych częściach katalogu będziemy się odwoływać do listy odnalezionej w archiwum wawelskim zatytułowanej *Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 roku*, zapewne spisanej nieco później, między 1947 a 1948 rokiem na podstawie fiszek przypuszczalnie sporządzonych podczas przyjmowania obrazów lub w niedługim czasie po tym fakcie. Przy rozpoznaniu pierwotnych właścicieli pomocne okazały się również informacje zapisane na kartkach naklejanych na odwrocie płócien. Ich przykładowa treść prezentuje się następująco: „Własność | hr. J. Kossakowskiego | Brzostowica Wielka | pow. Grodno”³. Zachowały się one na części obrazów.

Historie opisane w niniejszym opracowaniu poświęcone będą nie tylko zagrabionym dziełom sztuki, ale także miejscom ich pochodzenia oraz osobom, które bezinteresownie, wiele ryzykując, zaangażowały się w ratowanie zabytków, niemal do dziś pozostając anonimowymi bohaterami tych mało znanych wydarzeń.

Wśród wniosków nasuwających się po przeprowadzonych badaniach szczególnie istotna wydaje się potrzeba zmiany postrzegania okupantów sowieckich jako tych, którzy niszczyli wszystko, co było sprzeczne z sowiecką ideologią. Wbrew utrwalonej opinii i powtarzającym się opisom wydarzeń mówiących o demonstracyjnym paleniu, najczęściej przed siedzibą właściciela majątku, cennego wyposażenia, w tym zabytków i księgozbioru, *modus operandi* wojskowych lub służb mundurowych towarzyszących oddziałom Armii Czerwonej, był przemysłany i zmierzał do grabieży dóbr stanowiących wartość historyczną, artystyczną i materialną. Dlatego też nie należy zakładać bezpowrotnej utraty dzieł zaginionych w burzliwej dobie II wojny światowej.

3 Treść z kartki naklejonej na odwrocie obrazu *Śmierć św. Józefa*, płótno, olej, 85 x 110 cm, twórca nieznan, szkoła włoska, XVIII w., kolekcja prywatna.

Silent paintings.

The Story of the Artworks that Disappeared from Białystok

is a story about the plundering policy of the Soviet occupants, motivated by the desire to destroy Polishness, the memory of the nation's survival and its cultural heritage. Works of art, archives, book collections and artistic crafts, confiscated, stolen, torn from their natural surroundings, dispersed, deprived of their context of place, were to become tools in the creation of the new Soviet reality, to serve as an image of irreversible social change, to become a symbol of the proletariat's victory.

The places from which the paintings presented at the exhibition come include Brzostowica Wielka, Massalany, Kudrawka, Rudka and Białystok. Plundered from palaces, manors and apartments, they were taken to the museum in Grodno in autumn 1939. Some of them were taken to Białystok in the second half of the 1940s to be placed in the Museum of Fine Arts, which was being established in the city. Presumably, they did not live to see their presentation in the new museum, which was probably never opened.

During the German occupation, those involved in underground activities risked their lives to save an unknown number of looted artefacts. Hidden in various places in the city, they survived the war. In 1946 thirty paintings were taken from Białystok to Kraków where they were deposited at the Wawel Royal Castle. These 30 paintings, not sought after for many years, were found, and with them the story of the loss of the historical heritage of our region, painfully affected by two occupations and the almost total loss of cultural property, was recalled.

The exhibition was organised within the framework of the research project entitled "Wartime losses of the region - the history of paintings from the Soviet Museum of Fine Arts in Białystok, found in the Wawel Royal Castle", co-financed from the funds of the Ministry of Culture and National Heritage originating from the Fund for the Promotion of Culture - a state purpose fund within the framework of the programme RESEARCH ON POLISH WARTIME LOSSES and from the funds of the Marshal's Office of the Podlaskie Voivodeship

Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku

O Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, które miało być utworzone w czasie okupacji sowieckiej miasta, pisali Albin Głowacki¹, Wojciech Śleszyński² i Joanna Tomalska-Więcek³. Pierwszy z wymienionych autorów nakreślił szerszy obraz polityki muzealnej okupanta obejmujący Białoruską i Ukraińską Socjalistyczną Republikę Sowiecką. W swojej pracy *Sowieci wobec Polaków na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej* zawarł wiele cennych informacji dotyczących zarządzania oraz finansowania muzeów, sposobów pozyskiwania zbiorów, a także programu ideowego tych instytucji. Głowacki wymienił również kiedy, gdzie i jakie muzea zostały powołane do życia, wskazał, których jednostek specyfikę zmieniono i jakie zabytki gromadziły. Według jego ustaleń Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku zostało otwarte w czerwcu 1941 roku i sprofilowane było na malarstwo polskie, rosyjskie i białoruskie⁴. Wojciech Śleszyński, którego opracowanie jest skoncentrowane na terenach Białostocczyzny, opisał bardziej szczegółowo tworzącą się instytucję, podając jej lokalizację, czyli gmach przy ulicy Lenina 23 (obecnie ul. H. Sienkiewicza), wcześniej siedzibę kierownictwa Zjednoczenia Włókienniczego oraz wymienia podział zgromadzonej w niej kolekcji na działy: malarstwa i rzeźby; rycin i grafiki; mebli, kobierców, porcelany, kryształów i szkła; twórczości ludowej. Podał także, że w jej strukturze wydzielono dział wystaw czasowych, a w planach było również utworzenie sekcji zajmującej się tematyką „oswobodzenia Białorusi Zachodniej” i „Konstytucji ZSRS”⁵. Natomiast Joanna Tomalska-Więcek przede wszystkim udostępnia nieznane wcześniej archiwalia, w których znalazł się Wykaz najcenniejszych obiektów ze zbiorów białostockiego mu-

zeum, zaginionych w czasie hitlerowskiej okupacji, a właściwie dwa spisy sporządzone, jak pisze autorka: „przez radzieckie władze w 1946 r.”⁶. Ponadto wymienia ona pokrewne instytucje zorganizowane w tym czasie w mieście, jakimi miał być Dom Twórczości Ludowej i Dom Malarza oraz powołany do życia Związek Malarzy Sowieckich Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej. W artykule tym wymieniony został również jeden z „pracowników naukowych” jednostki, Feliks Mancewicz, który zajmował się sztuką ludową w muzeum i w Domu Twórczości Ludowej. Autorka podaje też nieco odmienny podział merytoryczny zbiorów instytucji, wymieniając cztery działy: „malarstwa i rzeźby, grafiki, rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej”, jak również cytuje za mińskim

6 J. Tomalska-Więcek, dz. cyt., s. 542. Niestety autorka nie podaje źródeł cytowanych archiwaliów, określając jedynie, że są to zbiory prywatne.



Budynek przeznaczony na siedzibę Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku (?) — kamienica po prawej na pierwszym planie, ul. Sienkiewicza, ujęcie wykonane w kierunku Rynku Kościuszki, pocztówka, Białystok, l. 20. XX w., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/1/6963

1 A. Głowacki, *Sowieci wobec Polaków na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej*, Łódź 1997.

2 W. Śleszyński, *Okupacja sowiecka na Białostocczyźnie w latach 1939–1941. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001.

3 J. Tomalska-Więcek, *Kolekcje i zbiory na Podlasiu. Próba rozpoznania*, w: *Małe miasta. Kultura materialna*, Białystok 2022, s. 525–553.

4 A. Głowacki, dz. cyt., s. 587–592.

5 W. Śleszyński, dz. cyt., s. 347.

dziennikiem „Gwiazda”⁷ organizację zbiorów w nieco innym podziale na kolekcje: „malarstwa zachodnio-europejskiego, malarstwa rosyjskiego i radzieckiego oraz twórczości ludowej”⁸. Powołując się na ten organ prasowy przytacza także informacje mówiące o remoncie siedziby tworzonego muzeum, która miała się znajdować w lokalizacji innej niż wymieniona wcześniej — przy ulicy Fabrycznej oraz o zgromadzonych na cele muzeum obrazach, rzeźbach i obiektach sztuki ludowej⁹.

Decyzja o powołaniu do życia Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku miała zapaść w połowie 1940 roku¹⁰. Sam proces organizacji tej placówki miał być poprzedzony rekonesansem, przeprowadzonym przez specjalnych „wysłanników”, którzy lustrowali teren, ewidencjonowali zabytki i wyznaczali kierunek ideowy tworzonej instytucji¹¹. Bia-

łostockie muzeum, o statucie obwodowym, podobnie jak inne tego typu instytucje, było finansowane z budżetu państwa, nadzorowane zaś przez Zarząd do Spraw Sztuki Rady Komisarzy Ludowych BSRS, a także jego odpowiednik w Obwodowym Komitecie Wykonawczym Rady Delegatów Ludowych. Pozyskiwane zbiory pochodziły ze znacjonalizowanych majątków znajdujących się na terenie przedwojennego województwa białostockiego i graniczących z nim terytoriów oraz z zakupów od osób prywatnych, do czego zachęcano w lokalnej prasie, ogłaszając poszukiwania: „starych map, książek, dokumentów, jak również szczególnie cennych dzieł sztuki ludowej”¹². W aktach Delegatury Rządu RP na Kraj — *Sprawozdanie z sytuacji na Ziemiach Wschodnich 1944* — pod hasłem „Straty mienia kulturalnego; Województwo Białostockie” z powiatu grodzieńskiego wymieniono: Brzostowicę Murowaną, własność Bohdana Sołtana, w której utracono: obrazy, pamiątki rodzinne i historyczne zbiory artystyczne; Brzostowicę Wielką, własność hrabiego Stanisława Kossakowskiego, gdzie zrabowano obrazy, szkło, porcelanę, pamiątki historyczne, meble; Massalany, własność hrabiego Jana Bispinga, skąd wywieziono obrazy i inne zabytkowe przedmioty. W dokumencie tym znalazły się również majątki z powiatu wołkow-

7 *Музей у Беластоку*, „Звязда”, 8 V 1941.

8 Tamże, s. 540–541.

9 Tamże, s. 541.

10 W. Śleszyński, dz. cyt., s. 347.

11 W planie społeczno-gospodarczym na 1940 r., odnoszącym się do zachodnich obwodów Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej założono organizację aż 11 muzeów o różnym charakterze. Muzea obwodowe historyczno-krajoznawcze miały powstać w Białymstoku, Brześciu, Pińsku (w Muzeum Poleskim) i Wilejce (antyreligijne). Rejonowe, krajoznawcze w Wołkowysku, Słonimie i Augustowie. W Nowogródku zaplanowano muzeum literackie, poświęcone Mickiewiczowi, w Grodnie historyczne (na bazie przedwojennego muzeum państwo-

wego), a w Baranowiczach, Nieświeżu i Białowieży muzea sztuki (A. Głowacki, dz. cyt., s. 589–590).

12 A. Głowacki, dz. cyt., s. 587–588; W. Śleszyński, dz. cyt., s. 347.



Pałac Sołtanów w Brzostowicy Murowanej, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski 1890–1894, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5193, alb. 4, p. 37, fot. 53 (266)

skiego, na przykład: Mohylowce, własność Albina M. Dziekońskiego, gdzie łupem padł zbiór monet polskich; Roś, własność hrabiego Adama Branickiego, z rozgrabioną galerią obrazów i zbiorem rycin, oraz Rudawa¹³ Stanisława Brunowa, przy której wymieniono portrety i meble z XVIII wieku¹⁴. Oczywiście nie jest to pełna lista miejsc dotkniętych rabunkiem. Grabieży z całą pewnością było znacznie więcej, nie ominęły świątyń i klasztorów¹⁵.

13 Rudawa pierwotnie należała do majątku Aleksandra Chodkiewicza. Nadana mu została przez Aleksandra Jagiellończyka w 1501 r. Jako własność Chodkiewiczów pozostawała przez kolejne dwa stulecia, przechodząc następnie, w formie wiana w ręce rodziny Mniszchów, dalej Potockich, Kossakowskich i ponownie Potockich. Ostatnimi właścicielami byli bar. Brunnow. R. Aftanazy przytacza informacje na temat wyposażenia pałacu rudawskiego z XIX w., w którym: „wśród stylowych mebli znajdowało się wiele osiemnastowiecznych z pięknymi inkrustacjami. Niektóre z nich miały pochodzić z Tulczyna. W zasobnej galerii obrazów były m.in. płótna szkół włoskiej i flamandzkiej, a z dzieł artystów polskich – głównie portrety rodziny Potockich pędzla Bacciarellego, Grassiego i Lampiego. [...] Z innych dzieł sztuki posiadali [...] zbiór zabytkowych brązów [...] Bogatą i cenną [...] bibliotekę”. W 1915 r. większość zbiorów miała zostać wywieziona do Rosji. To co ocalało właściciele przenieśli do warszawskiego mieszkania, pozostawiając w Rudawie „resztki dawnej galerii”, które rozgrabiono lub zniszczono w 1939 r. (R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Województwo trockie, Księstwo Żmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie*, t. 3, Wrocław 1992, s. 129–130).

14 AAN, Delegatura Rządu RP na Kraj, Sprawozdanie z sytuacji na Ziemiach Wschodnich 1944, sygn. 2/1325/0/2/202/II/73.

15 W upublicznionym przez J. Tomalska-Więcek wykazie, „najcenniejszych obiektów ze zbiorów białostockiego muzeum, zaginionych w czasie hitlerowskiej okupacji”, sporządzonym przez „radzieckie władze w 1946 r.” znalazła się grupa dzieł malarskich wykonanych na blasze miedzianej (5 obiektów). Religijna tematyka tych prac, jak również fakt, że znalazł się wśród nich „dwustronny obraz



Pałac hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, 1901 r., zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5232, alb. 49, p. 3, fot. 3 (3368)

Wiele wskazuje na to, że rabowane dzieła i cenne zbiory biblioteczne z terenów przedwojennego województwa białostockiego najpierw przewożono do Grodna, gdzie deponowano je w tamtejszym muzeum. Wśród archiwaliów obecnego Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie zachowała się informacja z 17 czerwca 1940 roku: „że placówka posiada szereg przedmiotów z majątków ziemskich, dla których nie ma żadnej dokumentacji”¹⁶. Oprócz zaplecza lokalowego w postaci przedwojennego Muzeum Państwowego w Grodnie, znajdującego się na zamku, okupanci mogli dysponować kadrą merytoryczną¹⁷, co zapewne ułatwiało im selekcję

religijny” (feretron) zapewne procesyjny, wskazywać może, że pochodziły one z obiektu kultu religijnego.

16 E. Razwanowicz, *Biblioteka Ordynacji Massalańskiej w zbiorach Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017): *Polonika w zbiorach obcych*, s. 215.

17 Trudno o jednoznaczne stwierdzenie, czy w muzeum grodzieńskim pozostał jego przedwojenny personel. W polityce sowieckiego okupanta założono wymianę pracowników w placówkach kulturalnych, z ewentualnym pozostawieniem dotychczasowej obsady w charakterze pomocniczym. W poszczególnych obwodach USRS powoływano specjalne komisje, które sporządzały szczegółową ewidencję zbiorów w muzeach, archiwach i bibliotekach. Dokonywano spisów z natury sporządzając wykazy eksponatów uznanych za ideologicznie szkodliwe. W dalszej kolejności planowano zająć się organizacją muzeów, „uporządkowaniem ich tematyki i stałych ekspozycji muzealnych”. Na „Zachodniej Białorusi” działania te przebiegały z opóźnieniem i jak się wydaje nie był to priorytet w polityce władz lokalnych. Być może z tego powodu w archiwum grodzieńskim pozostawiono personel przedwojenny (W. Bonusiak, *Polityka ludnościowa i ekonomiczna ZSRR na okupowanych ziemiach polskich w latach 1939–1941* („Zachodnia



GRODNO. Stary Zamek — wjazd.

Stary Zamek, brama wjazdowa — siedziba Państwowego Muzeum w Grodnie, pocztówka, Grodno, l. 20. XX w., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/1/10031/18

obiektów i kierowanie ich do innych placówek. W ramach tego proceduru dochodziło do rozdzielania zbiorów pochodzących z jednego źródła i przydzielania poszczególnych zabytków do różnych „punktów kultury”¹⁸. Być może to właśnie w muzeum grodzieńskim przyklejano do odwroci obrazów kartki z informacjami o miejscu pochodzenia i właścicielu? Poza dziełami sztuki trafiał tam również zabytkowy księgozbiór: Potockich, Ciecierskich czy Bispingów¹⁹. Z grodzieńskiego muzeum obrazy i inne obiekty przewożono do Białegostoku, co miało miejsce przypuszczalnie w drugiej połowie 1940 roku. Z uwagi na brak własnego magazynu zbiorów obiekty kierowane do tworzonego Muzeum Sztuk Pięknych deponowano w Miejskiej Bibliotece Publicznej, mieszczącej się pod adresem Rynek Kościuszki 1, w budynku znajdującym się naprzeciw kościoła farnego, co okazało się ważne dla dalszych losów zgromadzonych tam dzieł.

Obrazy, które „przeszły” przez białostockie muzeum, posiadają najczęściej potrójną numerację nanoszoną w różnych miejscach na odwrociu (płótno, krosno, rama). Są to liczby zapisane czerwonym kolorem, przekreślona numeracja z literą „a”, zapisana czarnym tuszem (?) oraz odcisnięta pieczęć z sygnaturą i dopisanym ręcznie numerem, którą z dużym prawdopodobieństwem możemy uznać za właściwą dla Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku.

Pierwsze z wymienionych oznaczeń to numery, pod którymi obrazy zarejestrowano w grodzieńskim muzeum (nr depozytowe/tymczasowe?)²⁰. Drugie, trudne do rozpoznania, mogły być pierwotnym numerem inwentarzowym białostockiego muzeum, np. działu artystycznego, na co wskazywałaby umieszczona obok liczby litera „a”. Trzecia, rozpoznana, złożona jest z oznaczenia literowego składającego się ze stylizowanej litery M, w obrębie której umieszczony został skrót: БИЗО, odczytany jako, M — Muzeum; Б — Białystok; ИЗО — sztuki piękne (*Muziej Bielostok Izobrazitielnoje Iskusstwo*). Niektóre odciski pieczęci posiadają dodatkowo wydzielone miejsce do wpisania numeru w postaci litery „N” i biegnącej do niej linii, umieszczonych pod sygnaturą, które jednak nie spełniały swej roli.

Ukraina” i „Zachodnia Białoruś”), Rzeszów 2006, s. 359–360, 363).

18 Jak pisze A. Głowacki: „po znacjonalizowaniu Zamku Radziwiłłów w Nieświeżu większa część tamtejszej galerii obrazów i przedmiotów muzealnej wartości trafiła do muzeum w Baranowiczach. Reszta dzieł sztuki i mebli została rozdzielona »do poszczególnych punktów kultury w całym obwodzie baranowickim«” (A. Głowacki, dz. cyt., s. 590).

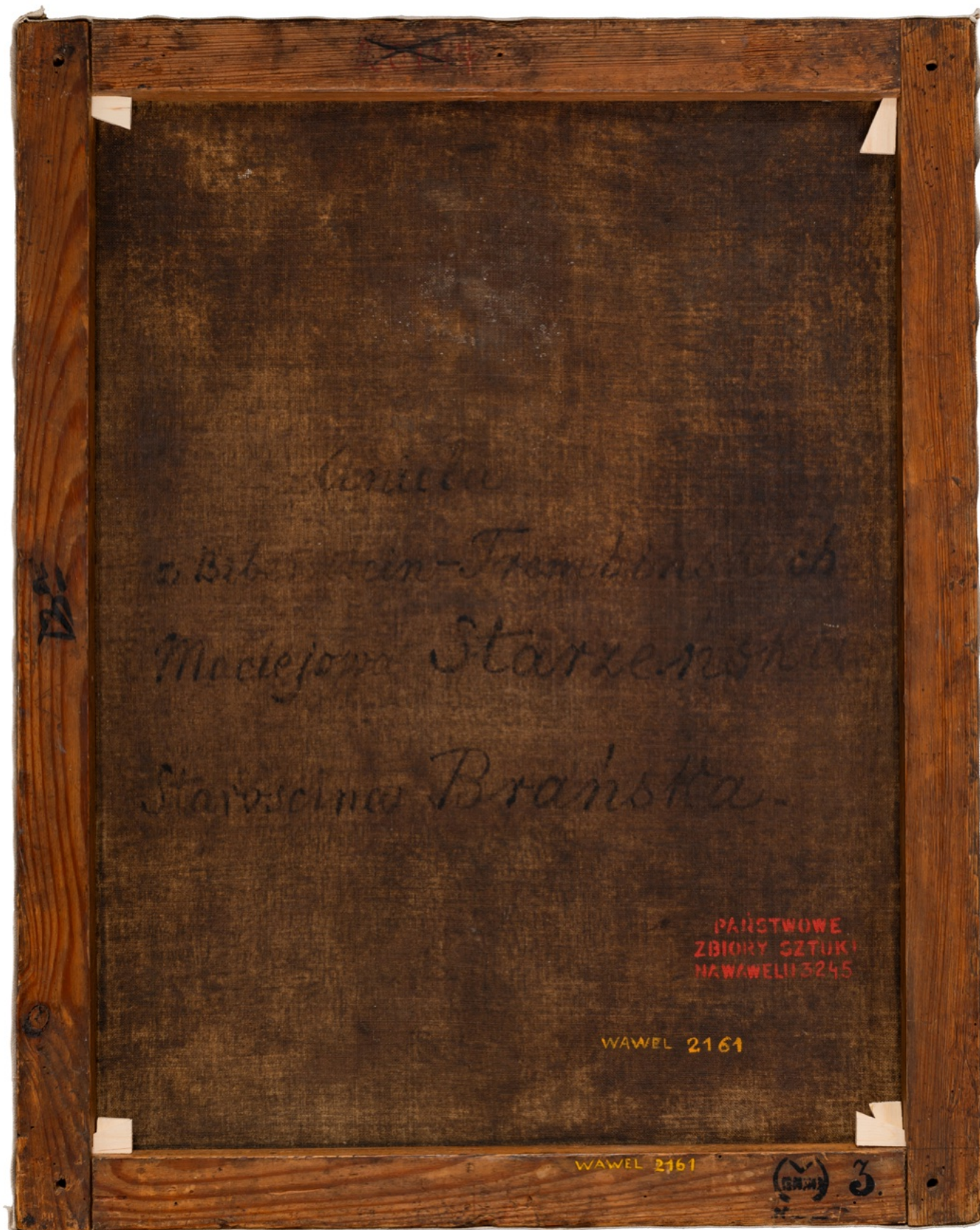
19 A. Sauczuk, *Wybrane kolekcje książek w zbiorach Grodzieńskiego Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017): *Polonika w zbiorach obcych*, s. 195–210.

20 Informacje, iż są to numery naniesione w muzeum w Grodnie zawierają fiszki sporządzane na Wawelu prawdopodobnie w 1946 r.



Miejska Biblioteka Publiczna w Białymstoku, Rynek Kościuszki 1, l. 20.—30. XX w., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/O565

Trudno określić, jaka była skala rabunku zabytków i jak wiele dzieł sztuki przewieziono do Białegostoku z przeznaczeniem do zbiorów muzealnych. W przypadku malarstwa pewne wyobrażenie daje wspomniana wyżej numeracja. Najwyższy rozpoznany numer inwentarzowy posiada portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej, który oznaczono liczbą 547. Podobne liczby nanoszone w kolorze czerwonym w muzeum w Grodnie sugerować mogą liczbę zagrabionych dóbr kultury. Zastosowana do tego celu barwa może wskazywać, że były w ten sposób ewidencjonowane obiekty niebędące w inwentarzu muzeum, a przebywające w nim czasowo. Na obrazach z białostockiej instytucji pojawiają się numery od 20 103 do 20 189. Jak się wydaje, jedynie *Portret Marii Anny Wielopolskiej* posiadał znacząco wyższy numer, którego istnienie odnotowano na fiszce: „cier. far. 26 097 (przekreśl. Państw. Muz. w Grodnie)”. Informacji o rozmiarze i rodzaju zgromadzonych w Białymstoku zbiorów — przyszłych muzealiów — dostarczają nam dwa wykazy sporządzone przez bliżej nieznane „radzieckie władze” w 1946 roku. W pierwszym z nich podano liczbę 2 805 obiektów, zaś w drugim 3 109 przedmiotów o łącznej wartości 2 186 500 rubli. Co ważne w nagłówku tych spisów zaznaczono, że są to najcenniejsze „eksponaty”, co wyraźnie wskazuje znacznie większą ich liczbę całkowitą. Samych obrazów wymienionych jest w pierwszym wykazie 220 (w tym dzieł zachodnio-europejskiego malarstwa 198 oraz rosyjskiego i sowieckiego 22), a oprócz nich wyszczególniono: meble (40 sztuk), różnorodne przedmioty o cechach artystycznych, także z kości (50 sztuk), zabytki etnograficzne — stroje (345 sztuk), rzeźby w drewnie (20 sztuk), rzemiosło artystyczne (350 sztuk), numizmaty (1700 sztuk)



Oznaczenia inwentaryzacyjne występujące na obrazach włączonych do zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, *Portret Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej*, fot. A. Sienkiewicz, zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu — Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3245

i reprodukcje (300 sztuk)²¹. Zastanawiające jest, na jakiej podstawie sporządzono te wykazy i dlaczego różnią się między sobą? Czy po wojnie w muzeum grodzieńskim pozostały dokumenty, w których spisywane były zabytki wysyłane do Białegostoku, mogące posłużyć do zestawienia tych spisów? Zapewne tak. W jakim celu jednak je wykonano? Czy władze sowieckie liczyły na rewindykację tych dzieł, czy też była to po prostu dokumentacja poniesionych „strat”? Bez względu na przyczynę, są one dzisiaj bezcennym źródłem informacji pozwalającym na bardziej precyzyjne określenie poszukiwanych obrazów. Część z nich to prace odnalezione na Wawelu, wywiezione z miasta do Krakowa w tym samym okresie, w którym sporządzano te wykazy.

Otwarte pozostaje też pytanie, czy rzeczywiście doszło do inauguracji działalności Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku? Czy okupanci zdążyli uruchomić tę palcówkę? Wiemy, że jeszcze przed wojną w Białymstoku brakowało miejsca na tego typu instytucję. Jan Glinka, który usilnie próbował utworzyć w mieście archiwum z pracownią naukową, szukając dla niego lokum w ratuszu, do wybuchu wojny nie zdołał tego uczynić²². Joanna Tomalska-Więcek i Wojciech Śleszyński utrzymują, że uruchomienie muzeum nastąpiło „w ostatnich tygodniach okupacji sowieckiej”, wspominając jednocześnie o problemach lokalowych tworzonej instytucji, wynikających z przedłużającej się wyprowadzki „włóknarzy”²³. Niejako w kontrze do tych założeń pozostaje informacja podana w białoruskiej prasie, przytaczana przez J. Tomalską-Więcek, mówiąca o otwarciu muzeum w połowie maja 1941 roku²⁴, co jest sprzeczne z tym, co publikowano na łamach białostockiego organu prasowego okupanta²⁵, gdzie pojawiła się zapowiedź, iż w końcu czerwca 1941 roku przygotowywano otwarcie Muzeum Sztuk Pięknych. Tam też czytamy o zgromadzonym do tego czasu dużym zbiorze obrazów „wybitnych malarzy polskich i rosyjskich m. in. Kossaka, Wróblewskiego, Walentego Wańkowicza, Surykowa, Izaaka

21 J. Tomalska-Więcek, dz. cyt., s. 545–553. Autorka w swoim artykule pomija liczbę zbiorów podaną w drugim załączonym przez nią spisie: 3109.

22 NIDW, Teki Glinki, nr 407, Archiwum Starzeńskich, List do hr. M. Starzeńskiego w Pietkowie, 9 XII 1938 r.; „Dziennik Białostocki”, 8 I 1939 r., s. 3; NIDW, Teki Glinki, nr 407, Projekt listu prezydenta miasta Białegostoku; tamże, Pismo do Zarządu Miasta Białegostoku, 16 I 1939 r. Jak się wydaje projektowana instytucja miała również pełnić rolę swego rodzaju muzeum, na co wskazywać może fakt przekazania w depozyt przez hr. Michała Starzeńskiego, za namową Glinki, obok rodzinnego archiwum również pięciu portretów. Materiały te, jak też wcześniej zgromadzone archiwalia, w tym dokumenty związane z hetmanem J.K. Branickim, które badacz odnalazł na strychu „starego” kościoła farnego w Białymstoku, przechowywał w swoim mieszkaniu.

23 W. Śleszyński, dz. cyt., s. 347.

24 J. Tomalska-Więcek, dz. cyt., s. 541.

25 „Wolna Praca”, 8 III 1941 r., nr 54 (130).



Portret Ludwiki z Potockich Łowczyńska Kossakowskiej, 1793 r., Józef Peszka (1767-1831), obraz z kolekcji hrabiów Kossakowskich, w wykazie sporządzonym przez „radzieckie władze” w 1895-1896 r. podpisany: „Peszke Dama z różami”, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5206, alb. 18, p. 24, fot. 32 (1196)

Lewitana i Illi Repina”²⁶. W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie należy wziąć pod uwagę relację Marii Kolendo, która pisała, że „po klęsce wrześniowej władze radzieckie przekazały Bibliotece w Białymstoku wiele wartościowych dzieł pochodzących ze zbiorów Muzeum w Grodnie. Znalazły się tam również obrazy malarzy polskich. Po wkroczeniu wojsk niemieckich do Białegostoku biblioteka była zamknięta przez kilka tygodni. Została uruchomiona w sierpniu 1941 roku w dawnym lokalu przy ulicy Legionowej róg Kilińskiego”, Maria Kolendo odnotowała również ratowanie „cenniejszych zbiorów bibliotecznych i eksponatów muzeum grodzieńskiego”²⁷. Wiele więc wskazuje na to, że Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku pozostało w fazie organizacji i nie zdołano zaprezentować publiczności „zgrupowanych” zbiorów w przeznaczonych na ten cel siedzibie.

Nie tylko majątki ziemskie na okupowanych terenach były pozbawiane przez służby sowieckie dzieł sztuki i innych cennych przedmiotów. Dotyczyło to również mieszkańców miast, którym odbierano własność, czy to na drodze pospolitego rabunku, czy też oficjalnie, z przeznaczeniem do muzeów. Wśród licznie zgromadzonych przez Zarząd Miejski w Białymstoku, w latach 1944–1947, kwestionariuszy dotyczących rejestracji szkód wojennych znajdziemy informacje o utracie mienia, między innymi w postaci księgozbiorów, zbiorów naukowych i dzieł sztuki (obrazów, rzeźb, antyków, itp.)²⁸. Zapewne większość ze zgłaszanych strat była wynikiem działań wojennych, jednak nie możemy wykluczyć, że część z nich było konfiskatami. W dokumentach tych wymieniana jest liczba obrazów, niekiedy wymieniani autorzy (np. „Nałęcz” Włodzimierz, „Kossak”, „Dąbrowski” Stanisław, „Wierusz-Kowalski” Alfred, „Domaradzki” Stefan, „Waliszewski” Zygmunt, itp.), zbiory biblioteczne z wyszczególnioną liczbą tomów, srebra, porcelana, a nawet instrumenty muzyczne (np. skrzypce czy pianina). Oprócz Białegostoku pojawiają się inne miejscowości jak: Grodno, Sokółka czy Choroszcz²⁹.

Jak wynika z relacji Jana Glinki, postaci znanej i cenionej w Białymstoku, na rzecz białostockiego muzeum dokonano również zajęcia części jego obrazów.

26 M. Gnatowski, *Z dziejów Białegostoku w latach II wojny światowej (wrzesień 1939 – lipiec 1944)*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 2, red. J. Antoniewicz, Białystok 1970, s. 18. Jak odnotowuje autor, w tym okresie w Białymstoku zgromadzone było liczne środowisko plastyków (ok. 40 osób), które pracowało między innymi nad poprawą „estetyki miasta”. Właściwe brzmienie nazwisk malarzy rosyjskich to: Wasilij Surikow, Ilja Riepin.

27 M. Kolendo, *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 2, red. J. Antoniewicz, Białystok 1970, s. 67–69.

28 APB, Zarząd Miejski w Białymstoku. Wydział Odszkodowań Wojennych 1944–1947, sygn. 4/88/0/2.

29 Tamże.

Muzeum Państwowe w Grodnie³⁰

W dniu 9 grudnia 1922 roku zostało otwarte w Grodnie muzeum o profilu historyczno-artystycznym, jako pierwsza państwowa instytucja tego typu w północno-wschodniej Polsce. Departament Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego powierzył organizację placówki Józefowi Jodkowskiemu, Konserwatorowi Okręgu Białostockiego, który tym samym stał się pierwszym jego kustoszem. Terenem oddziaływania i zainteresowania nowego ośrodka miały być powiaty: grodzieński, wołkowyski, sokólski, bielski, białostocki, augustowski, suwalski i sejneński. Fundament nowego muzeum stanowiły zbiory zgromadzone przez Komisję Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury, powołaną w 1920 roku na czele z Józefem Jodkowskim, w celu „roztoczenia opieki nad zabytkami historycznymi” w trudnych, pierwszych latach po odzyskaniu podmiotowości państwowej. Pomimo niesprzyjających warunków i odczuwalnej „bierności miejscowego społeczeństwa”, a jednocześnie „wyjątkowej pomocy i ofiarności jednostek”, na początku 1923 roku zbiory muzeum zostały udostępnione zwiedzającym. Rozwój muzeum zależał od otrzymywanych subwencji, które płynęły od władz państwowych i samorządowych, różnego szczebla, a także od ofiarodawców, którzy zasilali nie tylko kasę muzealną, ale również przekazywali w darze lub w depozyt rozmaite obiekty zabytkowe. Jeszcze na początkowym etapie funkcjonowania placówki planowano uruchomienie działów: archeologii przedhistorycznej i wczesnohistorycznej, zabytków kultury, sztuki ludowej, broni i uzbrojenia, malarstwa dawnego, rzeźby, przemysłu artystycznego, sztuki współczesnej oraz numizmatyki i sfragistyki. Pierwszą siedzibą muzeum był ciasny lokal w gmachu starostwa, dlatego też od samego początku dążono do pozyskania odpowiednio prze-

30 Opracowano na podstawie: *Muzeum w Grodnie. Sprawozdanie z czynności za rok 1923*, oprac. J. Jodkowski, Grodno 1924, s. 59; *Muzeum w Grodnie. Rocznik II za rok 1924*, oprac. J. Jodkowski, Grodno 1925, s. 42; J. Maroszek, *Muzeum Historyczne w Grodnie. 70 lat istnienia*, „Białostoczczyzna”, 1/21 (1991), s. 1–2; W. Śleszyński, *Okupacja sowiecka na Białostocczyźnie w latach 1939–1941. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001, s. 344–346; A. Śnieżko, *Wydobył z ziemi gród, o którym nikt nie wiedział. Wspomnienia o Józefie Jodkowskim*, Białystok 2000, s. 6, 35–37, 40–41.

stronnego lokum, jakim był w planach dyrektora muzeum — Zamek Stary w Grodnie. Pierwsze sale zamkowe zostały zajęte przez muzeum dopiero w 1930 roku. Dzięki temu można było uruchomić, tak bardzo potrzebne, pracownie konserwacji i fotograficzną oraz archiwum. Szczególnie szybko rozrastały się zbiory biblioteczne, wzbogacane cennymi fundacjami, między innymi Ojców Dominikanów grodzieńskich, czy hrabiny Marty Krasieńskiej. Powiększały się także kolekcje muzealiów o unikatowe dokumenty, rzadkie numizmaty czy zabytki archeologiczne. Do muzeum trafiły pamiątki po Elizie Orzeszkowej: rękopisy, fotografie, korespondencja i inne artefakty oraz jej popiersie autorstwa Henryka Kuny. Szybki rozwój muzeum był dziełem jego pierwszego kustosza, wizjonera i wytrwałego badacza, który oprócz działalności wystawienniczej, zaangażował podległą sobie placówkę w badania wykopaliskowe na przykład w Surażu w latach 30., a przede wszystkich w Grodnie na Starym Zamku. Drugie przyniosły cenne odkrycia ruin budowli z XI—XII wieku, pozostałości kaplicy zamkowej z XIII wieku i szeregu późniejszych konstrukcji. Niestety badania te zakończyły się utratą przez Józefa Jodkowskiego stanowiska dyrektora Państwowego Muzeum w Grodnie (1937).

Znaczące zmiany w sytuacji grodzieńskiej placówki przyniosła okupacja sowiecka (1939—1941), podczas której przemianowano ją na Muzeum Historyczno-Archeologiczne (1940). Głównym założeniem merytorycznym przekształconej placówki było dokumentowanie działalności rewolucyjnej na Białostocczyźnie. Od tego momentu zaczął się nowy, „sowiecki” rozdział w dziejach grodzieńskiego muzeum. Z upływem lat i następującymi zmianami politycznymi zmienił się również charakter tej instytucji, która dziś pozostaje niedostępna dla polskich badaczy. Miejsce to skrywa nie tylko cenne zbiory zgromadzone do września 1939 roku, jak pisał Jodkowski: świadectwo „odwiecznej kultury polskiej na Kresach”, ale także zagrabione mienie, utracone dobra, świadectwa dramatów ostatniej wojny. Dziś możemy jedynie snuć przypuszczenia jak wiele obiektów zabytkowych, które siłą wydarto z ich siedzib, dworów, pałaców, mieszkań, przetrzymywana jest w muzealnych magazynach, bądź eksponowana na wystawach. Wiemy jednak, że tam są, że nie wszystko, wbrew zachowanym opisom wydarzeń spalono czy wywieziono do Mińska. Pozostaje mieć nadzieję, że będzie nam jeszcze dane zbadać tych zasobów, dopisać brakujących wątków tej historii.

Opis¹ cennych muzealiów

Białostockiego Obwodowego Muzeum Sztuki, wywiezionych przez hitlerowców do Niemiec i do krajów ich sojuszników bądź zaginionych w rezultacie działań rozbójniczych

1. Ruisdael², *Pejzaż z młynem wodnym*³, płótno, olej, 15.000
2. Burginon⁴, *Scena batalistyczna*⁵, płótno, olej
3. Fałat⁶, *Głowa mężczyzny*⁷, papier, akwarela
4. Andrzejkowicz⁸, *Gra o niewolnicę*⁹, płótno, olej, 15.000
5. Kozakiewicz¹⁰, *Scena w areszcie domowym*¹¹, płótno, olej, 14.000

1 Autorka artykułu (J. Tomalska-Więcek, *Kolekcje i zbiory na Podlasiu. Próba rozpoznania*, w: *Małe miasta. Kultura materialna*, Białystok 2022, s. 525–553), za którym cytowany jest niniejszy spis zabytków i kolejny, nie podaje jego pochodzenia, informując jedynie, iż jest to dokument sporządzony przez sowieckie władze w 1946 r. Liczby umieszczone przy części obrazów są ich wyceną podaną w rublach sowieckich. Wtórna dla dokumentu numeracja stron zaczyna się od 36 i kończy na 41; jest umieszczona w lewym dolnym narożniku. Dodatkowo w prawym górnym narożniku znajduje się inna, również później naniesiona paginacja o numerach od 3 do 8. Przy pracach rozpoznanych, w przypisie zacytowano opisy z zachowanych źródeł i wskazanie właściciela (*Specyfikacja obrazów do Tajnego Radcy Stanisława hrabiego Kossakowskiego i małżonki jego Alexandry z hrabiów de Laval hrabiny Kossakowskiej należących, do aktu na dniu 4/16 Sierpnia 1865 roku przed Zielińskim Rejentem działyanego*, w: M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 9 (2017), s. 83–86; *Spis obrazów w Massalanach*, w: Elżbieta z Bispingów Henrykowa Morman, *Trzecia z trzynaściora rodzeństwa. Wspomnienia 1915–1988*, Kraków 2013, s. 243–246). Tłumaczenie Opisu cennych muzealiów: K. Stawecka.

2 Jacob Ruisdael (1628/1629–1682).

3 „Ruisdaal pejzaż [fig. 2?]” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej; Kossakowscy z Brzostowicy Wielkiej posiadali trzy pejzaże autorstwa J. Ruisdaela. W wykazie galerii obrazów hrabiostwa Stanisława Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval, sporządzonym w 1865 r., obrazy te zostały opisane w ten sam sposób. Dwa wyceniono na 1000 rubli, jeden na 100 (M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 9 (2017), s. 84).

4 Jacques Courtois nazywany Bourguignon (1621–1676)?

5 „Szkoly Boubinion Batalia” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

6 Julian Fałat (1853–1929).

7 *Profil mężczyzny w futrzanej czapce* – własność Bispingów z Massalan?

8 Maria Magdalena Andrzejkowicz-Buttowt (1852–1933)?

9 W oryginale: Розыгрыш невольницы.

10 Antoni Wit Kozakiewicz (1841–1929).

11 „Duży obraz pokazujący wnętrze Sali więziennej wypełnionej skazanymi,

6. Grzyżelewski¹², *Scena w zamku*¹³, płótno, olej, 13.000

7. Gieszkowski¹⁴, *Pejzaż włoski z ruinami*, płótno, olej, 10.000

8. Nieznany artysta XVII w., *Portret starca*¹⁵, płótno, olej, 12.000

9. Nieznany artysta XVII w., *Portret Żyda*, płótno, olej, 12.000

10. Nieznany artysta XVII w., *Dwóch starców*, płótno, olej, 13.000

11. Kossak¹⁶, *Odwrot Napoleona*¹⁷, płótno, olej, 15.000

12. Nieznany artysta XVII–XVIII w., *Pasterska idylla nad jeziorem*, płótno, olej, 10.000

13. Nieznany artysta XVII–XVIII w., *Pasterska idylla przy zamku*, płótno, olej, 10.000

14. Brandis¹⁸, *Konie*, płótno, olej

15. Suchodolski¹⁹, *Scena batalistyczna*²⁰, płótno, olej

16. Nieznany artysta XVII w., *W sadzie Getsemani*, płótno, olej, 10.000

17. Nieznany artysta XVII w. (?), *Ostatnia wieczerza*, płótno, olej, 10.000

wśród nich: lichwiarze, Żydzi i tańczący kozacy. Obok, schodzący po schodach w polskim stroju, najprawdopodobniej autor obrazu, dwaj młodzieńcy grający w szachy (A. Potocki i A. Zamojski) i mężczyzna leżący na podłodze (Sapiecha)” – własność Bispingów z Massalan.

12 W oryginale: Гжижелевский.

13 „Gryglewski Aleksander, Matejko Jan – Obraz przedstawiał wnętrze jednej z sal gdańskiego Ratusza. Trzech mężczyzn znajdujących się w sali namalował Jan Matejko – własność Bispingów z Massalan?

14 W oryginale: Гешковский.

15 W wykazie galerii obrazów hrabiostwa Kossakowskich z 1865 r., wymieniony jest obraz nieznanego autorstwa przedstawiający, jak go opisano – głowę starca, a także prace podpisane „Baltazar Damor („kopia główka starca” oraz „Szkoly hiszpańskiej portret starca” (M. Klempert, dz. cyt., s. 85).

16 Wojciech Kossak (1854–1942).

17 „Obraz przedstawiający odwrot wojsk z Berezyny. Na ośnieżonym pagórku wraz z kilkoma oficerami stoi tyłem Napoleon. Podmuch wiatru rozchyła poły żołnierskich szyneli. Wąwozem jadą tabory wojskowe. Na horyzoncie las i zaróżowione od zachodzącego słońca niebo – duży obraz, szkic” – własność Bispingów z Massalan.

18 August von Brandis (1859–1947).

19 Januariusz Suchodolski (1797–1875).

20 *Bitwa pod Kircholmem*, „Suchodolski bitwa pod Kircholmem” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

18. Nieznany artysta XVII w. (?), *Głowa kobiety*²¹, płótno, olej
19. Pruszkowski²², *Dziewczynka*, płótno, olej
20. Ejsmond²³, *Scena w chrześcijańskiej izbie*, papier, pióro
21. Simon²⁴, *Trzy dziewczynki*, płótno, olej
22. Nieznany artysta XVIII w., *Włoszka z dzieckiem*, płótno, olej, 10.000
23. Nieznany artysta XIX w., *Portret damy*, płótno, olej
24. Nieznany artysta XIX w., *Pożegnanie Napoleona w Fontainebleau*, 12.000
25. Chelmoński²⁵, *Zimą w polu*²⁶, płótno, olej
26. Nieznany artysta XVI w., *Pokutująca Magdalena*, płótno, olej, 17.000
27. Loffer²⁷, *Pożegnanie*, płótno, olej, 10.000
28. Nieznany artysta XVIII w., *Dziewczyna ze świecą*, płótno, olej, 10.000
29. Bassano²⁸, *Pokłon Króli* (kopia)²⁹, płótno, olej
30. Murilo³⁰, *Chłopiec*³¹, 100.000
31. Dolci K.³², *Chłopiec z owieczką*³³
32. Tiepolo³⁴, *Portret mężczyzny*³⁵, 80.000
33. Nieznany artysta XVI–XVII w., *Narodzenie Chrystusa*, miedź, olej, 25.000
34. Terborch³⁶, *Kobieta z dziećmi na rynku*, płótno, olej, 100.000
35. Kamiński³⁷, *Legioniści*, papier, tempera
36. Kleczkowski³⁸, *Portret starca*, płótno, olej

21 W 2. poł. XIX w. w kolekcji Kossakowskich znajdowały się cztery dzieła, które ukazywały kobiece wizerunki. Były to: „Schalcken główka kobiety”, „Szkóły flamandzkiej portret kobiety”, „Szkóły flamandzkiej kobieta” i „Nicolas Maes portret kobiety” (M. Klempert, dz. cyt., s. 84–85).

22 Witold Pruszkowski 1846–1896?

23 Teodor Franciszek Ejsmond (1851–1931).

24 Simon Glücklich (1863–1943)?

25 Józef Marian Chelmoński (1849–1914)

26 „Obraz przedstawiający parę koni (czarny i biały) ciągnących po śniegu sennie” – własność Bispingów z Massalan.

27 Leopold Löffler (1827–1898).

28 Jacopo Bassano (1515–1592).

29 „Bassano S^a familia” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

30 Bartolomé Esteban Pérez Murillo (1617–1682)

31 „Murillos Dzieciatko Jezus” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

32 Carlo Dolci (1616–1686).

33 „Carlo Dolci Jan Chrzyciel” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

34 Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770).

35 „Obraz Tiepolo Chrystus w Ogrójcu” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

36 Gerard ter Borch (1617–1681).

37 Antoni Kamiński (1860–1933)?

38 Bogdan Kleczyński (1852–1920)?

37. Gieryski³⁹, *Portret dziewczyny*⁴⁰

38. Nieznany artysta XVII w., *Głowa dziewczyny*⁴¹, płótno, olej, 10.000

39. Tenier⁴², *Kuszenie mnicha*, miedź, olej, 80.000

40. Nieznany artysta XVII w., *Scena w parku*, płótno, olej, 13.000

41. Nieznany artysta XVIII w. (pierwsza połowa), dwustronny obraz religijny, miedź, olej, 15.000

42. Nieznany artysta XVIII w., *Wniebowzięcie Bogarodzicy*, miedź, olej, 10.000

43. Nieznany artysta XVI w., *Święta Teresa*, miedź, olej, 20.000

44. Nieznany artysta XV w., *Chrystus zdjęty z krzyża*⁴³, miedź, olej, 20.000

45. Fiszer⁴⁴, *Pejzaż*, papier, pióro

46. Riepin I.J.⁴⁵, *Portret*, płótno, olej

47. Ajwazowski I.K.⁴⁶, *Pejzaż*, płótno, olej, 20.000

48. Lewitan I.I.⁴⁷, *Fabryka*, płótno, olej, 25.000

49. Pierow⁴⁸, *Zamieć*, płótno, olej, 30.000

50. Orłowski⁴⁹, *Rycerz w zbroi*, 15.000

51. Peszke⁵⁰, *Dama z różami*⁵¹

52. Gwido Rieni⁵², *Ścięcie głowy Jana*. Kopia⁵³

53. Nieznany artysta XVIII w., *Portret mnicha*

54. Nieznany artysta XVII w., *Bogarodzica*, płótno, olej, 12.000

55. Nieznany artysta XVIII w., *Portret starca*⁵⁴, płótno, olej

56. Nieznany artysta XVIII w., *Mnich*, płótno, olej

57. Nieznany artysta XVIII w., *Duński król Chrystian III i królowa Dorota*, płótno, olej, 15.000

58. Jakowlew W.⁵⁵, *Martwa natura z dzbanem*, płótno, olej, 75 x 67 cm

39 Ignacy Aleksander Gieryski (1850–1901)

40 „Portret rudej dziewczynki” – własność Bispingów z Massalan.

41 Patrz przypis 21.

42 David Teniers (1610–1690)?

43 Być może jest to obraz rozpoznany w zbiorach wawelskich: *Pieta ze św. Janem Ewangelistą*, blacha miedziana, olej, wys. 31,3 cm, szer. 23,8 cm, autorstwo nieznane, 1. ćw. XVII w., ZKnW-PZS 2168.

44 Edward Fischer (1852–1905)?

45 Ilja Jefimowicz Riepin (1844–1930).

46 Iwan Konstantinowicz Ajwazowski (1817–1900).

47 Isaak Iljicz Lewitan (1860–1900).

48 Wasilij Grigoriewicz Pierow (1834–1882).

49 Aleksander (1777–1832).

50 Józef Peszka (1767–1831).

51 „Peszke portret Ludwika z Potockich Łowczyny Kossakowskiej [fig. 6]” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

52 Guido Reni (1575–1642).

53 „Guidoreni ścięcie głowy S^o Rocha” – własność Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej.

54 Patrz przypis 15.

55 Wasilij N. Jakowlew (1893–1953).

59. Pymonenko M.⁵⁶, *Ukraiński ślub*, płótno, olej, 96 x 140 cm, 17.000
60. Matorin S.W.⁵⁷, *Portret Pieriepletczikowa*, płótno, olej, 12.000
61. Makowski W.⁵⁸, *Łowcy*, płótno, olej, 54 x 66 cm, 16.000
62. Kuprijanow M.⁵⁹, *Ukalowskaja⁶⁰ ulica*, płótno, olej, 24 x 30 cm
63. Sokołow N.⁶¹, *Pejzaż z krowami*, płótno, olej, 24 x 30 cm
64. Konczałowski P.⁶², *Taganka⁶³*, płótno, olej, 65 x 113 cm, 15.000
65. Mieszkow⁶⁴, *Portret staruszki*, papier sangwina, 61 x 49,5 cm
66. Turżański L.⁶⁵, *Pejzaż. Wiosenny wieczór*, płótno, olej
67. Borowikowski⁶⁶, *Portret kobiety*, płótno, olej, 48,5 x 40 cm, 60.000
68. Krawczenko A.⁶⁷, *Puszkina*, grawiura, 18,5 x 12,5 cm
69. Sokołow I.⁶⁸, *Kuźminki⁶⁹*, Pw.⁷⁰, litografia, 50 x 40 cm
70. Wierejski G.⁷¹, *Portret Gromowa*, litografia, 42 x 29 cm
71. Poljakow I⁷²., *Stalin u Gorkiego*, grawiura, 26,5 x 30,5 cm
72. Krawczenko A.⁷³, *Mauzoleum W.I. Lenina*, grawiura, 22,5 x 20,5 cm
73. Jar-Krawczenko⁷⁴, *Portret Stalina*, autolitografia, 42 x 29 cm
74. Bogorodzkij⁷⁵, *Zatoka Bałackławska*, płótno, olej
75. Pokarżewskij⁷⁶, *Swanetia⁷⁷*, płótno, olej
76. Szagał⁷⁸, *Pejzaż*, płótno, olej, 10.000
77. Białynicki-Birula⁷⁹, *Wiosna. Pierwsza trawa*, płótno, olej, 12.000
78. Krymow⁸⁰, *Pejzaż. Dziedziniec*, płótno, olej, 10.000

56 Mykoła Pymenenko (1862–1912).

57 Michail Władimirowicz Matorin (1901–1976)?

58 Władimir Jegorowicz Makowski (1846–1920).

59 Michail Wasiljewicz Kuprijanow (1903–1991).

60 W oryginalnym zapisie z dokumentu: Укаловская.

61 Nikołaj Aleksandrowicz Sokołow (1903–2000).

62 Piotr Konczałowski (1876–1956).

63 Historyczna nazwa części Moskwy położonej między rzekami Moskwą a Jauzą, dawniej będącej miejsce przeładunku towarów.

64 Wasilij Nikiticz Mieszkow (1868–1946).

65 Leonid Wiktorowicz Turżański (1875–1945).

66 Władimir Lukicz Borowikowski (1757–1825).

67 Aleksiej Iljicz Krawczenko (1889–1940).

68 Ilja Aleksiejewicz Sokołow (1890–1968).

69 Otoczona rozległym parkiem rezydencja kniaziów Golicynów nad rzeką Ponomarką. Obecnie dzielnica Moskwy.

70 Nierozpoznany skrótowiec, woryginalie: Пв.

71 Gieorgij Siemionowicz Wierejski (1886–1962).

72 Michail Iwanowicz Poljakow (1903–1978)?

73 Aleksiej Iljicz Krawczenko (1889–1940).

74 Anatolij Nikiforowicz Jar-Krawczenko (1911–1983).

75 Bogorodzkij Fiedor Siemienowicz (1895–1959).

76 Pietr Dimitriewicz Pokarżewskij (1889–1968).

77 Wysokogórski region w północnej Gruzji.

78 Mark Zacharowicz Szagał – Marc Chagall (1887–1985).

79 Witold Kajetanowicz (1872–1957).

80 Nikołaj Pietrowicz Krymow (1884–1958).

79. Krymow⁸¹, *Pejzaż. Zimny pochmurny dzień*, płótno, olej, 10.000
80. Romadin⁸², *W złotej bluzce⁸³*, płótno, olej
81. Kacman,⁸⁴ *Sonia*, płótno, olej, 10.000
82. Jakowlew W.⁸⁵, *Aj-Petri⁸⁶*, płótno, olej
83. Ryłow⁸⁷, *Burza*, płótno, olej
84. Mieszkow⁸⁸, *Portret Czistiakowa*, 15.000

Oprócz wymienionych w spisie 84 eksponatów, w muzeum znajdowało się 198 realizacji zachodnioeuropejskiego malarstwa i 22 realizacje rosyjskiego i radzieckiego malarstwa.

Inne przykłady dzieł sztuki

1. 40 sztuk różnorodnych mebli, orientacyjnie 30 różnych krzeseł, 5 kanap z początków XIX w. karelskiej brzozy (czeczotowe) i czerwonego drzewa, 3 stoły do pisania, 2 sekretery.
2. 50 różnorodnych małych przedmiotów artystycznego wykonania i wszelkiej możliwej formy pudełek i artystyczne przedmioty z kości.
3. 150 wełnianych i płóciennych/papierowych tkanin (pościeli⁸⁹) artystycznego wykonania białoruskich tkaczy.
4. 100 koszul z lnianego płótna z artystycznymi haftami, tkanymi ornamentami.
5. 30 wełnianych spódnic wykonanych przez białoruskich tkaczy.
6. 65 płóciennych „fastrygowanych” fartuchów artystycznego wykonania białoruskich tkaczy.
7. 20 prac artystycznej rzeźby w drewnie.
8. 350 eksponatów porcelanowych z zachodnio-europejskich zakładów (fabryk, manufaktur), szkła i fajansu, 5000.
9. Zbiór numizmatów i kolekcja gemm w liczbie 1700 eksponatów, 850.000
10. 300 reprodukcji.

Wszystkiego 2.805 eksponatów.

81 Patrz przypis 80.

82 Nikołaj Michajłowicz Romadin (1903–1987).

83 Woryginalie: В золотой кофте.

84 Jewgienij Aleksiejewicz Kacman (1890–1976).

85 Wasilij Nikolajewicz Jakowlew (1893–1953).

86 Jeden z wyższych szczytów Gór Krymskich, położony na południowym krańcu Półwyspu Krymskiego, nad brzegiem Morza Czarnego.

87 Arkadij Aliksandrowicz Ryłow (1870–1939).

88 Patrz przypis 64.

89 Woryginalnym zapisie z dokumentu: постилок.

Białostockie Obwodowe Muzeum Sztuki⁹⁰ wywiezione przez hitlerowców do Niemiec i do innych krajów ich sojuszników najcenniejsze muzealia o łącznej liczbie 3109 eksponatów o wartości 2. 186. 500 rubli.

Spośród nich najbardziej cenne to:

1. Ruisdael⁹¹, *Pejzaż z młynem wodnym*, płótno, olej, 15.000
2. Andrzejkowicz⁹², *Gra o niewolnicę*, płótno, olej, 15.000
3. Kozakiewicz⁹³, *Scena w areszcie domowym*, płótno, olej, 14.000
4. Grzyżelewski⁹⁴, *Scena w zamku*, płótno, olej, 13.000
5. Gieszkowski⁹⁵, *Pejzaż włoski z ruinami*, płótno, olej, 10.000
6. Nieznany artysta XVII w., *Portret starca*, płótno, olej, 12.000
7. Nieznany artysta XVII w., *Portret Żyda*, płótno, olej, 12.000
8. Nieznany artysta XVII w., *Dwóch starców*, płótno, olej, 13.000
9. Kossak⁹⁶, *Odwrót Napoleona*, płótno, olej, 15.000
10. Nieznany artysta XVII—XVIII w., *Pasterska idylla nad jeziorem*, płótno, olej, 10.000
11. Nieznany artysta XVII—XVIII w., *Pasterska idylla przy zamku*, płótno, olej, 10.000
12. Nieznany artysta XVII w., *W sadzie Getsemani*, płótno, olej, 10.000
13. Nieznany artysta XVII w. (?), *Ostatnia wieczerza*, płótno, olej, 10.000
14. Nieznany artysta XVIII w., *Włoszka z dzieckiem*, płótno, olej, 10.000
15. Nieznany artysta XIX w., *Pożegnanie Napoleona w Fontainebleau*, 12.000
16. Nieznany artysta XVI w., *Pokutująca Magdalena*, płótno, olej, 17.000
17. Loffer⁹⁷, *Pożegnanie*, płótno, olej, 10.000
18. Nieznany artysta XVIII w., *Dziewczyna ze świecą*, płótno, olej, 10.000
19. Murilo⁹⁸, *Chłopiec*, 100.000

90 Drugi w kolejności, znacznie krótszy (pominięto 38 wcześniej wykazanych pozycji), spis najcenniejszych muzealiów białostockiego muzeum pochodzący z nieznanego źródła, cytowany za przytoczonym wcześniej artykułem. Liczby umieszczone przy obrazach są ich wartością podaną w rublach sowieckich. Wtórna dla dokumentu numeracja stron zaczyna się od 48 i kończy na 50 i jest umieszczona w lewym dolnym narożniku. Na górze strony znajduje się oryginalna paginacja zaczynająca się od liczby 143 i doprowadzona do 145. W nawiasach dopisano właściwe lub przypuszczalne nazwiska twórców. Tłumaczenie K. Sta-wecka.

91 Jacob Ruisdael (1628/1629–1682).

92 Patrz przypis 8.

93 Patrz przypis 10.

94 W oryginale: Гжижелевский.

95 W oryginale: Гешковский.

96 Patrz przypisy 16 i 17.

97 Patrz przypis 27.

98 Patrz przypisy 30 i 31.

20. Tiepolo⁹⁹, *Portret mężczyzny*, 80.000
21. Nieznany artysta XVI—XVII w., *Narodzenie Chrystusa*, miedź, olej, 25.000
22. Terborch¹⁰⁰, *Kobieta z dziećmi na rynku*, płótno, olej, 100.000
23. Nieznany artysta XVII w., *Głowa dziewczyny*, płótno, olej, 10.000
24. Tenier¹⁰¹, *Kuszenie mnicha*, miedź, olej, 80.000
25. Nieznany artysta XVII w., *Scena w parku*, płótno, olej, 13.000
26. Nieznany artysta XVIII w. (pierwsza połowa), dwustronny obraz religijny, miedź, olej, 15.000
27. Nieznany artysta XVIII w., *Wniebowzięcie Bogarodzicy*, miedź, olej, 10.000
28. Nieznany artysta XVI w., *Święta Teresa*, miedź, olej, 20.000
29. Nieznany artysta XV w., *Chrystus zdjęty z krzyża*, miedź, olej, 20.000
30. Ajwazowski I.K.¹⁰², *Pejzaż*, płótno, olej, 20.000
31. Lewitan I.I.¹⁰³, *Fabryka*, płótno, olej, 25.000
32. Pierow¹⁰⁴, *Zamieć*, płótno, olej, 30.000
33. Orłowski¹⁰⁵, *Rycerz w zbroi*, 15.000
34. Nieznany artysta XVII w., *Bogarodzica*, płótno, olej, 10.000
35. Nieznany artysta XVIII w., *Duński król Chrystian III i królowa Dorota*, płótno, olej, 15.000
36. Pymonenko M.¹⁰⁶, *Ukraiński ślub*, płótno, olej, 96 x 140 cm, 17.000
37. Matorin S.W.¹⁰⁷, *Portret Pieriepletczikowa*, płótno, olej, 12.000
38. Makowski W.¹⁰⁸, *Łowcy*, płótno, olej, 54 x 66 cm, 16.000
39. Konczałowski P.¹⁰⁹, *Taganka*, płótno, olej, 65 x 113 cm, 15.000
40. Borowikowski¹¹⁰, *Portret kobiety*, płótno, olej, 48,5 x 40 cm, 60.000
41. Szagał¹¹¹, *Pejzaż*, płótno, olej, 10.000
42. Białynicki-Birula¹¹², *Wiosna. Pierwsza trawa*, płótno, olej, 12.000
43. Krymow¹¹³, *Pejzaż. Dziedziniec*, płótno, olej, 10.000

99 Patrz przypisy 34 i 35.

100 Patrz przypis 36.

101 Patrz przypis 42.

102 Patrz przypis 46.

103 Patrz przypis 47.

104 Patrz przypis 48.

105 Patrz przypis 49.

106 Patrz przypis 56.

107 Patrz przypis 57.

108 Patrz przypis 58.

109 Patrz przypis 62 i 63.

110 Patrz przypis 66.

111 Patrz przypis 78.

112 Patrz przypis 79.

113 Patrz przypis 80.

44. Krymow¹¹⁴, *Pejzaż. Zimny pochmurny dzień*, płótno, olej, 10.000

45. Kacman¹¹⁵, *Sonia*, płótno, olej, 10.000

46. Mieszkow¹¹⁶, *Portret staruszki*, papier sangwina, 61 x 49,5 cm

Inne przykłady dzieł sztuki

350 eksponatów porcelanowych z zachodnio-europejskich zakładów
(fabryk, manufaktur), szkła i fajansu, 5000

Zbiór numizmatów i kolekcja gemm w liczbie 1700 eksponatów,
850.000

114 Patrz przypis 80.

115 Patrz przypis 84.

116 Patrz przypis 64.

Krystyna Stawecka

Jan Glinka i obrazy

W archiwum wawelskim zachował się dokument („Protokół”) sporządzony w Warszawie, datowany na 20 października 1948 roku, w którym autor pisze, że „W chwili wybuchu wojny 1 września 1939 r. moje zbiory sztuki, złożone z obrazów, rycin, dywanów, mebli i t.p. znajdowały się w moim mieszkaniu w Białymstoku przy ulicy Ogrodowej [...] 17 [...]. Wkrótce okoliczności zmusiły mnie do wyjazdu do Warszawy i wówczas władze okupacyjne przewiozły część moich zbiorów do składnicy muzealnej w Białymstoku”¹.

1 Cytaty za: AJG, Protokół sporządzony 20 X 1948 r. w Warszawie (maszynopis bez podpisów). Taki sam dokument znajduje się w zbiorach AZKW PZS, potwierdzono na nim zgodność z oryginałem.



Grupa niemieckich żołnierzy przy drogowym skrzyżowaniu na przedpolach Białegostoku, wrzesień 1939 r., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/7588

Wojska niemieckie zajęły miasto 15 września 1939 roku, by po kilku dniach (22 IX) przekazać je władzom sowieckim. Białystok stał się ważnym ośrodkiem administracji lokalnej. Jeszcze w ostatnich dniach września, po wyborach do Zgromadzenia Ludowego Zachodniej Białorusi, okupowane tereny włączono do Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej. Dość szybko rozpoczęto organizację nowych struktur państwowych, w tym, jak można przy-



Żołnierze niemieccy przy bramie pałacu Branickich, Białystok, wrzesień 1939 r., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/33284

puszczać, instytucji kulturalnych. Nie wiemy dokładnie, kiedy Jan Glinka opuścił Białystok² i kiedy nastąpiła konfiskata jego obrazów. Z dużym prawdopodobieństwem założyć możemy natomiast, że cztery z nich włączono do zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych, czy też przewieziono do składnicy muzealnej. Były to, według opisu właściciela: obraz ukazujący „Adama Mickiewicza na Judahu skale”, namalowany na podstawie pracy Walentego Wańkowicza, „Portret z końca XVIII w., przedstawiający z Przeddzieckich Mostowską, w młodym wieku, odzianą wystawnie”, w prostokątnej ramie „z przestroną owalną, połączoną w stylu Ludwika XVI”, obraz,

2 Sądząc z zachowanych w Tekach Glinki dokumentów, nastąpiło to po 4 IX 1939 r.



Delegacja oficerów niemieckich i sowieckich opuszczający gmach Pałacu Branickich w Białymstoku, 22 IX 1939 r., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/O249



Pomnik Lenina przed Pałacem Branickich, Białystok, 1941 r., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/12193



Zamek Królewski na Wawelu — Państwowe Zbiory Sztuki, Sala Kolumnowa (dawna Sala Merliniego), 1955r., fot. Stanisław Kolowca, zbiory Archiwum Fotograficznego Zamku Królewskiego na Wawelu, ZKnW-AF-I-O2621

na którym ukazana była „Półpostać męska mitologiczna, naga, osłonięta skórą z futrem [...] /Mojżesz?/. Rama w stylu empire, pozłacana” oraz „Krajobraz pędzla Francesco Bassano /XVI./”. Prace te nie uzyskały następującej po sobie numeracji. Portret „Mostowskiej” zarejestrowano pod nr 39, „Święty Paweł” otrzymał nr 61, a „Krajobraz” Bassano nr 70³. Przy numerach inwentarzowych umieszczana była sygnatura: М БИЗО. Prawdopodobnie jedynie kopia obrazu Wańkowicza nie posiadała numeru i sygnatury białostockiego muzeum⁴. Być może była przeznaczona do innej placówki, na przykład do Muzeum Literackiego w Nowogrodku, które miało być poświęcone Mickiewiczowi⁵.

Muzealni inwentaryzatorzy w spisie sporządzonym na Wawelu przypuszczalnie w końcu 1948 roku, w którym wymieniono obrazy przywiezione z Białegostoku w 1946 roku, jak i na wcześniej powstałych fiszkach odnotowali, które z nich należały do Jana Glinki. Domyślać się możemy, że wiedzę tę mogli czerpać z kartek umieszczanych na odwrociach „białostockich” obrazów, zawierających adnotacje o po-

3 Oznaczenie literowe i liczbowe podane za spisem: AZKW PZS, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r.

4 Na wymienionej powyżej liście obrazów z Białegostoku nie odnajdujemy dodatkowego numeru, który przypisujemy Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, a który występuje przy większości wymienionych na niej pracach.

5 A. Głowacki, dz. cyt., s. 589–590. W dniu 3 XI 1940 r. otwarto w Krzemieńcu Muzeum Juliusza Słowackiego. Trafiły do niego obiekty związane ze Słowackim pochodzące z różnych muzeów i bibliotek (W. Bonusiak, dz. cyt., s. 362).

chodzeniu lub, co bardziej prawdopodobne, posiadli ją po wizycie Glinki na Wawelu (16 VII 1948).

Od 20 października 1948 roku Jan Glinka rozpoczął procedurę odzyskania obrazów od sporządzenia cytowanego powyżej protokołu, którego wiarygodność treści potwierdzili dwaj świadkowie. Dzień później zwrócił się do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z prośbą o wyrażenie zgody na wydanie tych obiektów. Następnie w tej sprawie krótkie zapytanie na Wawel wysłał profesor Stanisław Lorentz — Naczelny Dyrektor Muzeów i Ochrony Zabytków (9 XI 1948) i po uzyskaniu odpowiedzi doktor Tadeusza Mańkowskiego — Dyrektora PZS na Wawelu, 13 grudnia 1948 roku wydano decyzję: „Ministerstwo Kultury i Sztuki poleca wydać Ob. Janowi Glince” trzy z czterech obrazów, zaś jeden, za porozumieniem stron, miał pozostać w wawelskim depozycie do 1 stycznia 1950 roku⁶. 29 kwietnia 1949 roku trzy prace, na prośbę właściciela, zostały odesłane do Warszawy, do Muzeum Narodowego, gdzie pozostawały w depozycie oprócz, niewielkiej kopii powtórzenia obrazu Wańkowicza⁷. W 1956 roku Jan Glinka sprzedał ten obraz Muzeum Mickiewicza i Słowackiego w Warszawie (obecnie Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza).

Podczas długoletniego przechowywania dwóch większych obrazów w Muzeum Narodowym w Warszawie, pracę określoną przez Glinkę, jako „Krajobraz” rozpoznano nadając jej tytuł: „Rodzina Noego w potopie” i przypisując jej autorstwo Francesco Bassano II (1549—1592), natomiast „Półpostać męska mitologiczna” okazała się wizerunkiem „Świętego” Pawła autorstwa Johanna Carla Lotha (1632—1698). O oba te obrazy upominał się właściciel w końcu 1961 roku (pismo z 5 XI), prosząc o ich zwrot. Ostatecznie wizerunek Świętego Pawła nabyto do zbiorów narodowych w 1963 roku, jeszcze od Jana Glinki, a dzieło Bassano zostało zwrócone jego spadkobiercom 19 czerwca 1967 roku⁸, a następnie przez nich sprzedane (17 VIII 1967)⁹.

6 AZKW PZS, Zbiór dokumentów dotyczących obrazów Jana Glinki. W opisanej procedurze uderza szybkość podejmowanych decyzji, bez krytycznej analizy przedstawianych roszczeń. Niewątpliwie Jan Glinka miał świadomość, że jeśli nie odbierze szybko swojej własności, to w świetle Dekretu z 8 III 1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich, czeka go trudny i kosztowny proces, podczas którego musiałby udowodnić prawa do obrazów i to, że ich nie utracił w inny sposób (do 1 I 1951 r.) (A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”, 9 (2015), s. 11–12).

7 W ewidencji Muzeum Narodowego w Warszawie nie znaleziono informacji o jego obecności w zbiorach depozytowych.

8 Informacje zaczerpnięte z dokumentacji ewidencyjnej MNW.

9 AJG, Pokwitowanie komisowe.

Pozostawiony na Wawelu w formie depozytu portret „Mostowskiej”, o domniemanym autorstwie Grassiego, eksponowany w sali Merliniego do 1 stycznia 1950 roku, wydano dopiero w styczniu 1963 roku osobie upoważnionej przez właściciela¹⁰. Z korespondencji Glinki, jaką prowadził ze swoim przedstawicielem, wynika, że jeszcze na początku lutego 1963 roku pozostawał on w posiadaniu obrazu. Niestety nie wiemy, czy ostatecznie dotarł do właściciela, bowiem 26 marca 1963 roku Jan Glinka zmarł.

W historii tej pozostaje kilka pytań bez odpowiedzi. O ile można z dużą dozą pewności domniemywać, skąd Glinka mógł wiedzieć, że jego obrazy przechowywane są na Wawelu, zwłaszcza że był związany ze środowiskiem naukowym¹¹ i najprawdopodobniej wciąż utrzymywał kontakty z pewnym kręgiem osób z Białegostoku zorientowanych w lokalnych wydarzeniach, o tyle dziwi, dlaczego podczas swojej wizyty w Krakowie, kiedy jak można sądzić, okazano mu zbiór obiektów przywiezionych z Białegostoku, w którym rozpoznał swoją własność, nie zauważył lub nie rozpoznał (?) znajdujących się tam portretów Starzeńskich. Przecież przez jakiś czas przechowywał je w swoim mieszkaniu, a tuż przed wybuchem wojny przekazał do Grodna¹²? Czy możliwym jest, że właśnie te płótna nie zostały mu pokazane? Wydaje się to bardzo prawdopodobne, gdyż jeszcze w latach pięćdziesiątych Jan Glinka udzielał informacji Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych na temat zbiorów Starzeńskich, w tym ich portretów rodzinnych, które za jego pośrednictwem złożone zostały w depozyt 21 sierpnia 1939 roku w Archiwum Państwowym w Grodnie¹³.

Ponadto nasuwa się szereg innych pytań, na przykład dlaczego Jan Glinka przedstawienie *Świętego Pawła* raz opisywał, jako „Półpostać męska mitologiczna, naga, osłonięta skórą z futrem [...] /Mojżesz?/” (1948), a następnie „Półpostać męska mitologiczna z dużą brodą, rzekomy Herkules, przypisywany Caravaggio”¹⁴ (1961)? W obu tych

10 W AJG zachowała się korespondencja na temat obrazów prowadzona z MKiS, NDMiOZ, Dyrekcją PZS na Wawelu, MNW oraz Muzeum Mickiewicza i Słowackiego w Warszawie, a także osobą upoważnioną do odbioru portretu „Mostowskiej”.

11 Z. Wdowiszewski, *Jan Glinka (1890–1962)*, „Rocznik Białostocki”, 5 (1965), s. 402.

12 NIDW, Teki Glinki, nr 407, Archiwum Starzeńskich, Projekt listu do prezydenta miasta Białegostoku; tamże, Pismo do Zarząd Miasta Białegostoku, 16 I 1939 r.

13 AJG, Odpis pisma Jana Glinki skierowanego do Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych, z dnia 7 IV 1956 r.

14 Cytaty za: AZKW PZS, Protokół sporządzony 20 X 1948 r. w Warszawie oraz AJG, Pismo do Dyrekcji MNW, Wilanów 05 X 1961 r. (odpis).

przypadkach stawiając znak zapytania. Podobnie zastanawia nieznamość imienia „z Przędzieckich Mostowskiej”. Dziwi też pominięcie przez rekwirujących obrazy sowieckich funkcjonariuszy pozostałych dzieł sztuki¹⁵, o których pisze Jan Glinka, ubiegając się o zwrot czterech obrazów. Dlaczego zostały pozostawione w wynajmowanym przez niego mieszkaniu?

15 Jak wynika z inwentarzy MNW, Jan Glinka 15 III 1948 r. sprzedał do zbiorów narodowych portret *Róży z Łubieńskich Sobańskiej* (1799–1880), którego autorem miał być Józef Simmler (olej, płótno, 117,5 x 89 cm, nr inw. 129582, obecnie MP 4172 MNW).



Jan Glinka, fot. NN, zbiory rodziny Jana Glinki

Jan Glinka¹⁶

Jan Mikołaj Ernest Glinka urodził się 14 listopada 1890 roku w Susku Starym (powiat ostrołęcki). Jego rodzice Władysław Bonifacy i Joanna de Calonne byli właścicielami majątku ziemskiego, dlatego też po krótkich studiach filozoficznych na Uniwersytecie Genewskim rozpoczął edukację rolniczą, którą prowadził na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, w Lipsku i w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom. W czasie I wojny światowej był zaangażowany w opiekę nad wychodźcami w Rosji (1915–1918), a po jej zakończeniu podjął się prowadzenia rodzinnego majątku (1919–1931). W tym okresie angażował się w rozmaite społeczne inicjatywy, między innymi był wykładowcą Rolniczego Uniwersytetu Ludowego w Ostrołęce, udzielał się także w różnych strukturach samorządowych. Po śmierci ojca sprzedał rodzinne dobra i przeprowadził się do Białegostoku, gdzie objął stanowisko kierownika Wojewódzkiego Biura do Spraw Finansowo-Rolnych. W mieście pozostawał do pierwszych dni wojny (1932–1939). Spędził tu osiem bardzo intensywnych lat, pełnych poszukiwań, badań i tworzenia dokumentacji. Po odkryciu w 1932 roku, na strychu starego kościoła farnego, części archiwum Branickich, poświęcił się zgłębianiu dziejów tej rodziny. Podczas kwerend terenowych rozmawiał, słuchał, wypytywał, fotografował, szkicował i notował wszystko to, co składało się na dziedzictwo Branickich na Podlasiu. Jego poszukiwania wykraczały poza Białystok. Glinka odwiedzał Warszawę, Wilno, Kraków, a nawet wybrał się do Berlina (1937), gdzie w Bibliotece Publicznej odnalazł plan Białegostoku z 1799 roku autorstwa Georga Beckera. Zdobył pieniądze i zorganizował przepisywanie cennego Archiwum Roskiego Branickich. Przewodniczył Kołu Miłośników Historii, Literatury i Sztuki w Białymstoku. Jeszcze przed wojną nawiązał współpracę z hrabią Michałem Starzeńskim, którego namówił do przekazania w depozyt rodzinnych archiwaliów, wraz z pamiętnikiem Wiktoryna Kuczyńskiego (1668–1737), z myślą o przyszłym Archiwum Miejskim. Jego marzenie o stworzeniu w mieście profesjonalnego ośrodka archiwalnego zniweczyła wojna. Jan Glinka wyjechał do

Warszawy, gdzie spędził całą okupację, studiując na tajnym Uniwersytecie Warszawskim, co zwieńczone zostało tytułem magistra filozofii w zakresie historii uzyskanym w 1945 roku. Po wyzwoleniu, w listopadzie 1944 roku, podjął się kierowania Muzeum Regionalnym w Turnie, po roku przekazując część jego zbiorów Muzeum Narodowemu w Warszawie, Bibliotece Narodowej oraz Archiwum Głównemu Akt Dawnych, gdzie został zatrudniony od 1 stycznia 1946 roku. Jako osoba ceniona w środowisku naukowym został współpracownikiem Komisji Historii, Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego w Warszawie. Utrzymywał także kontakty z Białymstokiem — był członkiem i współpracownikiem Białostockiego Towarzystwa Naukowego. W 1961 roku Jan Glinka uzyskał tytuł doktora nauk humanistycznych. W tym czasie wciąż pracował nad historią Białegostoku i dziedzictwem Branickich, z zamiarem opublikowania wyniku swych dociekań. Niestety niespodziewanie umarł 26 marca 1963 roku. Jan Glinka pozostawił po sobie nieoceniony materiał badawczy: 15 pozycji wydanych drukiem, olbrzymią spuściznę zebranych, uporządkowanych i opisanych archiwaliów, pogrupowanych w 517 tekach, obecnie przechowywanych w Narodowym Instytucie Dziedzictwa.

¹⁶ Opracowano na podstawie: *Jan Glinka pierwszy historyk Białegostoku w 120-tą rocznicę urodzin*, Katalog wystawy, oprac. A. Gawroński, Białystok 2010; Z. Wdowiszewski, *Jan Glinka (1890–1962)*, „Rocznik Białostocki”, 5 (1965), s. 401–403 oraz materiałów przechowywanych w AJG.

Historia depozytu rodziny Starzeńskich

Wśród trzydziestu dzieł sztuki wywiezionych z Białegostoku uwagę zwracają wizerunki dwójki przedstawicieli rodu Starzeńskich — *Portret Maciejowej Starzeńskiej*, czyli Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej¹ z XVIII wieku i Józefa Starzeńskiego, kasztelana gnieźnieńskiego². Pochodzą one ze zbiorów hrabiego Michała Starzeńskiego. W swoich zbiorach posiadał on eksponaty datowane „od w. XVII” oraz liczne dokumenty. Stały się one obiektem zainteresowania Jana Glinki, który uważał je za „cenne pod względem wartości dla nauki, a zwłaszcza dla historii Podlasia”³.

Chcąc zabezpieczyć zabytki dla przyszłych pokoleń, co było również pragnieniem ich właściciela, badacz planował dołączyć je do zbiorów Branickich (z zaznaczeniem odrębnego pochodzenia dokumentów), co miało stworzyć podwaliny pod Archiwum Białostockie, mające znajdować się w ratuszu⁴. Pisał o tym tak w liście do hrabiego Starzeńskiego (9 XII 1938):

wspominam słowa, w których Szanowny Pan dawał wyraz trosce o przyszłe losy własnego archiwum i wyrażał chęć złożenia go w instytucji godnej zaufania. Tworzące się obecnie w Białymstoku archiwum

wydaje się najlepiej odpowiadać zadaniom, które Pan wówczas miał na myśli, skoro zawiera papiery hetmana, związanego z dziejami całego życia ze starostą brańskim, seniorem. Miasto z pewnością potrafiłoby wyrazić Panu wdzięczność i uznanie, a sfery naukowe oceniłyby wartość Jego ofiary. [...] Gdyby Pan powziął decyzję pozytywną, byłoby pożądanym, abym teraz przystąpił do katalogowania Jego archiwum i uwzględnił je w drukowanym inwentarzu. Potraktowałbym je jako dział osobny pod nazwą »Archiwum hr. Starzeńskich« z numeracją odrębną i pieczęcią na każdym dokumencie⁵.

Hrabia Starzeński wyraził zgodę na przekazanie dokumentów dotyczących jego rodziny, jak również rodu Kuczyńskich oraz portretów („łącznie z dużym portretem starosty Michała⁶ w Nowodworach”) w de-

5 NIDW, List Jana Glinki na hr. Michała Starzeńskiego w Pietkowie z dnia 9 XII 1938 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 1.

6 Michał Hieronim Starzeński – urodzony 29 IX 1757 r. w Warszawie. Starosta brański (1744), rotmistrz kawalerii narodowej, komisarz cywilny z Małopolski obojga narodów (1791), podpułkownik szaserów konnych (1794), marszałek szlachty obwodu białostockiego (1807), prezes komitetu kraju tarnopolskiego (1810-1811), poseł (1784). Kawaler Orderu św. Stanisława (nadany 16 IX 1791) i św. Anny. Żonaty z Anną Barbarą z Kuczyńskich h. Ślepowron, córką Kazimierza, podkomorzego bielskiego i Anny z Narzymskich h. Dołęga, wojewodzianki pomorskiej. Zmarł 16 X 1823 r. w Hniliach (J. Dunin-Borowski, Almanach błękitny. Genealogie żyjących rodów

1 Aniela Biberstein-Trembińska h. Rogala – urodzona 11 III 1739 r. w Psarach, pow. Rohatyn (obecnie Ukraina); córka Waleriana Trembińskiego h. Rogala i Ludwika Rostworowskiej h. Nałęcz. Żona Macieja Maurycyego hrabiego Starzeńskiego h. Lis. Matka Michała Hieronima (przodka Michała Starzeńskiego), Stanisława Ludwika Jana-Nepomucena, Ksawerego Franciszka Feliksa oraz Adama Kajetana. Zmarła 19 IV 1801 r. w Warszawie (M.J. Minakowska, Wielka genealogia Minakowskiej – www.wielcy.pl dostęp: 24.02.2025).

2 Józef Nikodem Starzeński ze Starzeńca Starzyń h. Lis – urodzony w 1710 r., syn Krzysztofa Starzeńskiego h. Lis i Konstancji Bartochowskiej z Bartochowa h. Rola. Kasztelan gnieźnieński w latach 1763–1781, pisarz ziemski poznański. Odnaczony Orderem Orła Białego dnia 21 III 1763 r. Dwukrotnie żonaty – z Eufemią Glinką z Glinek h. Trzaska (1710–1761) oraz z Katarzyną Poklatecką h. Pomian. Zmarł w 1785 r. w Wierzei (M.J. Minakowska, Wielka genealogia Minakowskiej – www.wielcy.pl; dostęp z dnia: 24 II 2025; Polski Słownik Biograficzny. Starczewski Marian – Starzyński Bolesław, pod red. A. Romanowskiego, t. 42, z. 174, Warszawa 2004, <https://www.psb.pan.krakow.pl/opublikowane-hasla>; dostęp: 12 V 2025)

3 NIDW, List Jana Glinki do Zarządu Miasta Białegostoku z dnia 16 I 1939 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 7.

4 NIDW, List Jana Glinki do Prezydenta Miasta Białegostoku z dnia 24 XII 1938 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 5.



Dwór Starzeńskich w Nowodworach k. Ciechanowca, l. 1918–1939 fot. Grażyna Godziejewska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-U-4328

pozyt. Resztę zbiorów chciał zaś sprzedać „może za 200 zł”⁷. Glinka w liście z dnia 16 stycznia 1939 roku do Zarządu Miasta Białegostoku informował, że odebrał od hrabiego 5 obrazów z XVIII wieku⁸.

Wiść o przekazaniu dzieł sztuki i cennych dokumentów rozniósł się echem w stolicy Podlasia. Opisywał to lokalny „Dziennik Białostocki”. W krótkim anonsie wspomniane zostało, że miasto otrzymało w darze między innymi pamiątniki Starzeńskiego i Kuczyńskiego, a także że „wśród portretów jest podobizna słynnej z urody starościny Starzeńskiej”⁹. Jednakże do utworzenia Archiwum Białostockiego nigdy nie doszło. Urząd, którego kierownikiem był Glinka¹⁰, został zlikwidowany, a sam badacz w niedługim czasie miał opuścić miasto. Władze Białegostoku nie wywiązały się z obietnicy zorganizowania lokalu na archiwum. Plany przebudowy ratusza zostały odsunięte w czasie. Problemem było również powołanie odpowiedniego personelu oraz zwiększone wydatki na obronność kraju¹¹. W tej, jakże trudnej sytuacji, Glinka wciąż chciał zabezpieczyć cenne dary Starzeńskiego. Dlatego zasugerował mu przekazanie „eksponatów” do Archiwum Państwowego w Grodnie. Swoją myśl w liście do hrabiego, z dnia 9 sierpnia 1939 roku, argumentował następująco:

Archiwum warszawskie nie przyjmuje dokumentów z wieku XIX, a tylko te starsze [...] więc tutaj nie nadaje się. Natomiast Archiwum grodzieńskie nie tylko przyjęłoby dokumenty Pana i otoczyłoby je troskliwą opieką, ale istnieją specjalne powody do ulokowania tam dokumentów Pana. Mianowicie Archiwum Państwowe w Grodnie zawiera kancelarię dawnego obwodu białostockiego i gubernatora grodzieńskiego a w ich liczbie nie-mało materiałów dotyczących przodków Szanownego Pana. Wobec tego dokumenty Jego skompletowałyby w sposób pożądaný tamte materiały. Portrety rodzinne, które w Białymstoku tułałyby się bez odpowiedniego miejsca, mogą być w Grodnie przechowywane w Muzeum Państwowym [...], gdzie fachowy kustosz będzie stałe miał na nie oko¹².

polskich, Warszawa 1908, s. 886; Na schyłku dni Rzeczypospolitej. Kartki z pamiątnika Michała Starzeńskiego (1757–1795), red. H. Mościcki, Warszawa 1914, s. III).

7 NIDW, List Michała Starzeńskiego do Jana Glinki z dnia 19 XII 1938 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 2.

8 NIDW, List Jana Glinki do Zarządu Miasta Białegostoku..., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 7.

9 NIDW, Fragment Dziennika Białostockiego z dnia 8 I 1939 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407 k. 7, str. 8.

10 Jan Glinka od IV 1932 r. był kierownikiem Wojewódzkiego Biura do Spraw Finansowo-Rolnych. (Jan Glinka pierwszy historyk Białegostoku: w 120 rocznicę urodzin. Katalog wystawy 2010, oprac. A. Gawroński, Białystok 2010, Podlaska Biblioteka Cyfrowa; dostęp: 07 VI 2025.

11 NIDW, Odpis listu Jana Glinki do hr. Michała Starzeńskiego w Pietkowie z dnia 9 VIII 1939 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 8.

12 Tamże, k. 8.

Zachęcony tą wizją hrabia Starzeński zgodził się przekazać swoje pamiątki rodzinne do Grodna. Wśród nich znajdowało się: 5 tomów pamiątników Michała Starzeńskiego, pamiątnik kasztelana Kuczyńskiego, powieść „*Batochowski*” Kraszewskiego, „*Jednodniówka*” Glogera, genealogia Starzeńskich, a także „7 portretów (w tem Branickich), duży portret Michała Starz. obecnie znajdujący się w Nowodworach”¹³. Wśród wymienionych obrazów znajdowały się portrety z „listy wawelskiej” wymienione na początku oraz najprawdopodobniej także przedstawienia Józefiny z Szoldarskich Starzeńskiej, kasztelanowej gnieźnieńskiej, a także Macieja Starzeńskiego, starosty brańskiego¹⁴. Nie wiadomo, kogo przedstawiał ostatni, piąty z portretów. Być może był na nim wyobrażony starosta szczyrzecki, Franciszek Piotr Potocki. Zdjęcie takiego konterfektu umieszczone zostało w Tekach Glinki obok fotografii Starzeńskich, wykonanych przez badacza.

Ówczesna Dyrektorka Archiwum Państwowego w Grodnie, Janina Studnicka, w swoim podziękowaniu, z dnia 22 sierpnia 1939 roku, opisywała, jak wyglądały obrazy oraz dokąd miały zostać przekazane: „Portrety na razie będą w archiwum, na ścianach w pracowni naukowej; po załatwieniu formalności, sfotografowaniu etc., pójdą w depozyt do Muzeum Państwowego na zamku. [...] Portretów nie uważam za takie słabe. Ostatecznie Braniccy trącą szablonem ale damy Starzeńskie wcale przystojnie podmalowane, zwłaszcza ta starsza”¹⁵. Z listu Studnickiej można wywnioskować, że portret Michała Starzeńskiego nie został przewieziony razem z pozostałymi obrazami. W dalszej części pisma nadmienia bowiem, że koszty opakowania i przesyłki obrazu do Archiwum Państwowego weźmie na siebie, jeżeli muzeum nie byłoby skłonne do pokrycia tego wydatku¹⁶. Wskazuje na to również pismo Jana Glinki skierowane do Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych w Warszawie z 7 kwietnia 1956 roku. Glinka po wojnie intensywnie poszukiwał zaginionych obrazów, nie tylko ze swojej prywatnej kolekcji, ale również z depozytów mu przekazanych. W tym celu pisał do wielu państwowych instytucji. W wyżej wymienionym liście wspominał:

Portrety związane są z rodziną Starzeńskich i przedstawiają wartość dla historii sztuki. Portret Michała Starzeńskiego, starosty brańskiego, w chwili wybuchu wojny 1939 r. był we dworze w Nowodworach

13 NIDW, List Michała Starzeńskiego do Jana Glinki z dnia 11 VIII 1939 r., Teki Glinki, Teka Glinki nr 407, k. 10, s. 1–2.

14 NIDW, fot. 110 i fot. 111, fot. Jan Glinka, 1938–1939, Teki Glinki, Teka nr 238.

15 Archiwum prywatne p. Piotra Plewki, List Janiny Studnickiej do Jana Glinki, 22 VIII 1939 r., Grodno, s. 1–2.

16 Tamże, s. 1.

k. Ciechanowca; dla ewentualnego wszczęcia poszukiwań informuję, że ów portret był reprodukowany w monografii Białegostoku pióra Mościckiego. Kierownictwo Archiwum Państw. w Grodnie miało galerię portretów Starzeńskich złożyć w Muzeum miejscowym, mieszczącym się w Starym Zamku, nie wiem jednak, czy zamiar ten został urzeczywistniony wobec rychłego wybuchu wojny¹⁷.

Jak to się stało, że portrety wciąż pozostawały na Wawelu? Być może ich nie rozpoznał lub nie zostały mu okazane podczas pobytu na zamku.

Pierwsze oddziały radzieckie dotarły w okolice Ciechanowca w nocy z 25 na 26 września 1939 roku¹⁸. Z pałacu w Nowodworach sowieci wynieśli wszystkie meble, obrazy oraz bibliotekę zawierającą kilka tysięcy woluminów, a następnie spalili je przed budynkiem¹⁹. Prawdopodobnie w tym momencie został zniszczony duży portret Michała Starzeńskiego. Czy tak było, nie wiadomo. Być może część zbiorów została spalona w celach propagandowych, jako manifestacja walki z burżuazją. Cenniejsze zbiory zwykle były rozkradane i wywożone w głąb ZSRS.

Jak wykazały nasze badania, część obrazów została ostatecznie złożona w muzeum grodzieńskim. Co jednak stało się z pozostałymi dziełami, które widnieją na fotografiach Jana Glinki, jak dotąd nie wiadomo. Nierozpoznane są również losy części księgozbioru rodziny. Władysław Paszkowski, pierwszy powojenny wojewódzki konserwator zabytków, poczynił starania w celu odnalezienia zbiorów archiwalno-bibliotecznych z majątków w Nowodworach, Klukowie²⁰ oraz Strabli²¹. W odpowiedzi od Starosty Powiatowego Wysokomazowieckiego otrzymał informację, że „zbiory archiwalno-biblioteczne, które przed wojną znajdowały się w miejscowościach Klukowo i Nowodwory b. właścicieli Starzeńskich, zostały wywiezione przez okupanta, jak komunikuje Zarząd Gminy Klukowo”²².

17 Archiwum prywatne p. Piotra Plewki, List Jana Glinki do Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych w Warszawie, 7 IV 1956 r., Wilanów, s. 1.

18 O. Tomaszewska, N. Tomaszewski, Zespół pałacowo-parkowy w Ciechanowcu-Nowodworach i jego mieszkańcy. Okruchy historii, „Studia Łomżyńskie”, 18 (2007), s. 108.

19 Tamże, s. 109.

20 WUOZ B, Urząd Wojewódzki Białostocki Wydział Kultury i Sztuki, List Starosty Powiatowego Wysokomazowieckiego do Urzędu Wojewódzkiego Wydział Kultury i Sztuki w Białymstoku Nr K.S.18/4/47 z dnia 19 IX 1947 r., sygn. KS/21/178/1, k. 253.

21 WUOZ B, Urząd Wojewódzki Białostocki Wydział Kultury i Sztuki, List Władysława Paszkowskiego do Starostwa Powiatowego w Białymstoku Nr KS 21/149/47 z dnia 21 IX 1947 r., sygn. KS/178/1, k. 254.

22 WUOZ B, Urząd Wojewódzki Białostocki Wydział Kultury i Sztuki, List Starosty Powiatowego Wysokomazowieckiego do Urzędu Wojewódzkiego Wy-



Dwór Starzeńskich w Nowodworach k. Ciechanowca, I. 1918–1939 fot. Grażyna Godziejewska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-U-4328

Związki rodziny Starzeńskich z Branickimi

Jak już zostało wspomniane, wśród obrazów przekazanych przez hrabiego Starzeńskiego w depozyt Janowi Glince, poza portretami rodzinnymi, znajdowały się również dwa wizerunki Branickich. Jeden z nich przedstawiający Izabelę Branicką, trzecią żonę Jana Klemensa Branickiego, został odnaleziony dzięki kwerendzie przeprowadzonej w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu — Państwowych Zbiorach Sztuki. Wizerunek młodziutkiej Izabeli jest niezwykle podobny do jej przedstawienia autorstwa Antoniego Tallmanna i Hoese — który podziwiać można w kościele Parafii Rzymskokatolickiej pod wezwaniem Trójcy Przenajświętszej w Tykocinie. W przeciwieństwie do tykocińskiego portretu *en pied*, przedstawione zostało na nim popiersie Izabeli. Widać podobną suknię z dużym dekoltem, gorsetem oraz bufiastymi rękawami. Włosy ma nisko upięte, upudrowane²³. Nieznane są losy portretu jej małżonka. Można jednakże przypuszczać, że on również nawiązywał swoim stylem do portretu z kościoła w Tykocinie, gdzie hetman został ukazany w pełnej zbroi typu zachodnioeuropejskiego, z przerzuconym przez ramię purpurowym płaszczem, podbitym futrem lamparta, z Orderem Orła Białego na piersi i buławą hetmańską, symbolem władzy wojskowej, w dłoni²⁴.

Czemu jednak portrety właścicieli Białegostoku znalazły się pośród obrazów rodziny Starzeńskich? W rezydencjach magnackich i dworach szlacheckich zwykle tworzone kolekcje portretów rodzinnych.

dział Kultury i Sztuki w Białymstoku Nr K.S.18/4/47 z dnia 19 IX 1947 r., sygn. KS/21/178/, k. 253.

23 A. Dąbrowska, *W kręgu Branickich*, Białystok 2019, s. 26.

24 Tamże, s. 24.

Pośród nich mogły znajdować się nie tylko podobizny przodków, ale również osób, którym rodzina zawdzięczała swoją pozycję²⁵. W tym miejscu trzeba sięgnąć do historii rodu Starzeńskich oraz ich początków w Strabli.

Po śmierci Michała Kurzenieckiego, właściciela majątku w Strabli, obciążone poważną sumą dobra strabelskie przeszły na własność jego brata, Zygmunta²⁶. Sukcesor zdecydował, że je sprzeda. Doił targu z pochodzącą z Wielkopolski rodziną Starzeńskich ze Starzenic²⁷. Spośród tej rodziny wywodziło się wielu dostojników kościelnych oraz urzędników publicznych²⁸. Jednym z nich był Maciej Maurycy²⁹. To on nabył Strablę. Majątek został sprzedany za 90 000 złotych polskich³⁰. Nowy właściciel był bliskim przyjacielem oraz politycznym współpracownikiem hetmana wielkiego koronnego, Jana Klemensa Branickiego, na którego dworze w Białymstoku wychowywał się ze swym bratem, Antonim³¹. W wieku szesnastu lat stanął po stronie hetmana, gdy ten zdradził Stanisława Leszczyńskiego w jego walce o tron z Augustem III Sasem³². Miało to niewątpliwie wpływ na jego karierę polityczną, ponieważ został w późniejszych latach mianowany sekretarzem i adiutantem Jana Klemensa³³.

W roku 1754, we Lwowie, poślubił Anielę Biberstein-Trembińską, która była niezwykle elokwentną osobą, prowadzącą bogatą korespondencję z wieloma osobistościami z ówczesnego świata kulturalnego i politycznego. Jednymi adresatów listów pani Starzeńskiej byli: ksiądz Antoni Betański — sekretarz Izabeli Bra-

nickiej oraz ksiądz Głowiński, z którym rozmawiała o pożyczce i stopie procentowej udzielonej Janowi Klemensowi Branickiemu³⁴.

Po śmierci hetmana Branickiego w 1771 roku i zlikwidowaniu części jego dworu Starzeńscy zdecydowali się powrócić do Galicji³⁵. Uczynili to najprawdopodobniej po ślubie najstarszego z synów, Michała Hieronima³⁶. Nowy właściciel dóbr strabelskich od dziecka miał związki z Branickimi, bowiem urodził się na ich warszawskim dworze³⁷. Następnie został skierowany do Białegostoku, gdzie pobierał początkową edukację³⁸. W swoich pamiętnikach opisywał wspaniały dwór hetmanostwa: „świećniejszy i wspanialej urządzonej od niejednej rezydencji udzielnego księcia rzeszy niemieckiej”. Również w samych superlatywach wypowiadał się o Janie Klemensie i jego małżonce, Izabeli z Poniatowskich³⁹.

Jak widać, powiązania między Branickimi a rodziną Starzeńskich były bardzo silne — nie tylko w sferze politycznej, ale również towarzyskiej. Zarówno młodszy, jak i starszy Starzeński traktowali hetmanostwo nie tylko jako swoich mocodawców, ale również jako bliskie sobie osoby. Stąd zapewne wynika obecność portretów Jana Klemensa oraz jego żony pośród wizerunków członków rodziny Starzeńskich.

25 P. Olędzki, Wspólne dziedzictwo. Portret sarmacki w dziedzictwie narodów Rzeczypospolitej Szlacheckiej, Białystok 1999, s. 12.

26 J. Hościłowicz, Z przeszłości kościoła parafialnego w Strabli, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, 6 (2000), s. 36.

27 J. Hościłowicz, Zespół pałacowy w Strabli, jego dzieje i konserwacja, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, 2 (1996), s. 6.

28 J. Dunin-Borowski, Almanach błękitny..., s. 884–885.

29 Maciej Maurycy Starzeński – urodzony 24 II 1717 r. w Iłowcu. Hrabia galicyjski. Właściciel Strabli, Pasynkowa, Jeżewa, Olejowa, Mogielnicy z Romanówką i Chmielówką oraz Sassowa. Od 1774 r. właściciel wójtostwa w Brańsku i Małaszewie. Pełnione urzędy: podstoli podlaski (od 1746), pisarz grodzki brański (1748), pisarz wojskowy koronny (1757–1763), sekretarz i adiutant hetmana wielkiego koronnego Jana Branickiego, rotmistrz chorągwi pancernej 3 pułku wojsk koronnych, poseł na sejm w latach 1760 i 1764, starosta grodzki brański, bielski i goniądzki, generał-porucznik wojsk koronnych. Mąż Anieli z Biberstein-Trembińskiej h. Rogala. Zmarł 28 XI 1787 r. w Olejowie (J. Dunin-Borowski, Almanach błękitny..., s. 886).

30 J. Hościłowicz, Z przeszłości kościoła parafialnego..., s. 36.

31 WUOZ B, Dokumentacja pałacu / zespół pałacowy / w Strabli, pow. Bielsk Podlaski, woj. Białostockiej, opr. A. Lutostańska, Warszawa 1964 roku, (maszynopis) nr inw. 910, s. 5.

32 Na schyłku dni Rzeczypospolitej..., s. 3.

33 J. Hościłowicz, Zespół pałacowy w Strabli, jego dzieje i konserwacja..., s. 7.

34 WUOZ B, Dokumentacja pałacu / zespół pałacowy / w Strabli..., s. 5.

35 Tamże, s. 5.

36 J. Hościłowicz, Zespół pałacowy w Strabli, jego dzieje i konserwacja..., s. 7.

37 Na schyłku dni Rzeczypospolitej..., s. 4.

38 D. Żołędź-Strzelczyk, Obrazki z życia szkolnego – Michał Hieronim Starzeński (1757–1824) w konwiktach teatynów w Warszawie, „Saeculum Christianum”, t. 31 (2024), nr 1, s. 180–181.

39 Na schyłku dni Rzeczypospolitej..., s. 5–8.

Rudka, muzeum i portret Rozalii

„Dobra ziemskie Rudka, położone w dawnej ziemi drohickiej województwa podlaskiego, przez okres ponad 400 lat były w nieprzerwanym posiadaniu kilku rodzin magnackich, senatorskich i arystokratycznych”¹. Po Ossolińskich herbu Topór, którzy władali Rudką od połowy XVII stulecia, na początku XX wieku majątek przeszedł w ręce Potockich. W 1927 roku właścicielem Rudki został Franciszek Salezy Potocki (1877–1949)², syn Janiny (Joanny) Potockiej, córki Wandy z Ossolińskich i hrabiego Tomasza Potockiego herbu Złota Pilawa oraz Konstantego Potockiego herbu Srebrna Pilawa z Peczary³. Formalnie to on zarządzał dobrami, pomimo iż do 1938 roku pełnił funkcję dyrektora Departamentu Wyznań w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i od 1928 roku mieszkał w Warszawie. Prawdopodobnie już od 1933 roku majątek, w imieniu ojca, prowadził jego syn Ignacy Konstanty, powszechnie szanowany i zaangażowany w lokalne sprawy, który niespodziewanie umarł w 1937 roku, w konsekwencji czego jego ojciec musiał ponownie zająć się zarządzaniem rodzinnymi dobrami⁴.

Zarówno on, jak i cała zgromadzona w pałacu rodzina, żona Maria Małgorzata z książąt Radziwiłłów i ich dzieci: Ignacy, Konstanty, Róża Janina, Pelagia Józefina, jak i siostra właściciela Zofia⁵, byli „rozmiłowani” w przeszłości i wyczuleni na kulturę i sztukę. Kiedy więc

1 J. Szumski, *Właściciele dóbr ziemskich Rudka na Podlasiu*, „Białostoczczyzna”, 1/21 (1991), s. 20.

2 Franciszek Salezy Stanisław Aleksander Ignacy hr. Potocki urodził się 14 II 1877 r. w Peczarze, jako pierwszy syn Konstantego Józefa i Joanny Matyldy Ludwiki z Potockich. Nauki pobierał w Odessie i Petersbutgu. 16 IV 1903 r. ożenił się z Marią Leonią Ewą z ks. Radziwiłłów. Okres I wojny światowej spędził w Odessie i Kijowie. W 1918 r. powrócił do kraju i zamieszkał w Krakowie. Zajmował się publicystyką, był prezesem Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich w 1923 i 1927 r. Był członkiem Stronnictwa Pracy Narodowej. Od X 1928 do IX 1938 r. pełnił funkcję dyrektora Departamentu Wyznań w Ministerstwie Wyznań, Religii i Oświecenia Publicznego. Otrzymał odznaczenia: Krzyż Komandorski Orderu Polonia Restituta, krzyż papieski *Pro Fide et Ecclesia in Rusia Merito* i Legię Honorową. Zmarł w Krakowie 6 X 1949 r. (Z. Romaniuk, *Rudka. Dzieje majątku, wsi i parafii*, Rudka 2002, s. 222–223).

3 J. Szumski, dz. cyt., s. 20–22.

4 Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 222–223. Ignacy Konstanty Potocki oficjalnie zarządzał majątkiem od 1936 r. do swojej śmierci 11 XI 1937 r.

5 Zofia Barbara Potocka była właścicielką majątku Targowisk i lasów w Siemionach (Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 188).



Płyta kominkowa z herbem Pilawa z pałacu Potockich w Rudce, żeliwo, odlewanie, 68 x 64 cm, 2. poł. XIX w. (po 1860), fot. R. Olkowski, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/181

Potoccy, porządkując pałac po wojnie polsko-bolszewickiej, odnaleźli na strychu: „porozrzucane [...] książki z biblioteki Ossolińskich (kilka tysięcy tomów) i całe ich Archiwum Starostwa Brańskiego, liczące 8-9 tysięcy dokumentów sięgających XVI w. [...] szczątki najrozmaitszych rzeczy: mebli, lamp, pajaków, aplik”, zrodziła się myśl o utworzeniu w pałacu Muzeum Historyczno-Regionalnego, które pod tą nazwą znalazło się w spisie Związku Muzeów w Polsce (1928)⁶. Oprócz odnalezionych pamiątek po Ossolińskich w muzeum zgromadzono pokaźny księgozbiór, w części pochodzący z podolskiego majątku Peczera⁷, zabytkowe przedmioty z siedzib Potockich w Warszawie i Krakowie, jak również inne odnalezione w okolicach Rudki artefakty historyczne, jak stare monety, siedemnastowieczny obraz na desce, pozyskany z Hodyszewa przez żonę Franciszka Salezego, czy kamienną chrzciel-

6 K. Niewiarowska-Bogucka, *Muzeum Historyczno-Regionalne w Rudce (1928–1939)*, „Ciechanowski Rocznik Muzealny”, 3 (2007), s. 29–30.

7 Wśród zbiorów pochodzących z Peczary znajdowały się pozostałości spuścizny po Szczęsnym Potockim z Tulczyna i jego rodzinie (Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 181).

nicę z kościoła w Winnie Poświętnej, prawdopodobnie z XVII wieku, o którą wystarała się Róża Potocka. Zasoby muzeum musiały się dość szybko rozrastać, co widać w spisach, jakie poczynił jego właściciel, odnotowując: „oprawy starożytne ksiąg XVII—XIX (NN⁸ 22—30); dokumenty regionalne (NN⁹ 30—34; 42—50; 352—381); wykopaliska podlaskie (NN¹⁰ 72—95); Dochodowa Kassa Ossolińskich XVII w. (NN¹¹ 400); różne pamiątki po Potockich (NN¹² 139—2690; pamiątki rodzinne Ossolińskich (NN¹³ 270—330); dokumenty majątku Rudka (NN¹⁴ 331—351)”. Potocki w swoim rejestrze posługiwał się określeniem „witrina” i nazwami charakteryzującymi zawartość poszczególnych z nich, jak: „Judaistyczna”, „Muzykalia”, „Podpisów Królewskich”, „Materii starożytnych”, „Militaria Przedrozbiorowe”, „ornatów Taburet z haftem z daty 1638 r.”, „Podpisów Hetmanów i Kanclerzy”, „Stare Druki”, „Kościelna”, „Numizmatyka”, „Heraldyczna”, „Prassy i Widowisk”, „Powstania 31 r.”, „Józefa Piłsudskiego”, „Powstania 63 r.”, „Masońska”¹⁰. Daje to pewne wyobrażenie o muzeum i jego zasobach, choć jak zaznaczył właściciel, była to tylko część inwentarza, oprócz której wspominany był także fragment „boizeryi XVIII; Rzeźba w drewnie Św. Jana Nepomucena XVIII, Carskie wrota (z Czarnej) XVIII”¹¹. Do zbiorów muzeum miały również trafić „cenne zabytki i dokumenty z kościoła rudzkiego” Pomieszczenia muzeum rozlokowane były w środkowej części pałacu i w jego oranżerii¹².

We wrześniu 1939 roku w pałacu pozostały same panie Potockie: hrabina Maria Małgorzata, jej córki Róża i Pelagia, jej synowa — wdowa po Ignacym — Jadwiga z Dębińskich z dziećmi Elżbietą, Janiną i Tomaszem oraz siostra Franciszka Salezego, Zofia. 14 września Rudkę zajęły wojska niemieckie. Jeszcze przed wkroczeniem kolejnego, tym razem sowieckiego okupanta, według relacji Potockiego, jego żona wraz z pozostałymi lokatorami pałacu opuściła majątek, zostawiając muzeum w całości¹³. Przed ewakuacją „Panie Potockie [...] skłoniły

Stanisława Pac-Pomarnackiego¹⁴ [...], aby im towarzyszył w wyjeździe”¹⁵. Sześć wozów drabiniastych, ciągniętych przez dwa konie każdy, załadowane zostały najcenniejszymi przedmiotami z pałacu. Najpierw razem dojechali na północny brzeg Narwi, stamtąd rodzina Potockich, już bez Pac-Pomarnackiego, dotarła do majątku Przysań położonego na północ od Ostrołęki, a dalej miała się udać do Krakowa¹⁶. 24 listopada 1939 roku Zofia Potocka zdeponowała w Muzeum Narodowym w Warszawie, jak się wydaje większość wywiezionych dóbr. Były to obrazy olejne, akwarele, rysunki oraz meble¹⁷.

25 września 1939 roku w Rudce pojawili się Sowieci. Następnego dnia wojsko zajęło siedzibę Potockich. Miało wówczas dojść do zniszczenia zbiorów Muzeum Historyczno-Regionalnego, którego zabytki były wyrzucane przed pałac, a każdy kto był przy tym obecny, mógł zabrać co chciał, a to co pozostało, miało zostać spalone. Rzeczywiście po wojnie odnajdywano w Rudce starodruki należące do biblioteki Potockich¹⁸. Jeszcze w grudniu 1974 roku do zbiorów Muzeum Okręgowego w Białymstoku trafiła płyta kominkowa z pałacu¹⁹, z herbem Pilawa, którą sprzedał mieszkaniec wsi Wyszonki-Wypychy, położonej bardzo blisko Rudki. Jednak czy faktycznie wszystko zostało zniszczone lub rozdane okolicznej ludności? Okazuje się, że jednak nie. Jak pisze Alesia Sauczuk z Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego: „Po ustanowieniu na Grodzieńszczyźnie we wrześniu 1939 roku władzy radzieckiej do Muzeum trafiały kolekcje ksiąg z pobliskich nacjonalizowanych majątków. Największym nabytkiem po jesieni 1939 roku był fragment księgozbioru Potockich z Rudki. W Muzeum znalazły się nie tylko książki, lecz również pieczęci kilku przedstawicieli rodu Potockich oraz kilka jednostek broni (GPMHA,

8 NN^o – Numerów inwentarza.

9 K. Niewiarowska-Bogucka, dz. cyt., s. 30–32, 35.

10 Tamże, s. 35.

11 Tamże.

12 Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 182.

13 Daty pojawiające się w relacji Franciszka Salezego Potockiego nie zgadzają się z faktografią, co nie dziwi, ponieważ nie był on naocznym świadkiem tych wydarzeń. Potocki pisze, że wojska niemieckie zajęły Rudkę do 6 IX dodając, że do 20 „oddali ją Sowieta” (podczas gdy Białystok został przejęty przez wojska sowieckie 22 IX). Dwa dni wcześniej majątek miała opuścić jego żona wraz z pozostałą rodziną (K. Niewiarowska-Bogucka, dz. cyt., s. 37). O nadchodzącym wkroczeniu wojsk sowieckich Potocki mieli się wcześniej dowiedzieć od Niemców (J. Włodek, *Pamiętniki historyczne. Dzieje zagłady ziemianstwa polskiego południowo-zachodniej Białostocki w latach 1939–1944*, t. 1, Ciechanowiec 2005, s. 140, 399).

14 Właściciel sąsiedniego majątku Mień (Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 188).

15 Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 188.

16 J. Włodek, dz. cyt., s. 140.

17 Tamże. AMNW, Depozyt Zofii hr. Potockiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zał. do kwitu depoz. Nr 767 z d. 24 XI 1939 [protokół].

18 W ten sposób do domu rodziny Bachurzewskich trafiła książka *Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques*, t. 4, Paryż 1733 (K. Niewiarowska-Bogucka, dz. cyt., s. 38). Jeszcze po wojnie powszechnie wiadomym było, że eksponaty z Muzeum Historyczno-Regionalnego w Rudce znajdują się w posiadaniu okolicznych mieszkańców. W liście zamieszczonym na łamach „Życia Białostockiego” (1949) Robert Karat, pierwszy kierownik organizowanego w Białymstoku Muzeum Regionalnego, pisze: „Spodziewamy się, że nasz apel dotrze również do mieszkańców Rutki (sic!) i jej okolic w powiecie bielskim, i zostaną przez nich zwrócone eksponaty pochodzące z b. muzeum Potockich w Rutce” (APB, Wydawnictwa – wycinki prasowe 1948–1958, PWW-47, sygn. 1/64/05).

19 Płyta kominkowa z herbem Pilawa z pałacu Potockich w Rudce, żeliwo odlwane, 88,3 x 73,7 x 5,5 cm, 2. poł. XIX w. (po 1860), zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/181.

KP 21341, 24344, pieczęcie; KP 91160, guzik z herbem Pilawa)²⁰. W zbiorze tym były między innymi starodruki pochodzące z Tulczyna, dzieła należące do Ossolińskich oraz książki z nowymi pieczęciami o treści: „Muzeum Historyczno-Regionalne w Rudce” i „Muzeum Historyczno-Regionalne w Rudce powiat Bielsk Podlaski założone przez Fr. Hr. Potockiego w r. 1926”²¹. Proces przewożenia cennych księgozbiorów i innych zabytkowych przedmiotów według cytowanej badaczki miał trwać do połowy 1940 roku²². Utrwalona wizja barbarzyńskiego unicestwienia dziedzictwa kulturowego przez okupantów sowieckich nie zawsze jest zgodna z rzeczywistym przebiegiem wydarzeń. Zapewne część zajmowanych dóbr była demonstracyjnie niszczone, zgodnie z sowiecką ideologią i na potrzeby propagandy. Jednakowoż najcenniejsze obiekty sprawnie selekcjonowano i wywożono. Niewykluczone, że władze sowieckie oprócz wojskowej wiedzy operacyjnej były również zorientowane w zasobach kulturowych zajmowanych terenów. Jeszcze przed wojną w Rudce miał się pojawić „dziad wysokiego wzrostu, ubrany w łachmany, z omotaną głową”, który później okazał się szpiegiem²³.

Pozostawiony w pałacu majątek Potockich częściowo zniszczono, częściowo rozgrabiono i rozproszono, zaś najcenniejsze jego zbiory wywiezione zostały do Grodna. Gdy jesienią 1941 roku Pelagia Potocka przyjechała do Rudki, nie było już śladu po muzeum, bibliotece i archiwum. Odnalazła jednak w Białymstoku parę przedmiotów z muzeum, a wśród nich „z witryny judaistycznej” srebrny jad — wskaźnik do czytania Tory²⁴.

W świetle przywołanej historii wątpliwości budzi przypisana do portretu „Rozalii” Aleksandry Franciszki księżnej Lubomirskiej Rzewuskiej Jana Chrzyciela Lampiego proveniencja wskazująca jako jego właścicieli „Potockich z Rudki”, co zostało ustalone na podstawie kartki przyklejonej na odwrociu płótna, na której znalazła się taka właśnie adnotacja²⁵. Trudno uwierzyć, że tak cenne dzieło pozostawiono w pałacu, zabierając inne rodzinne portrety autorstwa tego malarza.

20 A. Sauczuk, *Wybrane kolekcje książek w zbiorach Grodzieńskiego Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017), s. 195–210.

21 Tamże, s. 202.

22 Tamże, s. 204. W 2017 r. w zbiorach Grodzieńskiego Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego zidentyfikowano 27 600 woluminów należących do księgozbioru Potockich (tamże, s. 201).

23 Z. Romaniuk, dz. cyt., s. 187.

24 K. Niewiarowska-Bogucka, dz. cyt., s. 38.

25 Kartki z informacją o właścicielach i miejscu pochodzenia obrazu umieszczane były na odwrociach najprawdopodobniej już w Państwowym Muzeum w Grodnie.

W inwentarzu muzealnym Wawelu widnieje informacja, że jest to dar hrabiny Marii Kossakowskiej, która po wojnie w 1947 roku odebrała kilka obrazów dawniej znajdujących się w Brzostowicy Wielkiej, pozostawiając inne w charakterze depozytu/darowizny Państwowym Zbiорom Sztuki. Przynależność do tej kolekcji również wydaje się być mało prawdopodobna. Portretu tego nie ma na *Specyfikacji obrazów do Tajnego Rady Stanisława hrabiego Kossakowskiego i małżonki jego Alexandry z hrabiów de Laval hrabiny Kossakowskiej* sporządzonej w 1865 roku, która dokumentowała tak zwaną „kolekcję warszawską” eksponowaną w pałacu przy ulicy Nowy Świat 19, obejmującą 100 dzieł. Co prawda zbiory malarstwa Kossakowskich rozrastały się, będąc w posiadaniu kolejnych właścicieli, Józefa, a następnie Stanisława Kossakowskich. W ostatniej siedzibie rodziny miało ich być już około 200²⁶. Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej nie występuje również w obszernym archiwum fotograficznym Józefa Kossakowskiego, dokumentującym galerię warszawską. Na fotografiach wnętrza pałacu Kossakowskich w Wojtkuszkach odnajdujemy bardzo podobny portret Ludwika z Potockich Kossakowskiej, wykonany również przez Lampiego (1807)²⁷. Przy tych dociekaniach warto poddać rozwadze, czy obraz ten nie pochodził z majątku w Rudawie, w 1939 roku należącym do Stanisława

26 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 9 (2017), s. 81–89.

27 NMK, *Atelier Wojtuszeki/ikonografia*, CDM Ta 5206, alb.18, p. 15, fot. 18 (1182),



Pałac Potockich w Rudce (Zespół Szkół Rolniczych im. Ks. Krzysztofa Kluka), fot. NN, Rudka, l. 70. XX w., zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/32319/151

Brunowa, gdzie miała wciąż znajdować się, co prawda uszczuplona, galeria portretów Potockich (one również zostały „znacjonalizowane” przez władze sowieckie), bądź z pałacu Branickich w Rosi²⁸.

28 W poszukiwaniu proveniencji portretu Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej można wziąć pod uwagę majątek w Rosi, od około połowy XVII w. należący do Potockich. W końcu XIX w. K. Waliszewski zwiedzał pałac. Opisując salon odnotował portrety pokrywające ściany „od góry do dołu” (W. Karpyza, *Roś – kresowe miasteczko dawnej Białostocczyzny*, „Białostocczyzna”, 2/22 (1991), s. 17). Po bezpotomnej śmierci Stefana Potockiego w 1910 r., Roś na mocy testamentu, jako ordynacja rodowa, przypadła Ksaweremu hr. Branickiemu, a po jego śmierci Adamowi hr. Branickiemu (1926). W tym czasie do galerii wilanowskiej przewieziono ponad 100 obrazów z pałacu w Rosi. Były to m.in. tak znakomite dzieła jak *Portret Matki* Rembrandta (1632), portret Jana III Sobieskiego w wieńcu laurowym oraz wiele innych (<https://branicy.pl/368,wilanowskie-muzeum-w-czasach-branickich-cz-2/>; dostęp: 25 III 2025).

Pałac Potockich w Rudce (Zespół Szkół Rolniczych im. Ks. Krzysztofa Kluka), fot. NN, Rudka, l. 70. XX w., zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/32319/152



Krajobraz leśny (ucięty)

Działania wojenne nie ominęły Sokółki i powiatu sokólskiego. Oddziały Wehrmachtu dotarły na te tereny 24 września 1939 roku. Trzy dni później, na mocy paktu Ribbentrop-Mołotow, przeszły pod władzę sowiecką¹. Podczas obrad Zgromadzenia Ludowego Zachodniej Białorusi w dniach 29—30 października 1939 roku uchwalono cztery podstawowe deklaracje dotyczące terytorium Białostockizny: o władzy państwowej, o włączeniu tych ziem (jako Zachodniej Białorusi) do Białoruskiej Republiki Sowieckiej, o nacjonalizacji przemysłu, kolei i banków oraz o konfiskacie ziem obszarniczych².

Jedną z miejscowości, należących w przeszłości do „obszarników” była Kudrawka, niewielka wieś położona w XIX wieku w powiecie sokólskim guberni grodzieńskiej, oddalona o 24 wiorsty (ok. 26 km) od Sokółki³. Dobra te stały się wówczas siedzibą rodową Eynarowiczów⁴. Dwór niestety nie przetrwał do naszych czasów. Nie wiadomo, jak wyglądały jego wnętrza. Wincenty Eynarowicz prowadził jednak aktywne życie towarzyskie — zapraszał wielu gości⁵, również zagra-

nicznych. W jednym z artykułów publikowanych na łamach „Dziennika Białostockiego” we wrześniu 1934 roku wspomniano o wycieczce członków Międzynarodowego Kongresu Geografów, którzy zwiedzali okolice Grodna. Jednym z punktów programu była wizyta w Kudrawce. Przebieg odwiedzin relacjonowano następująco:

Popołudniu goście zagraniczni znaleźli się w gościnnym, staropolskim dworze w Kudrawce p. Wincentego Eynarowicza, zachwycając się nowem nieznanem dla siebie środowiskiem, pełnem tradycji i kultu dla przeszłości. Sam dwór, wybudowany przed przeszło dwustu laty, kilkaset letnie topole i lipy, szumiące w parku obok domów, wewnątrz nacechowane artystycznym smakiem i prostotą, połączoną z uміłowaniem przechowywanych z pietyzmem pamiątek z przed lat, stare portrety, pokrywające ściany kudrawskiego dworku — wszystko to wywarło na gościach duże wrażenie⁶.

1 <https://sokolka-powiat.pl/pl/historia-powiatu-sokolskiego/>, dostęp: 28 V 2025.

2 T. Gajdzis, *Ziemia zroszona łzami... Sokółka – moje rodzinne miasto. Niemiecko-sowiecka okupacja i początki PRL-u w Sokółce i regionie 1939–1947*, Białystok 2000, s. 212.

3 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 4, Warszawa 1883, s. 846.

4 WUOZ B, Dokumentacja ewidencyjna dla parku w Kudrawce, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, Z. Piłaszewicz, Białystok 1979, s. 4. Rodzina posługiwała się herbem własnym Eynarowicz v. Białynia: „w polu błękitnem podkowa ocelami w górę, w niej hełm u dołu rozdarty, ostrzem w górę; w koronie pięć piór strusich”. Był to ród zasłużony na dworze książąt Ostrojskich. Adam Eynarowicz, syn Andrzeja, otrzymał od książąt majątek w powiecie słonimskim, zaś jego brat, Hieronim wślawił się walkami w Inflantach w 1605 r. i na Ukrainie przeciwko Tatarom. W późniejszym okresie Samuel, syn Antoniego i Elżbiety Niemcewicz, sprawował urząd pisarza grodzkiego brzesko-litewskiego, zaś jego syn, również Samuel, był urzędnikiem w guberni wileńskiej. Inni przedstawiciele rodu „Melchior i Józef, synowie Jana, Wincenty, syn Józefa i inni wylegitymowani w Cesarstwie 1842 r.” byli „zapisani do ksiąg szlachty gub. Grodzieńskiej” (S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 3, Warszawa 1906, s. 393).

5 Według Bohdana Żalutyńskiego, gościa na przyjęciu w dworze w Kudrawce, Wincenty Eynarowicz został zaatakowany przez lokaja, Browińskiego, ponieważ stwierdził, że serweta, którą nakryty był stół, była brudna. Pijany pracownik odpowiedział „w najbrutalniejszy sposób”, a następnie, gdy gospodarz próbował go wyprowadzić, „złapał duży talerz i rzucił nim w p. Eynarowicza, który zalał się krwią trafiony bardzo silnie w głowę („rana była dość ciężka, gdyż doktor był wezwany telegraficznie z Grodna i przybył pocztą”. W trakcie opatrywania ran awanturnik krzyczał, że „żałuje bardzo, że nie zabił E. na śmierć” („Walka z kłamstwem”, 29 VIII 1912, nr 7, s. 19); materiał źródłowy udostępniony przez dr. Grzegorza Ryżewskiego.

6 Na Niemnie, w Grodzie i w prastarym dworze. Wycieczka geografów z zagranicy, „Dziennik Białostocki”, 4 IX 1934, nr 16, s. 245; materiał źródłowy udostępniony przez dr. Grzegorza Ryżewskiego.



Dwór w Kudrawce, l. 1930–1937, fot. NN, zbiory prywatne

Znając umiłowanie ziemiaństwa do sztuki, można wnioskować, że w galerii poza portretami antenatów znajdowały się również inne rodzaje obrazów. Być może to właśnie z wyżej opisanego dworu pochodził niewielki pejzaż ze sztafążem umieszczony na liście obrazów z Białegostoku zdeponowanych na Wawelu w 1949 roku pod numerem 18 i podpisany jako „Krajobraz leśny (ucięty) wł. Eynarowicza”⁷. Ale czy na pewno? Rodzina Eynarowiczów poza Kudrawką posiadała także inne majątki — Sidrę⁸, Wandzin⁹, Poturbowszczyznę oraz Chojnowszczyznę¹⁰. Być może znajdował się w jednym z nich.

W wątpliwość można również podać samą własność obrazu. Na liście z Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu można odnaleźć błędy dotyczące właścicieli wymienionych dzieł. Przykładem są opisane we wcześniejszym rozdziale portrety Starzeńskich, które zostały podpisane jako „wł. Kossakowskich”¹¹. Być może ten błąd wynikał z braku wystarczającej wiedzy Wandy Kalwaryjskiej, która mogła być autorką notatek umieszczanych na kartkach przyklejanych na odwrociach obrazów z informacją o ich właścicielach. Podobnie mogło być z tajemniczym pejzażem, na którego krośnie i płótnie nie znajdowały się żadne oznaczenia własnościowe.

Wojna oszczędziła Kudrawkę. Po jej zakończeniu, pomimo wielu zniszczeń, zachowały się budynki gospodarcze oraz dwór, w którym przez kilka lat funkcjonowała szkoła podstawowa. Niestety w 1947 roku strawił go pożar, natomiast zabudowania gospodarcze zostały rozebrane¹².



Aleja prowadząca do dworu w Kudrawce, l. 1930–1937, fot. NN, zbiory prywatne



Widok na staw z tarasu dworu w Kudrawce, l. 1930–1937, fot. NN, zbiory prywatne

7 AZKW PZS, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r. [lista].

8 WUOZ B, Dokumentacja ewidencyjna parku w Sidrze, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, Z. Piłaszewicz, Białystok 1979, nr inw. 2679, s. 4.

9 WUOZ B, Dokumentacja ewidencyjna założenia dworsko-ogrodowego w Wandzinie, gm. Sidra, woj. białostockie, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, J. Maroszek, P. Drożyner, J. Werpachowska, Białystok 1985, nr inw. 3491, s. 1

10 WUOZ B, Dokumentacja ewidencyjna założenia dworsko-ogrodowego w Chojnowszczyźnie, oprac. Ewa Bończak-Kucharczyk, J. Maroszek, J. Szydłowski, E. Rogalewska, Białystok 1984, nr inw. 3477, s. 4–5,

11 AZKW, PSZ, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r. [lista].

12 WUOZ B, Dokumentacja ewidencyjna dla parku w Kudrawce..., s. 3.

Kolekcja obrazów hrabiów Kossakowskich

Największą grupę wśród obrazów odnalezionych na Wawelu, włączonych uprzednio do inwentarza Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, stanowią obiekty będące własnością hrabiów Kossakowskich, zrównane we wrześniu 1939 roku z pałacu w Brzostowicy Wielkiej¹.

Historia kolekcji Kossakowskich sięga drugiej połowy XVIII wieku i łączona jest z nową siedzibą wojewody witebskiego (Dominika) Michała Kossakowskiego (1733–1798)² i jego żony Barbary z Zymberek (1730–1811), jaką był majątek w Wojtkuszkach³ na Litwie. Rezydencja rodziny, ozdobiona płótnami nieznanymi nam dziś mistrzów, była zapewne upiększana przez kolejnych właścicieli Józefa Dominika (1771–1840) łowczego Wielkiego Księstwa Litewskiego i jego żonę Ludwikę Potocką (1779–1850) wojewodżankę ruską. Jednak rzeczywiste ukształtowanie się galerii obrazów nastąpiło za czasów Stanisława Szczęsnego Kossakowskiego (1795–1872),

który nie tylko był koneserem sztuki, wiele podróżował po Europie, skąd przywoził dzieła malarskie, ale i sam malował. Duże znaczenie w gromadzonym zbiorze miały obrazy, które wniosła do rodzinnego majątku jego żona Aleksandra z hrabiów de Laval de la Loubrierie (1811–1886)⁴. Miały to być dzieła najcenniejsze i obejmowały jedną trzecią całej kolekcji małżonków. W 1851 roku obrazy te zostały przewiezione z Petersburga do Warszawy, a kilka lat później hrabstwo udostępniło swój salon „elicie warszawskiej”, z galerią obrazów prezentowaną w wielkiej sali herbowej (1859), w nowej siedzibie znajdującej się w pałacu położonym przy ulicy Nowy Świat 19⁵. Prezentacja ta zbierała pochlebne opinie, w prasie warszawskiej pisano o pałacu Kossakowskich, odnotowując, że galeria obrazów: „obejmuje mnóstwo dzieł mistrzowskich godnych uwagi”⁶. Stanisław Szczęsnny hrabia Kossakowski wprowadził oznaczenie własnościowe na obrazach, które umieszczane było na krośnie lub ramie, w formie prostokątnej kartki z drukiem przedstawiającym herb Korwin, pod którym znajdowało się miejsce do uzupełnienia: „Nr ... | Z Galeryi Warszawskiej [treść wpisywana ręcznie] | Hrabiego Stanisława Korwina Kossakowskiego”⁷.

1 Historię kolekcji obrazów hr. Kossakowskich oraz szerzej, majątków, archiwum i rodzinnych koligacji opracował M. Klempert w licznych artykułach, wśród których dla podejmowanego tematu szczególnie interesujące są: *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 81–94; *Wielka Brzostowica – dobra Kossakowskich na Grodzieńszczyźnie*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 8 (2016), s. 191–210.

2 M. Klempert, *Kossakowscy polsko-litewski ród. Przyczynek do studium genealogicznego rodziny*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 7 (2015), s. 45–46.

3 Majątek Wojtkuszki znajdował się w Litwie. Położony był nad rzeką Świętą w powiecie wiłkomierskim. W 1795 r. osiedli w nim na stałe Józef Dominik Kossakowski (1771–1840) i jego żona Ludwika Potocka (1779–1850). Ich syn Stanisław Szczęsnny (1795–1872) opisując osiemnastowieczną rezydencję, przebudowaną po pierwszych właścicielach (Skorulskich) wymieniał: drewniany pałac z trzema pokojami (okrągłym w środku i dwoma kwadratowymi), oficynę murowaną z trzema gankami, dla gości i służby, z prawej strony głównego budynku oraz z lewej również oficynę, jednak nazywaną przez niego pałacem, dwupiętrowym z trzema gankami. Dopiero w 1857 r. rozpoczęła się przebudowa siedziby Kossakowskich na pałac w stylu angielskiego neogotyku (M. Klempert, *Codzienność i niecodzienność w pałacu wojtkuskim, czyli o rodzinnych spotkaniach i rozrywkach*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Olsztyn 2013, s. 328–330).

4 Aleksandra była córką francuskiego hrabiego Jana Karola Franciszka de Laval de la Loubrierie, tajnego radcy i wielkiego urzędnika dworu w Petersburgu oraz niezwykle majątnej Aleksandry Kozickiej. Stanisława Szczęsnego Kossakowskiego poślubiła w 1829 r. Po śmierci matki odziedziczyła oprócz posiadłości ziemskich, w tym kopalni miedzi, biżuterii, także obrazy. Spadek ten pozwolił na zakup pałacu w Warszawie (1853) przy ul. Nowy Świat 19 oraz jego remont i przebudowę (M. Klempert, *Układ rodzinny... hrabiów Kossakowskich po śmierci Aleksandry Lavalów Kossakowskiej*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 8 (2016), s. 443–445).

5 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 82–86.

6 Cytat z „Kuriera Warszawskiego”, 1859, nr 61, s. 312 za: M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 86.

7 Opis sporządzony na podstawie oznaczenia umieszczonego na obrazie: *Jan Chrzyciel*, olej, płótno, wymiary: 75 x 60 cm, twórca nieznan (przypisywany Carlo Dolci), szkoła włoska, własność prywatna.



Galeria obrazów hrabiów Kossakowskich, wielka sala herbowa, pałac przy ul. Nowy Świat 19 w Warszawie, l. 1895—1896, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5197, alb. 9, p. 4, fot. 4 (596); alb. 9, p. 5, fot. 5 (597); alb. 18, p. 37, fot. 109 (1201); p. 38, fot. 110 (1202)



Oznaczenie własnościowe obrazów z kolekcji Stanisława Szczęsnego hr. Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hr. de Laval de la Loubrerie hr. Kossakowskiej, z ramy do obrazu Święty Jan Chrzciciel, kolekcja prywatna, fot. A. Sienkiewicz



Galeria obrazów hrabiów Kossakowskich, wielka sala herbowa, pałac przy ul. Nowy Świat 19 w Warszawie, l. 1895—1896, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, Ta 5206, alb. 18, p. 35, fot. 106 (1198)

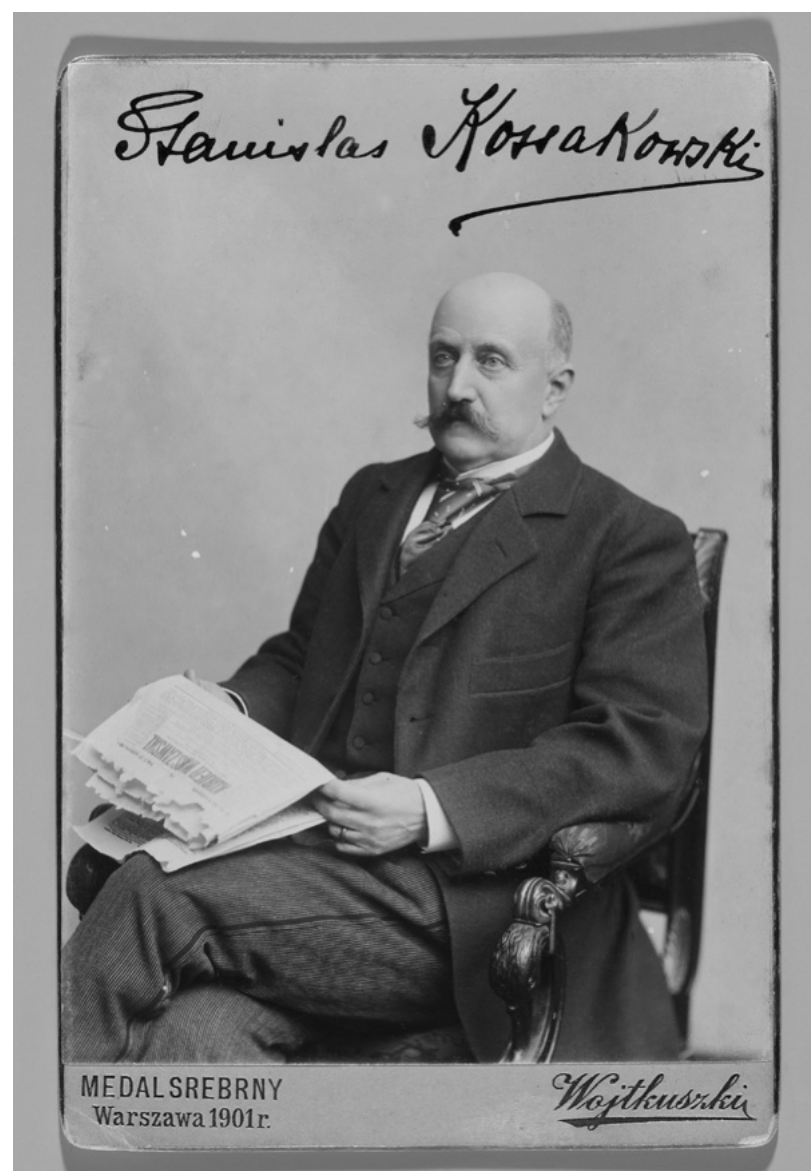
W 1865 roku sporządzona została „Specyfikacja obrazów do Tajnego Radcy Stanisława hrabiego Kossakowskiego i małżonki jego Alexandry z hrabiów de Laval hrabiny Kossakowskiej należących”, w której wynotowano 100 obiektów, podając ich autorów oraz wycenę. Dokument stanowił część aktu przekazania warszawskiego pałacu wraz z galerią Stanisławowi Kazimierzowi Kossakowskiemu (1837–1905), spadkobiercy Stanisława Szczęsnego i Aleksandry, którzy zastrzegli niepodzielność galerii i zakaz jej przemieszczania do śmierci hrabiostwa. Nowy właściciel nie podzielił kolekcji, jednak jak można przypuszczać, nieznaną nam liczbę obrazów przewiózł z Warszawy do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach⁸. Mogły to być płótna znajdujące się w „saloniku czerwonym” warszawskiego pałacu, gdzie również były eksponowane prace malarskie, pozostawiając galerię „w wielkiej sali herbowej” bez większych lub żadnych zmian⁹. Józef (1866–1917), kolejny z Kossakowskich, w 1905 roku odziedziczył cały udokumentowany wcześniej zbiór obrazów i zgromadził go w Brzostowicy Wielkiej, przewożąc dzieła, jak można sądzić, z Warszawy i Wojtkuszek¹⁰. Niestety potomkowie Stanisława Szczęsnego i jego żony Aleksandry nie dbali już o prezentację kolekcji w formie galerii. Zarówno w Wojtkuszkach, jak i w Brzostowicy Wielkiej stanowiły one element dekoracji wnętrz. W ostatniej siedzibie zbiór został podzielony i rozmieszczony w nowym i starym pałacu¹¹. Józef hrabia Kossakowski wzorem swego dziadka również sygnował

8 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 88.

9 Tamże, s. 88. M. Klempert pisze, że „warszawska kolekcja znajdowała się w warszawskim pałacu do 1896 roku, kiedy to Stanisław Kazimierz postanowił przewieźć część obrazów rodzinnych do Wojtkuszek na Litwie”. Podstawą tego założenia jest analiza zdjęć salonu wojtkuskiego, w którym zachodziły zmiany w aranżacji. Jednak autor wydaje się pomijać testament hrabiego, w którym mowa jest o galerii obrazów wciąż znajdującej się w wielkiej sali herbowej w Warszawie. Trudno przyjąć by naruszono integralność tej prezentacji, złożonej w większości z dzieł okazałych rozmiarów, które z mniejszymi pracami całkowicie wypełniały ściany. Przyglądając się fotografiom ukazującym wnętrza pałacu w Wojtkuszkach widzimy w nim głównie portrety rodzinne, obrazy o tematyce religijnej i pewną ilość pejzaży czy scen batalistycznych i historycznych. Jeśli więc coś zostało przywiezione do litewskiej siedziby rodziny to nie były to najprawdopodobniej obiekty z galerii, a raczej z czerwonego saloniku, w którym również eksponowano część zbioru.

10 Tamże, s. 88–89.

11 Brzostowica Wielka stanowiła majątek Chodkiewiczów nadany im przez Aleksandra Jagiellończyka. W wyniku koligacji rodzinnych przechodziła kolejno w ręce rodziny Mniszchów, Potockich z linii tulczyńskiej, a ostatecznie poprzez małżeństwo Ludwiki, córki Szczęsnego Potockiego w posiadanie Kossakowskich. Najstarsza budowla, prostokątny dwór, pochodziła jeszcze z okresu chodkiewiczowskiego. Dopiero w XIX w. dobudowano do niej murowany, parterowy budynek z werandą. Te dwa obiekty nazywano „starym pałacem”. „Nowy pałac” powstał między 1899 a 1901 r. Był to obiekt wzniesiony w stylu „staroniemieckim” (R. Aftanazy, dz. cyt., s. 30; M. Klempert, *Wielka Brzostowica...*, s. 191–210).



Stanisław Kossakowski, fotografia gabinetowa, l. 1901–1905, fot. NN, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, DI 130940 MNW



Pałac Kossakowskich w Wojtkuszkach, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, 1895 r., zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5192, alb. 3, p. 47, fot. 74 (206)



Wnętrze pałacu Kossakowskich w Wojtkuszkach, I. 1895—1896, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5198, alb. 10, p. 15, fot. 18 (685); p. 18, fot. 21 (688); p. 14, fot. 17 (684); 5206, alb. 18, p. 17, fot. 20 (1184)



Pałac Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej, fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, 1901 r., zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5232, alb. 49, p. 1, fot. 1 (3366)



< ^ Wnętrze pałacu Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej, 1901 r., fot. hr. Stanisław Kazimierz
 < < Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta
 5232, alb. 49, p. 11, for. 11 (3376) „Stary salon”; 5233, alb. 50, p. 12, fot. 16 (3454) „Stary
 salon”; p. 13, fot. 17 (3455) „Nowy salon”



Wnętrze pałacu Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej, 1901 r., fot. hr. Stanisław Kazimierz Kossakowski, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, ČDM Ta 5232, alb. 49, p. 11, for. 11 (3376) „Stary salon”; 5233, alb. 50, p. 12, fot. 16 (3454) „Stary salon”; p. 13, fot. 17 (3455) „Nowy salon”

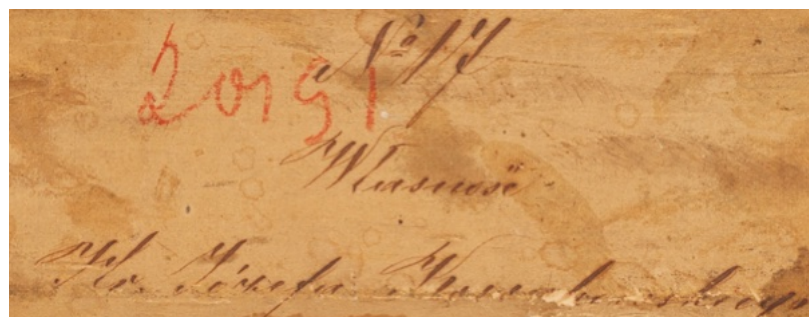


należące do niego obrazy, jednak w dużo skromniejszy sposób, naklejając papierową prostokątną kartkę z ręcznie wypisaną treścią: „№... | Własność | Hr. Józefa Kossakowskiego”¹².

Kolekcja była przemieszczana raz jeszcze w czasie I wojny światowej. Józef Kossakowski wywiózł ją do Petersburga, być może w 1915 roku, ewakuując cenniejsze dobra przed postępującym frontem. W 1917 roku, wciąż pozostając w Petersburgu, umarł. Majątek brzostowski przejął jego syn Stanisław (1901—1961), na którego spadł wysiłek sprowadzenia do Polski zbioru obrazów. Płótna ponownie zawisły w brzostowskiej rezydencji, gdzie kolekcja miała być powiększana¹³. Przed wybuchem II wojny światowej Stanisław Kossakowski, podobnie jak jego ojciec, chcąc uchronić najcenniejsze dzieła, ewakuował część obrazów

12 Treść z kartki naklejonej na odwrocie obrazu *Śmierć św. Józefa*, płótno, olej, 85 x 110 cm, twórca nieznany, szkoła włoska, XVIII w., kolekcja prywatna.

13 Oprócz obrazów składających się na „galerię warszawską” rodzina posiadała inne nieudokumentowane. Roman Aftanazy wymienia m.in. prace Czechowicza *Scena religijna*, *Brodowskiego Krówki* czy pejzaże autorstwa Corota. Ponadto Kossakowscy posiadali zespół rzeźb Oskara Sosnowskiego, bogatą bibliotekę i archiwum z dokumentami sięgającymi czasów chodkiewiczowskich, pamiątki po Napoleonie oraz cenny zbiór numizmatyczny i filatelistyczny. We wrześniu 1939 r. w pałacu brzostowskim znajdowały się również obrazy i rękopisy prac literackich i historycznych Józefa Puzyny, ojca żony ostatniego właściciela majątku Stanisława hr. Kossakowskiego, Marii Józefiny z ks. Puzynów hr. Kossakowskiej (R. Aftanazy, dz. cyt., s. 32–34).



Oznaczenie własnościowe hr. Józefa Kossakowskiego, krosno obrazu *Śmierć św. Józefa*, kolekcja prywatna

z rezydencji, tym razem do Warszawy, lokując je u swojej siostry Zofii Fredro-Bonieckiej¹⁴. Jednak większość płócien pozostała w majątku i padła łupem sowieckiego najeźdźcy jesienią 1939 roku. W momencie wkroczenia wojsk sowieckich do Brzostowicy Wielkiej w pałacu nie było już jego właściciela, którego powołano do wojska, a także żony i ich dzieci (Józefa i Andrzeja Stanisława) oraz jej rodziców, którzy zdolali uciec do niemieckiej strefy okupacyjnej. Wciąż jednak pozostawała w nim jego matka Maria z Chodkiewiczów Kossakowska i siostry Anna Mineykowa i Ludwika Ursyn-Niemcewiczowa. Matkę Kossakowskiego wysiedlono ze „starego pałacu”, jego siostry wywieziono do Kazachstanu, a najcenniejsze wyposażenie majątku zostało zrabowane, w tym pozostające w nim obrazy, księgozbiór i archiwalia. Inne przedmioty spalono na korce tenisowym znajdującym się za pałacem¹⁵.

Z Brzostowicy Wielkiej zrabowane obrazy były przewożone do grodzieńskiego muzeum (przed wojną Muzeum Państwowe w Grodnie), gdzie je inwentaryzowano, nanosząc na krosna numery w kolorze czerwonym. Przypuszczalnie również w tym miejscu oznaczano je dodatkowo kartkami przyklejanymi w prawym górnym narożniku odwrocia, na których zapisywano miejsce pochodzenia i personalia właściciela, na przykład.: „Własność | Hr. J. Kossakowski | Brzostowica Wielka | pow. Grodno”¹⁶. Z Grodna obrazy mogły trafić do różnych miejsc — już działających lub nowotworzonych muzeów. Część zapewne pozostała w Grodnie. Nie wiemy, ile obrazów Kossakowskich trafiło do Białegostoku z przeznaczeniem do tutejszej placówki. W tej chwili rozpoznane są 23 płótna z tego zbioru: Józef Peszke *Portret Ludwika z Potockich łowczyzny Kossakowskiej*, Michele Rocca — Permigianino (?) *Śmierć Świętego Józefa*, Carlo Dolci (?) *Jan Chrzciciel*, Jacopo Bassano *Święta rodzina* (kopia), *Anioł ze Zwiastowania*, David Teniers (?) *Uczta w Betanii*, *Portret kobiety*, *„Zmartwychwstanie”*¹⁷, „Scena rodzajowa”, „Krajobraz niemiec-

ki”, „Scena mitologiczna”, „Jawnogrzesznica”, Marian Leopold Słonecki „Widok miasta” i „Kwitnąca jabłoń i wieża kościelna”, *Uczony w pracowni*, Guercino — Giovanni Francesco Barbieri „Guercizino — widzenie Maryi Magdaleny [fig. 4]”, Jacob Ruisdael „Ruisdaal pejzaż [fig. 2?]” (Pejzaż z młynem wodnym)¹⁸, Jacques Courtois nazywany Bourguignon „Szkóły Boubinion Batalia”, January „Suchodolski bitwa pod Kircholmem”, Bartolomé Esteban Pérez Murillo „Murillos Dzieciątka Jezus”, Giovanni Battista Tiepolo „Obraz Tiepolo Chrystus w Ogrójcu”, Guido Reni „Guidoreni ścięcie głowy S^a Rocha”, Maria Magdalena oraz jeden domniemany — Adoracja Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Obiekty te, podobnie jak inne zabytki przywiezione z Grodna do Białegostoku¹⁹, były przechowywane w siedzibie Miejskiej Biblioteki Publicznej, mieszczącej się w budynku przy Rynku Kościuszki 1, przemianowanej na Bibliotekę Obwodową im. Maksyma Gorkiego. Po zajęciu miasta przez wojska niemieckie gromadzono w niej rekwirowany księgozbiór ze szkół i innych instytucji, bibliotek zakładowych oraz domów prywatnych. Z tego właśnie miejsca osoby zaangażowane w działalność konspiracyjną, w tym ratowanie dzieł sztuki, potajemnie wynosiły książki „o wartości muzealnej” oraz „eksponaty” z grodzieńskiego muzeum²⁰. To, co udało się ocalić, ukrywano w różnych lokalizacjach na terenie miasta²¹.

Jednym z miejsc, w którym ukryto obrazy „przed Niemcami”²², był kościół farny pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i jego plebania, znajdujące się bardzo blisko likwidowanej bi-

razy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r. oraz za specyfikacją obrazów hrabiów Kossakowskich sporządzoną w 1865 r., publikowaną w artykule M. Klemperta, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 83–86.

18 W nawiasie umieszczono informacje uzupełniające, na podstawie archiwalnego dokumentu zatytułowanego: Opis cennych muzealiów Białostockiego Obwodowego Muzeum Sztuki, wywiezionych przez hitlerowców do Niemiec i do krajów ich sojuszników, bądź zaginionych w rezultacie działań rozbójniczych, publikowanego przez J. Tomalską-Więcek, *Kolekcje i zbiory na Podlasiu. Próba rozpoznania*, w: *Małe miasta. Kultura materialna*, Białystok 2022, s. 525–553.

19 Biorąc pod uwagę profil organizowanego w Białymstoku muzeum, założyć należy, że oprócz obrazów na jego potrzeby gromadzono również, rzemiosło artystyczne, meble, zabytki etnograficzne, itp.

20 FOK, A. Rybarczyk, *Moja praca w konspiracji jako szefa Wojskowej Służby Kobiet w obwodzie Białystok w latach 1941-1944*, s. 1, sygn. PL_1001_AW_II_2478. Osobami czynnie zaangażowanymi w ratowanie cennego księgozbioru i zabytków zgromadzonych w bibliotece byli: Aniela Rybarczykowa, Henryk Ferencowicz, Edward Litwinowicz i Antoni Piwoński. Na ten temat szerzej w rozdziale: *Strażnicy słowa. Okupacja niemiecka w Białymstoku*.

21 Archiwum Państwowe w Białymstoku, Materiały Marii Kolendo, List Marii Kolendo do Wandy Kalwaryjskiej z dnia 16 lutego 1966 r., k. 85, s. 1, sygn. 4/750/0/11.6/127. Więcej na ten temat w rozdziale: *Strażnicy słowa. Okupacja niemiecka w Białymstoku*.

22 FOK, A. Rybarczyk, dz. cyt.

14 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 89–90. W dalszej części artykułu czytamy, że część kolekcji obrazów Stanisław Kossakowski, przy pomocy Wandy Kalwaryjskiej, ukrył w pałacu biskupim w Białymstoku, co wydaje się być niezgodne z prawdą. Pomijając anachronizm (w tym czasie nie było w Białymstoku biskupstwa, a tym samym pałacu biskupiego. 15 VII 1945 r. po przyjeździe do miasta met. wileńskiego Romualda Jabłrzykowskiego Białystok stał się ośrodkiem administracji kościelnej archidiecezji wileńskiej, zaś właściwe utworzenie diecezji nastąpiło w 1991 r.), przechowywane na plebanii kościoła farnego obrazy należące do hr. Kossakowskich posiadają sygnaturę Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, którą błędnie zidentyfikowano jako „znak Ermitażu”. Oznaczenie to pojawia się nie tylko na własności Kossakowskich, ale i na innych wywiezionych z Białegostoku obrazach.

15 M. Klempert, *Wielka Brzostowica...*, s. 202.

16 Treść z zachowanej kartki przyklejonej na odwrocie obrazu *Śmierć św. Józefa*, własność prywatna.

17 W cudzysłowie zamieszczono tytuły cytowane za spisem: AZKW PZS, Ob-

blioteki²³. W tym momencie w opisywanej historii pojawia się postać Wandy Kalwaryjskiej, która miała uczestniczyć w ukryciu kilkunastu płócien w tych dwóch miejscach. Wśród nich znalazło się kilka obrazów należących do Kossakowskich. Nie wiemy, kiedy Wanda Kalwaryjska pojawiła się w mieście, jak włączyła się do akcji ratowania zabytków i jaki był jej udział w tych działaniach. W opracowaniach dotyczących historii kolekcji hrabiów Kossakowskich Kalwaryjska jest opisywana jako osoba „która w trakcie wojny pomogła w ukryciu cenniejszych płócien”²⁴. To ona jeszcze w czasie wojny w 1942 roku wywiozła część obrazów z Białegostoku do Krakowa, o czym pisał w 1949 roku białostocki konserwator zabytków — Władysław Paszkowski. Fakt ten wydaje się potwierdzać powojenna korespondencja Wandy Kalwaryjskiej adresowana do Marii z książąt Puzynów hrabiny Kossakowskiej, żony ostatniego właściciela kolekcji. Pisała w niej o „mieniu” rozmieszczonym przez nią w różnych miejscach, złym stanie „rzeczy”, które przetrwały wojnę, zgromadzonych w Krakowie rzeczach wartościowych, by „mogły być oddane do odnowienia”, wspominając także o tych „które pozostały jeszcze w Białymstoku”²⁵. Wśród obrazów wywiezionych przez Wandę Kalwaryjską z miasta w 1942 roku mógł się znaleźć obiekt, który obecnie jest w posiadaniu Muzeum Narodowego we Wrocławiu: *Widzenie Marii Egipcjanki* (wcześniej określany jako *Widzenie Marii Magdaleny*) i inne dziś nieznane, które z czasem zostały sprzedane osobom prywatnym, czego przykładem może być płótno pędzla Januarego Suchodolskiego *Chodkiewicz pod Kircholmem*, czy *Śmierć Świętego Józefa* — dzieło przypisywane malarzowi nazywanemu Parmigianino Młodszy (Michele Rocca 1671–1751).

Już po wojnie, 22 maja 1947 roku, Maria Kossakowska odebrała z Wawelu osiem obrazów. Były to: „*Scena rodzajowo-historyczna z ramą*; M. Słonecki, 1920 *Widok miasta*; M. Słonecki *Kwitnąca jabłoń i wieża kościelna*; *Jawnogrzesznica*; *Zmartwychwstanie*; XVIII w. *Scena mitolog.*; XVIII w. Niemcy *Krajobraz niemiecki*; Peszka *Portret kobiecy z Potockich Kossakowska*”²⁶. Odbiór obrazów, jak można przypuszczać, odbył się jedynie za zgodą dyrektora PZS na Wawelu — doktora Tadeusza Mańkowskiego²⁷. Do trzech innych płócien hrabina określiła swoją własność, pozostawiając je jednak w muzeum, zaś jeden portret

został przez nią podarowany do zbiorów wawelskich²⁸. Wśród prac, które miały być własnością Kossakowskich, z całą pewnością dwie — portrety Starzeńskich, do niej nie należały. Z Brzostowicy Wielkiej pochodził obraz opisany na liście wawelskiej: „*Święta z lilią* (Czechowicz?) XVIII w.”²⁹, która okazała się być aniołem ze sceny *Zwiastowania*. Nie wiemy, czy w czasie swojej wizyty na Wawelu Kossakowska nie zauważyła, nie rozpoznała lub jej nie okazano *Portretu kobiety* z XVII wieku, pochodzącego jeszcze z galerii warszawskiej. Hrabina po pewnym czasie podjęła starania, aby odzyskać ten właśnie obraz i inne, które przypisano Kossakowskim na Wawelu. Jednak był to już rok 1949 i nie było to wówczas tak łatwe, jak dwa lata wcześniej. W perspektywie czekał ją proces sądowy, podczas którego musiałaby udowodnić swoje prawa własności do dzieła. W korespondencji prowadzonej przez nowego dyrektora Wawelu, profesora Jerzego Szablowskiego, w przesłanym wykazie³⁰ pojawia się określenie: „znak Ermitażu”, jaki miał się znajdować na niektórych obrazach z tego spisu. Nie wiemy, czy taka interpretacja sygnatury, którą dziś odczytujemy jako oznaczenie Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, była inspirowana na przykład informacjami przekazanymi przez Marię Kossakowską Szablowskiemu, o tym, że kolekcja w czasie I wojny światowej była przechowywana właśnie w Ermitażu? Wydaje się pewne, że została ona błędnie odczytana, o czym świadczą portrety Starzeńskich i inne obrazy, nienależące do zbiorów Kossakowskich, które również posiadają to oznaczenie.

W tym czasie hrabina próbowała także wydobyć swoje obrazy pozostające jeszcze na plebanii kościoła farnego, po wojnie pełniącej również rolę domu biskupiego, po przeniesieniu się do Białegostoku arcybiskupa wileńskiego Romualda Jałbrzykowskiego (1945). W 1948 roku Maria Kossakowska uzyskała potwierdzenie, że jej płótna „prze-trwały lata wojny” i wciąż znajdują się w budynku plebanii. Nie wiadomo dlaczego ich odbiór nastąpił dopiero w 1972 roku. Nie wiemy

28 Był to portret *Marii Anny Wielopolskiej*.

29 AZKW PZS, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r.

30 „Wykaz obrazów od p. Marii Kossakowskiej znajdujących się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie: 1. nr inw. 3241. »Portret Marianny Wielopolskiej«, sz. francuska, w. XVIII, ol. pł. (w inwentarzu wpisany dar p. M. Kossakowskiej); 2. nr inw. 3242. »Portret kobiecy«, szk. Holenderska (P. Hennekiju), poł. w. XVII, na desce znak Ermitażu (w inwentarzu wpisany jako pochodzący od p. M. Kossakowskiej); 3. nr inw. 3243. »Święta z lilią«, szk. Polska (Sz. Czechowicz?) w. XVIII na tylnej ramie znak Ermitażu; 4. nr inw. 3246. »Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej«, F. Lampi pocz. w. XIX (w inwentarzu wpisany jako pochodzący od p. M. Kossakowskiej); 5.–6. nr inw. 3244–45. Dwa portrety: »Józefa Starzeńskiego« i »Anieli Starzeńskiej« pocz. w. XIX, znak Ermitażu (w inwentarzu wpisany jako pochodzący od p. M. Kossakowskiej)” za: M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 91.

23 FOK, Archiwum Historii mówionej, Wanda Żymierska-Tucewicz, sygn. AHM_2306.

24 M. Klempert, *Historia galerii obrazów...*, s. 90.

25 Tamże, s. 90.

26 AZKW PZS, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r.

27 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 90.

też, ile dokładnie obiektów znajdowało się w tym miejscu. Wiemy natomiast, że trzy z nich hrabina pozostawiła w podzięce za przechowywanie pozostałych dzieł, co miał sugerować urzędujący wówczas w Białymstoku biskup Henryk Gulbinowicz³¹. Były to obrazy: *Święta rodzina*, *Uczta w Betanii* i przedstawienie ukazujące *Uczonego w pracowni*³². Wśród odebranych płócien był wizerunek *Jana Chrzciciela* przypisywany Carlo Dolciemu oraz *Maria Magdalena*, przez właścicieli określana jako dzieło Tycjana³³.

Wielkość kolekcji z całą pewnością utrudniała rozpoznanie i dochodzenie praw własności przez jej spadkobierczynię, żonę ostatniego właściciela Brzostowicy Wielkiej do znajdującego się ongiś w majątku zbioru obrazów. Trudna sytuacja materialna zmusiła rodzinę do sprzedaży większości odzyskanych dzieł. Te, które trafiły w ręce prywatne, pozostają niedostępne do celów badawczych, a większą część zbioru uznać należy za zaginioną. Jest jednak nadzieja, że w polskich muzeach odnajdziemy jeszcze inne prace z kolekcji Kossakowskich, a pomocna będzie w tym rozpoznana przez nas sygnatura Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku.



Maria z ks. Puzynów hrabina Kossakowska, 1942 r., zbiory prywatne

³¹ Tamże, s. 91–92.

³² Obraz został odnaleziony w trakcie prowadzonych badań.

³³ M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich...*, s. 92.

Jak branka wygrała w kości, czyli o zaginionych obrazach z Massalan

W odległości 45 kilometrów od Grodna, w kierunku południowo-wschodnim, w Massalanach, znajdował się rozległy i malowniczy pałac¹. Należał on do jednego z bardziej znaczących rodów zamieszkujących w granicach historycznego Wielkiego Księstwa Litewskiego — rodziny Bispingów, przybyłej na te tereny z Kurlandii². O początkach linii litewskiej pisała w swoich pamiętnikach Natalia z Bispingów Kicka³:

Za panowania Stefana Batorego, w żelaznej zbroi, z przyłbicą na głowie, stanął raz pomiędzy bracią Litwinami człowiek niewiadomego pochodzenia i rodu. Tłumaczył się nieprzystępną mową. [...] Ów rycerz, znad brzegów Renu przybyły, był to protoplasta rodu Bispingów w Polsce. Przyniósł ze sobą tylko jedyny skarb, pergamin, dowodzący szlachetnego jego pochodzenia z rodziny w Westfalii osiadłej [...]. Lecz dlaczego ten rycerz wędrujący porzucił ujmujące nadbrzeże Renu dla mglistego nieba Litwy, dlaczego winnice Johannisbergu zmienił na miód sycony i węgryzn, dlaczego za ciasno mu było w ojczystym zamczysku nad Renem — tego legendy rodzinne mnie nie pouczyły⁴.

Opisywanym protoplastą linii litewskiej był żyjący w latach 1550—1613 rotmistrz w armii Stefana Batorego, Jan. Początkowo jego potomkowie zamieszkiwali powiat starodubowski w województwie smoleńskim, zaś po utracie tych ziem przez Rzeczpospolitą w XVII wieku przenieśli się do województw mińskiego i nowogródzkiego. Bispingowie czynnie uczestniczyli w życiu politycznym — brali udział między innymi w elekcji Jana III Sobieskiego, Augusta II Mocnego, Augusta III oraz Stanisława Augusta Poniatowskiego⁵.

Z Massalanami ród Bispingów związał się w 1786 roku, kiedy to Jan Bisping, kasztelan starodubowski, jako opiekun dzieci po swoim bracie Józefie, za pieniądze im pozostawione zakupił włości od księcia Massalskiego⁶. W połowie wieku XIX majątek w Massalanach, będący wówczas ośrodkiem większego zespołu folwarcznego, rozrzuconego w powiatach grodzieńskim i wołkowyskim, był własnością dwóch córek Józefa Bispinga⁷: Aleksandry⁸ oraz Józefy⁹. Dzięki kontaktom towarzyskim i koligacjom rodzinnym z przedstawicielami rosyjskiej administracji i generalicji udało się siostrą utworzyć

1 R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3: *Województwo trockie, Księstwo Żmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie*, Wrocław 1992, s. 87.

2 O pochodzeniu rodu szerzej pisał Seweryn Uruski w swoim herbarzu: „Rodzina niemiecko-westfalska, pisząca się von Gallen Bisping, posiadała między innymi majątkami zamek Bisping-Schloss; w XVI stuleciu rozdzieliła się na trzy linie: pierwszą, która została się w swojej ojczyźnie i fundowała majorat von Bisping und Gutendorf, a w 1804 r. otrzymała godność hrabiów państwa rzymskiego; drugą, która przeniosła się do Kurlandii, bierze nazwisko von Gallen, lub von Galen, odrzucając nazwę Bisping i trzecią osiedloną na Litwie, która brała zawsze nazwisko Bisping, po polsku pisane i wymawiane Bisping bez dodatku von Galen” (S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 1, Warszawa 1904, s. 221).

3 Natalia Anna z Bispingów Kicka (1801–1888) – córka Piotra Bispinga, marszałka szlachty powiatu wołkowyskiego i Józefy Kickiej z Kitek h. Gozdawa. Żona generała Ludwika Kickiego. Działaczka charytatywna i polityczna w okresie powstania styczniowego, pamiętnikarka (A. Szczerba, *Pionierki Polskiej Archeologii*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 62 (2017), nr 4, s. 142–143).

4 N. Kicka z Bispingów, *Pamiętniki*, oprac. H. Mościcki, Warszawa 1939, s. 1–2.

5 J. Bisping, *Wspomnienia*, cz. 1: *Dzieciństwo i młodość*, oprac. J.Z. Pająk, J. Szczepański, Kielce 2023, s. 9–11.

6 E. Razwanowicz, *Biblioteka Ordynacji Massalańskiej w zbiorach Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017): *Polonika w zbiorach obcych*, s. 211.

7 R. Aftanazy, dz. cyt., s. 87.

8 Aleksandra Swieczyn (1785–1853) – *de domo* Bisping. Urodzona w 1785 r. Córka Józefa, stolnika starodubowskiego i Teodory z Suchodolskich. Żona rosyjskiego generała Aleksandra Michajłowicza Swieczyna. Jedna z fundatorek Ordynacji Massalańskiej. Zmarła 25 XI 1853 r. w Warszawie (*Moje wspomnienia w Massalanach spisane. Pamiętniki Jana Ordynata Bispinga 1842–1892*, oprac. J.Z. Pająk, J. Szczepański, Kielce 2017, s. 28).

9 Józefa Woczyńska (1786–1878) – *de domo* Bisping. Córka Józefa, stolnika starodubowskiego i Teodory z Suchodolskich. Siostra Aleksandry Swieczyn. Urodzona 24 VIII 1786 r. w Werejkach. Jedna z fundatorek Ordynacji Massalańskiej, którą samodzielnie zarządzała w latach 1853–1863. Zmarła w 1878 r. (*Moje wspomnienia w Massalanach spisane...*, s. 28–29).



Ordynacja w Massalanach, l. 1918—1939, fot. NN, z archiwum prywatnego Adama Benedykta Bispinga

ordynację w Massalanach¹⁰. W owym czasie rozpoczęto budowę pałacu, którego architektem, jak wspominała Elżbieta z Bispingów Henrykowa Morman, „był Włoch Andriolli”¹¹. Z racji, że obydwie siostry nie posiadały dzieci, przekazały ją stryjecznemu wnukowi¹², Aleksandrowi Bispingowi¹³.

Po tragicznej śmierci Aleksandra ordynację przejął jego starszy brat, Jan¹⁴. Drugi ordynat przebudował pałac, dołączając do niego dwa skrzydła. Powiększył także znajdujący się w nim księgozbiór. Historia Biblioteki Massalańskiej sięga początków ordynacji. Zawierała dzieła polskie i francuskie o różnej, przeważnie naukowej, treści. W jej skład wchodziło także archiwum rodzinne. Pośród dokumentów znajdował się między innymi akt cesarza Rudolfa II Habsburga sporządzony w Pradze w 1609 roku potwierdzający szlachectwo rodziny i opisujący herb, akt Władysława IV z 23 lutego 1635 roku nadający rodowi dobra w Smoleńszczyźnie oraz rękopisy pamiętników Natalii z Bispingów generałowej Kickiej oraz Jana Bispinga¹⁵. Historię księgozbioru, w tym jego wojenne i powojenne losy, opisuje szerzej pani Elena Razwanowicz w artykule pod tytułem *Biblioteka Ordynacji Massalańskiej w zbiorach Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie*¹⁶.

Jan Bisping był nie tylko właścicielem ziemskim i pamiętnikarzem, ale również miłośnikiem sztuki, zwłaszcza malarstwa. W trakcie zagranicznych podróży odwiedzał liczne muzea i galerie, między innymi w Paryżu, Dreźnie czy Florencji. Nie poprzestawał jednak wyłącznie na oglądaniu zabytkowych płócien. Kupował wiele obrazów wybitnych malarzy: Aleksandra Gierymskiego, Józefa Chełmońskiego, Wilhelma

Kotarbińskiego czy Henryka Siemiradzkiego. Od ostatniego z wymienionych nabył w 1882 roku obraz przedstawiający „śmierć chrześcijanki” w czasach cesarza Nerona¹⁷. Jedną z przedstawicielek rodziny, Elżbieta Norman, w swoich wspomnieniach pisała, że dzieło to przedstawiało Lidię stojącą na arenie, przywiązaną do byka. Nadmieniała, iż po latach Henryk Siemiradzki klócił się z Henrykiem Sienkiewiczem o to, kto pierwszy wykorzystał powyższy motyw. Malarz miał powoływać się na obraz — oryginał wiszący w Massalanach. Pisarz musiał więc przyznać pierwszeństwo artyście¹⁸.

Będąc w Krakowie, Jan zakupił akwarelę Juliana Fałata (być może chodzi tu o obraz *Krajobraz zimowy*, o którym wspomina w swoim wielotomowym opracowaniu Roman Aftanazy¹⁹, oraz zamówił dwie prace Juliusza Kossaka (również akwarele): „mianowicie dziada [...] Adama Bispinga, na czele własnym sumptem utworzonego 20. pułku litewskiej piechoty w 1812 roku i tego samego na czele swego polowania, które z całym staropolskim przyborem sieci, psów i sokołów było może ostatnim w swym rodzaju na Litwie”²⁰. Nie były one jednak jedynymi dziełami Kossaków w kolekcji ordynata. Posiadał on również szkic do *Berezyny* Wojciecha Kossaka²¹. W identyfikacji niektórych obrazów należących do Jana Bispinga pomocne były pamiętniki Elżbiety z Bispingów Henrykowej Norman — córki ostatniego ordynata, Jana Kamila Bispinga²². Hrabina dołączyła bowiem do nich „spis obrazów w Massalanach”. Pod numerem piątym na liście znajduje się następujący opis: „5. Kossak Wojciech — Obraz przedstawiał odwrót wojsk z Berezyny. Na ośnieżonym pagórku wraz z kilkoma oficerami stoi tyłem Napoleon. Podmuch wiatru rozchyła poły żołnierskich szyneli. Wąwozem jadą tabory wojskowe. Na horyzoncie las i zaróżowione od zachodzącego słońca niebo — duży obraz, szkic”²³.

17 *Moje wspomnienia w Massalanach spisane...*, s. 19.

18 E. Morman Henrykowa z Bispingów, dz. cyt., s. 244.

19 R. Aftanazy, dz. cyt., s. 89.

20 Tamże, s. 296.

21 K. Olszański, *Wstęp*, w: W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1973, s. 12–13.

22 Jan Kamil Bisping – urodzony 30 I 1880 r. z Strubnicy. Był synem Józefa Bispinga i Heleny Hołyńskiej z Hołyna h. Klamry. W 1904 r. poślubił Ewę Rudomimo. Po jej śmierci (zmarła przy porodzie), wyjechał do Rzymu, gdzie sprawował urząd szambelana papieskiego. W 1912 r. poślubił Marię Józefę Zamoy-ską, wdowę po Karolu Radzwille. Ostatni ordynat Massalan, we wrześniu 1939 r. opuścił majątek wraz z rodziną. We wsi Siebruczyn zostali zatrzymani przez wojska sowieckie i przewiezieni do Łomży. Tam Jan K. Bisping został aresztowany, a w 1940 r. wywieziony w nieznanym kierunku (J.M. Minakowska, *Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego*, <https://www.sejm-wielki.pl/b/1.1034.114>; dostęp: 16 VI 2025; E. Morman Henrykowa z Bispingów, dz. cyt., s. 33–35).

23 E. Morman Henrykowa z Bispingów, dz. cyt., s. 243.

10 *Moje wspomnienia w Massalanach spisane...*, s. 13.

11 E. Morman Henrykowa z Bispingów, *Trzecia z trzynaścioroga rodzeństwa. Wspomnienia 1915–1988*, Kraków 2013, s. 10). Niewiadomym jest czy chodzi o Francesca Andriolego czy jego syna, Michała Elwiara, jak podaje Elena Razwanowicz. Natomiast Roman Aftanazy autorstwo projektu pałacu przypisuje Aleksandrowi Grodeckiemu (E. Razwanowicz, *Biblioteka Ordynacji Massalańskiej...*, s. 211, R. Aftanazy, dz. cyt., s. 88).

12 R. Aftanazy, dz. cyt., s. 87.

13 Aleksander Bisping (1844–1867) – urodzony 16 I 1844 r. w Dylewsczyźnie. Syn Kamila i Leontyny z Wołowiczów. Absolwent Liceum w Mitawie, student Uniwersytetu w Bonn. Pierwszy Ordynat massalański w latach 1853–1867. Oskarżony o sprzyjanie powstaniu styczniowemu w 1863 r., za co został zesłany do Ufy. Zaręczony z Anną, córką miejscowego gubernatora Grigorija Siergiejewicza Aksakowa. Zmarł 24 IV 1867 r. w Petersburgu (*Moje wspomnienia w Massalanach...*, s. 25).

14 Jan Bisping (1842–1897) – urodzony 16 V 1842 r. w Dylewsczyźnie. Syn Kamila i Leontyny Bispingów. Starszy brat Aleksandra Bispinga. Ukończył liceum w Mitawie. W 1878 r. poślubił Helenę Hołyńską. Po śmierci brata w 1897 r. został Drugim Ordynatem massalańskim. (*Moje wspomnienia w Massalanach spisane...*, s. 12–13; M.J. Minakowska, *Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego*, <https://www.sejm-wielki.pl/b/1.1034.110>; dostęp: 29 V 2025).

15 E. Razwanowicz, dz. cyt., s. 212–214.

16 Tamże, s. 211–221.

Inną, ciekawą pracą było dzieło Józefa Brandta, zakupione w Monachium przez stryja Jana Bispinga. Przedstawia ono brankę, przywiązaną do pała stojącego przy namiocie, z matką klęczącą i trzymającą jej nogi, czekającą na wynik gry w kości, które rzucają Tatarzy²⁴. Obraz miał być rozpoczęty przez Brandta, zaś kontynuowany i ukończony przez jego zięcia, Stanisława Siostrzeńcewicza²⁵.

Te dwa dzieła zasługują na szczególną uwagę. Pojawiają się bowiem na liście obrazów przywiezionych z Białegostoku i zdeponowanych na Wawelu w październiku 1946 roku („szkic do panoramy »Berezyna«” Wojciecha Kossaka oraz „Brandt’a Obóz tatarski i branka”²⁶). W jaki sposób trafiły do Krakowa i co działo się z nimi podczas wojennej zawieruchy?

W wyniku inwazji Związku Socjalistycznych Republik Sowietkich na Polskę we wrześniu 1939 roku Massalany znalazły się pod okupacją sowiecką. 18 września uzbrojona grupa dokonała napadu na rodzinę Antoniego Kozłowskiego z pobliskiego folwarku. Kolejnym celem miały być Massalany. Ordynat został jednak wcześniej ostrzeżony o niebezpieczeństwie. Rodzina zdołała więc uciec przed agresorami²⁷. Tak wydarzenia te opisuje córka ostatniego ordynata, Elżbieta:

Papa nie tracąc głowy, zawołał nas wszystkich i powiedział, że nikomu nic nie mówiąc zjemy kolację i po cichu opuścimy dom. Byliśmy przerażeni. Nie wiedzieliśmy, co na siebie ubrać i co ze sobą zabrać. Zbliżała się zima, nie wiedzieliśmy dokąd i na jak długo wychodzimy. Papa, który akurat kilka dni przedtem wyjął pieniądze z banku, dał każdemu z nas po tysiąc złotych. Z Mamą zabrali całą biżuterię i po kolacji zjedzonej w wielkiej ciszy i przynęczeniu, opuściliśmy dom, wychodząc drzwiami od balkonu, które rzadko były używane²⁸.

Jak widać Bispingowie musieli podjąć bardzo szybko decyzję o wyjeździe. Nie było więc czasu na zabezpieczenie ani możliwości zabrania ze sobą cennych dzieł sztuki. W pałacu pozostawiono bowiem 47 obrazów. Wśród nich były prace Józefa Rapackiego, Alfreda Wierusz-Kowalskiego czy Aleksandra Gierymskiego²⁹. Najprawdopodobniej podzieliły one los księgozbioru, który został przewieziony do Muzeum

Państwowego w Grodnie. Pewnym jest, że dwa wymienione wcześniej obrazy trafiły do Białegostoku. Świadczy o tym kilka przesłanek. Po pierwsze obraz Brandta przedstawiający brankę, o którą grają Tatarzy, posiada na krośnie oznaczenie charakterystyczne dla pozostałych obrazów: М БИЗО — Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku (*Muzej Biełostok Izobrazitielnoje Iskustwo*) i numer odpowiadający prawdopodobnie inwentarzowi tegoż muzeum. Po drugie na udostępnionych przez Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu fiszkach przy wymienionym obrazie widnieje zapis: „Dep. Białostocki”³⁰. Przewiezienie płócien potwierdza również protokół spisany w Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu dnia 25 stycznia 1949 roku z Wandą Żymierską³¹, która wywiozła obrazy z Białegostoku. W dokumencie możemy przeczytać, że Żymierska została wezwana celem złożenia wyjaśnień dotyczących „dwóch obrazów a to: Wojciecha Kossaka *Odwrót Napoleona z nad Berezyny* i Siostrzeńcewicza *Gra w kostki o niewolnicę*”. Oto co Wanda Żymierska zeznała w protokole:

Obrazy powyższe zostały przeze mnie przywiezione w październiku 1946 r. z Białegostoku, gdzie przechowywane były w kościele farynym a złożone niegdyś przez mą przyjaciółkę Wandę Kalwaryjską. [...] Wśród przywiezionych przez[e] mnie obrazów znajdowały się dwa wyżej wymienione, o których wiedziałam z notatki Wandy Kalwaryjskiej, że stanowią własność rodziny Bispingów z Massalany³².

Żymierska, odbierając dzieła od proboszcza miejscowej fary, zaznaczyła, że w razie zgłoszenia się właścicieli obrazy powinny zostać im zwrócone (to samo przekazała dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki). Rodzina Bispingów upomniata się o swoją własność. W liście do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie, z dnia 27 stycznia 1949 roku, doktor Tadeusz Mańkowski prosi „o decyzję co do żądania Ob. Bispinga wydania mu powyższych obrazów”³³.

Po wojnie na mocy dekretu, z dnia 8 marca 1946 roku, o majątkach opuszczonych i ponemieckich Skarb Państwa przejmował we władanie nieruchomości i majątek ruchomy. W związku z tym dzieła sztuki oraz inne dobra kultury przeszły na własność państwa wraz z upływem terminu wyznaczonego na jego odzyskanie, który kończył

24 Tamże, s. 25.

25 Tamże, s. 244.

26 AZKW PSZ, Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r. [lista].

27 E. Razwanowicz, dz. cyt., s. 213.

28 E. Morman Henrykowa z Bispingów, dz. cyt., s. 41–42.

29 Tamże, s. 243–246.

30 AZKW PZS, Fiszka dotycząca obrazu Józefa Brandta *Obóz tatarski i branka*.

31 Więcej o osobie Wandy Żymierskiej w kolejnym rozdziale.

32 AZKW PZS, Protokół spisany w Dyrekcji PZS na Wawelu w dniu 25 I 1949 r. Załącznik do pisma dra Tadeusza Mańkowskiego do NDMiOZ w Warszawie, L.Dz. 55/49 z dnia 27 I 1949 r.

33 AZKW PZS, List dra Tadeusza Mańkowskiego do NDMiOZ, L.Dz. 55/49 z dnia 27 I 1949 r.

się po 1 stycznia 1951 roku. Jeżeli właściciele dzieł sztuki nie zgłosili się przed tą datą, mogli dochodzić swoich praw na drodze sądowej³⁴.

Bispingowie spóźnili się. Według relacji Pana Adama Benedykta Bispinga rodzina odzyskała z Wawelu trzy obrazy — portret pierwszej żony Jana Bispinga, Ewy Rudomino (wizerunek nie posiadał jednak oznaczeń białostockiego muzeum, nie ma go również na „liście wawelskiej”), obraz Józefa Brandta oraz szkic do Berezyny, który został sprzedany na pokrycie kosztów sądowych.

34 A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”, 9 (2015), s. 11.

Wnętrze ordynacji Massalańskiej, I. 1918—1939, fot. NN, z archiwum prywatnego Adama Benedykta Bispinga





Defilada żołnierzy niemieckich na Adolf Hitler Straße (obecnie ul. Lipowa), I. 1941-1943, fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/7227

Strażnicy słowa.

Okupacja niemiecka w Białymstoku

W dniu 22 czerwca 1941 roku III Rzesza zaatakowała Związek Sowiecki. Następnego dnia administracja sowiecka podjęła decyzję o ewakuacji z Białegostoku. Oddziały Wehrmachtu wkroczyły do miasta 27 czerwca 1941 roku. Część mieszkańców z ulgą przyjęła nowego okupanta, myśląc, że będzie on mniejszym złem. Pamiętano bowiem zachowanie Niemców z jesieni 1939 roku. Bardzo szybko okazało się, jak mylne były ich wyobrażenia¹.

Do końca lipca Białystok podlegał organom wojskowym, następnie władza została przekazana Zarządowi Cywilnemu, który ulokowany został w Pałacu Branickich. 22 lipca, na mocy dekretu Adolfa Hitlera, ustanowiono *Bezirk Białystok*. Na jego czele staną *gauleiter* Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników i nadprezydent Prus Wschodnich, Erich Koch. Rozpoczęły się represje wobec ludności żydowskiej i inteligencji. W dniu wkroczenia do miasta Niemcy spalili Wielką Synagogę i większą część historycznej dzielnicy żydowskiej mordując tysiące cywilów, a dla ocalałych niebawem zorganizowali getto. Na ulicach powszechna stała się obecność policji przeprowadzającej rewizje. W 1943 roku wprowadzono przymus pracy, rozpoczęły się wywózki do obozów koncentracyjnych².

Społeczeństwo zaczęło stawiać opór, nie tylko czynny ale również bierny. W tej jakże skrajnej sytuacji ważna była wzajemna pomoc, podtrzymywanie nadziei i wiary w rychłe zwycięstwo nad okupantem. Bardzo dużą rolę odegrali nauczyciele, którzy często ryzykując własne życie, organizowali tajne nauczanie. Wiosną 1942 roku powstała Wojewódzka Organizacja Tajnego Nauczania, której jedną z przewodniczących była Maria Kolendo³. Dzięki jej dokumentom, zachowanym

w Archiwum Państwowym w Białymstoku, możemy dowiedzieć się jak wyglądała praca nauczycieli, a także ich zaangażowanie w ratowanie dzieł sztuki w okupowanym mieście⁴.

Po likwidacji szkół białostockich, podobny los spotkał też Miejską Bibliotekę Publiczną. Przed wojną w placówce znajdował się pokaźny księgozbiór liczący ponad 26 000 tomów, wśród których były dzieła naukowe oraz literatura piękna. Maria Kolendo w swoim opracowaniu *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej* pisze, że we wrześniu 1939 roku Sowieci przekazali Bibliotece „wiele wartościowych dzieł

wsł Dmochy-Glinki. 17 IV 1920 r. zdała egzamin przed Państwową Komisją Egzaminacyjną w Łomży z zakresu pedagogiki z psychologią, dydaktyki z metodyką i dziejów szkolnictwa polskiego dla niewykwalifikowanych nauczycieli szkół powszechnych. Była słuchaczką Wolnej Wszechnicy Polskiej w latach 1921–1925, gdzie w 1929 r. uzyskała dyplom na Wydziale Pedagogicznym. 01 VIII 1925 r. rozpoczęła pracę jako nauczycielka języka polskiego i historii w Szkole Handlowej im. Mikołaja Kopernika w Białymstoku, gdzie pracowała do 1931 r. W tym samym czasie otrzymała dyplom nauczyciela szkół średnich. W 1926 r. wzięła ślub cywilny, a w 1931 r. kościelny, z Władysławem Jerzym Kolendo. W 1931 r., wraz z małżonkiem, wyjechała do Brześcia, gdzie pracowała w Gimnazjum Koedukacyjnym Humanistycznego Rosyjskiego Towarzystwa Dobroczynności w Polsce, Gimnazjum Żeńskim im. Elizy Orzeszkowej i Gimnazjum Męskim im. Juliana Ursyna Niemcewicza. Po śmierci męża w 1935 r. powróciła do Białegostoku, gdzie podjęła pracę jako nauczycielka w Państwowym Gimnazjum im. Anny Jabłonowskiej. Wkrótce została mianowana dyrektorką placówki. Pełniła tę funkcję do 13 I 1940 r. W okresie okupacji niemieckiej brała czynny udział w organizowaniu tajnego nauczania. Od 1943 r. była kierowniczką Okręgu Szkolnego Białostockiego powołanego przez Departament Oświaty i Kultury Delegatury Rządu na Kraj. Po włączeniu białostockiej sieci tajnego nauczania w struktury Armii Krajowej, M. Kolendo objęła funkcję kierownika okręgu. W grudniu 1944 r. została aresztowana i wywieziona do ZSRS. Do września 1945 r. przebywała w obozie w Stalino-gorsku. Po opuszczeniu obozu powróciła do Białegostoku. Czynnie uczestniczyła w pracy Komisji Historycznej przy Zarządzie Związku Nauczycielstwa Polskiego w Białymstoku. Za swoją działalność konspiracyjną, zawodową i naukową została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi, Medalem Pamiątkowym Komisji Edukacji Narodowej, Złotą Odznaką ZNP, a także Srebrną i Złotą Odznaką „Zasłużony Białostoczczyźnie”. Zmarła 20 III 1980 r. w Białymstoku (A. Samsel, *Maria Kolendo (1894–1980)*, „Juchnowieckie Szepty o Historii”, 4 (2019), s. 198–206).

4 APB, Materiały Marii Kolendo, sygn. 4/750/0.

1 D. Boćkowski, *Białystok w czasie II wojny światowej*, w: *Historia Białegostoku*, red. A.C. Dobroński, Białystok 2012, s. 427–430.

2 A.C. Dobroński, *Białystok. Historia miasta*, Białystok 2001, s. 169–172.

3 Tamże, s. 175. Maria Kolendo – urodzona 25 I 1894 r. w Warszawie. Córka Aleksandra i Augustyny Wodzyńskich. W 1912 r. ukończyła Siedmioklasowy Zakład Naukowy Żeński I Rzędu Natalii Porazińskiej z kursem gimnazjum żeńskiego. W latach 1916–1919 pracowała jako nauczycielka w Szkole Ludowej we

pochodzących ze zbiorów w Muzeum w Grodnie”. Pośród nich znalazły się również obrazy polskich malarzy⁵. Obiekty te stać się miały częścią zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych, które okupanci organizowali w mieście.

Biblioteka została ponownie otwarta w sierpniu 1941 roku, w jej dotychczasowym lokalu mieszczącym się pod adresem: Rynek Kościuszki 1 (na rogu obecnej ul. Legionowej i Rynku Kościuszki). Zaczęły do niej napływać książki z likwidowanych szkół, z domów prywatnych, sowieckich księgarni, instytucji społecznych. Pośród nich znalazły się również pozostałości księgozbioru Instytutu Pedagogicznego, a także zbiory z żydowskiej Biblioteki im. Szolema Alejchema w Białymstoku. W ten sposób powstał olbrzymi księgozbiór. Ówczesny kierownik placówki, Jerzy Noack, starał się dobierać wykwalifikowany personel do obsługi tego zbioru. Przeważnie była to młodzież ze szkół przedwojennych oraz nauczyciele i nauczycielki. Jedną z nich była Aniela Rybarczyk, której powierzono funkcję zastępczyni kierownika⁶.

W październiku 1941 roku nastąpiło ponowne zamknięcie biblioteki. Niemcy wywieźli najcenniejsze dzieła literatury do Królewca. Reszta zaś została przetransportowana do zlokalizowanego niedaleko, starego budynku Teatru „Palace”⁷. Teatr mieścił się przy ulicy Sowieckiej (obecnie ul. J. Kilińskiego), w podwórzu za pałacym gościennym Branickich. Okupanci, po usunięciu krzeseł z głównej sali, zorganizowali w niej magazyn skonfiskowanych książek. Jak to jednak bywa w starych budynkach, wszędzie panowała wilgoć. Gigantyczny księgozbiór zaczął więc niszczeć⁸.

Pani Aniela, jako była nauczycielka geografii i bibliotekarka, знаła wartość książek, które masowo napływały do biblioteki. Katalogując je na nowo, organizowała akcję ratowania co cenniejszych zbiorów bibliotecznych oraz „eksponatów” z muzeum grodzieńskiego. Tak opisuje swoją działalność w konspiracji:

Przy komasacji księgozbiorów okazało się, że wiele książek to wydawnictwa niezwykle cenne, niektóre o wartości muzealnej. Wszystkie więc bardziej wartościowe dzieła zabezpieczyliśmy i ukryliśmy w bezpiecznym miejscu. Trzeba było działać ostrożnie i szybko, żeby jak najwięcej książek wynieść i ukryć przed Niemcami⁹.

5 M. Kolendo, *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 2, red. J. Antoniewicza, Białystok 1970, s. 67.

6 Tamże, s. 67–68.

7 M. Kolendo, *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej...*, s. 68.

8 K. Głębocki, <https://www.jewishbialystok.pl/Teatr-Palace,5401,3700>; dostęp: 13 III 2025.

9 FOK, A. Rybarczyk, *Moja praca w konspiracji jako szefa Wojskowej Służby Kobiet w obwodzie Białystok w latach 1941–1944*, sygn. PL_1001_AW_II_2478, s. 1.

Miejska Biblioteka Publiczna sąsiadowała z magazynem urządzeń szkolnych przy ulicy Lotniczej (obecnie ul. Legionowa), gdzie pracowali Henryk Ferencowicz¹⁰ i Edward Litwinowicz¹¹. Ukryte drzwi łączące budynki umożliwiły wyniesienie cenniejszych książek oraz dzieł sztuki, które rozlokowywane były w różnych miejscach na terenie miasta na przykład w pobliskim kościele i na plebanii¹². Była to misja niezwykle ryzykowna. Biblioteka była bowiem opieczętowana od frontu plombami urzędowymi. Konspiratorzy musieli chodzić w pojedynkę aby nie przyciągnąć niepożądaney uwagi. Niektóre z uratowanych książek początkowo umieszczono w jednej z sal magazynowych. Następnie zabierane były przez młodzież

10 Henryk Florentyn Ferencowicz – urodzony 12 I 1904 r., ukończył Politechnikę Warszawską na kierunku fizyka. W latach 1929–1939 pracował jako nauczyciel fizyki w Państwowym Gimnazjum i Liceum Matematyczno-Przyrodniczym im. Józefa Piłsudskiego w Białymstoku. Był też dziekanem wydziału matematyczno-fizycznego Instytutu Pedagogicznego w Białymstoku. W grudniu 1940 r. został zgłoszony przez władze uczelni do wyborów deputowanych do Rady Zachodniej Białorusi w Mińsku. W latach okupacji niemieckiej był członkiem Okręgowej Komisji Oświaty i Kultury Okręgu Białostockiego w Białymstoku. Zajmował stanowisko Oberlagermeistera w Schulmacie (Wydział Oświaty) przy Magistracie Miasta Białystoku. Został aresztowany we wrześniu 1943 r. i rozstrzelany 8 IX tegoż roku w Kolonii Grabówka (APB, Materiały Marii Kolendo, Życiorys Henryka Ferencowicza, sygn. 4/750/0/10/71, s. 1; <https://kronika.gov.pl/obiekt/12852913>; dostęp: 14 III 2025; K. Usakiewicz, *Grabówka 1941–1944. Masowe egzekucje w świetle relacji świadków*, Białystok 2016, s. 42).

11 APB, Materiały Marii Kolendo, Życiorys Henryka Ferencowicza, sygn. 4/750/0/10/71, s. 9.

12 M. Kolendo, *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej...*, s. 68.



Teatr „Palace”, ok. 1917 r., fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/3708

i nauczycieli tajnego nauczania¹³. Zofia Sokół, w artykule publikowanym w „Roczniku Białostockim”, przytacza relację Ryszarda Kraśko, który był świadkiem wydarzeń i tak opisał przebieg akcji:

gdy w 1943 roku Niemcy wywozili w nieznanym kierunku zbiory Biblioteki Miejskiej, która mieściła się w nie istniejącym już budynku przy Rynku Kościuszki (naprzeciw farnego kościoła), grupka chłopców zakradła się do samochodów wypełnionych książkami, porywała co wpadło w ręce i następnie pakując zdobycz za bluzy, uciekała na planty, gdzie w krzakach przy ulicy Dzierżyńskiego powstał mały skład książek¹⁴.

Niestety część osób biorących udział w tej konspiracyjnej działalności odczuło jej konsekwencje, między innymi kierownik biblioteki, który został aresztowany, a następnie przewieziony do obozu koncentracyjnego na Majdanku. Współpracownik Anieli Rybarczykowej, Antoni Piwowoński, który także wynosił zbiory muzeum grodzieńskiego, miał więcej szczęścia. Udało mu się uciec do Generalnej Guberni¹⁵. Co się zaś tyczy księgozbioru z Miejskiej Biblioteki Publicznej, po opuszczeniu miasta przez Niemców w roku 1944 przystąpiono do ratowania jego resztek znajdujących się wówczas w budynku Teatru „Palace”¹⁶. W sprawozdaniu złożonym przez Andrzeja Bielawskiego, naczelnika Wydziału Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego w Białymstoku, z 1944 roku, można wyczytać, że prowadzona była akcja „zorganizowania i uporządkowania księgozbioru szkolnego, który częściowo ocalał i zgromadzony został przez Niemców w dawnym teatrze »Palace«”¹⁷. Niezabezpieczone książki narażone były na szkodliwe działanie opadów atmosferycznych (budynek był zniszczony w trakcie wojny), kurzu i zmian temperatury. Sześć przyszłych pracowników biblioteki wygrzebywało książki spod gruzów, błota i zawałisk¹⁸. Około 60 000 książek zwieziono z tego składu do Czytelni Miejskiej przy ulicy Elizy Orzeszkowej 15 (w tym większość rosyjskich)¹⁹. Kwestia zabezpieczenia

księgozbioru musiała być przeprowadzona bardzo szybko z powodu plądrowania przez miejscową ludność pozbawionego nadzoru składu. Apelowano również do mieszkańców o zwrot przywłaszczonych tomów, zachęcając ich możliwością bezpłatnego korzystania z czytelni²⁰. Można jednak mieć pewność, że spora część woluminów nie została zwrócona, gdyż do dnia dzisiejszego często pojawiają się na rynku antykwarycznym pozycje z pieczęciami Miejskiej Biblioteki Publicznej.

łymstoku 1944. 14 VIII – 10 X, sygn. 4/75/0/7/167, s. 2–3.

²⁰ Tamże, s. 3.



Żołnierze niemieccy na białostockim rynku, 1941 r., fot. NN., zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/3754

13 APB, Materiały Marii Kolendo, Życiorys Henryka Ferencowicza, sygn. 4/750/0/10/71, s. 9–10.

14 Z. Sokół, *Miejska Biblioteka Publiczna 1918–1943*, „Rocznik Białostocki”, 18 (1993), s. 306–307.

15 M. Kolendo, *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej...*, s. 68.

16 W. Malewski, *Dwadzieścia lat działalności bibliotek publicznych Białostockich*, „Rocznik Białostocki”, 5 (1965), s. 307.

17 APB, Wojewódzka rada Narodowa i Wydział Wojewódzki w Białymstoku, Protokoły posiedzeń naczelników wydziałów Miejskiej Rady Narodowej w Białymstoku 1944. 14 VIII – 10 X, sygn. 4/75/0/7/167, s. 2–3.

18 W. Malewski, dz. cyt., s. 307.

19 APB, Wojewódzka rada Narodowa i Wydział Wojewódzki w Białymstoku, Protokoły posiedzeń naczelników wydziałów Miejskiej Rady Narodowej w Bia-

Aniela Rybarczyk ps. „Aleksandra”

urodziła się 2 stycznia 1896 roku w Przemyślu, jako córka Józefa i Marii z Lewickich Gąsków. Przed wybuchem II wojny światowej pracowała jako nauczycielka geografii w Państwowym Seminarium Nauczycielskim w Białymstoku. W 1937 roku, wraz z mężem, Aleksandrem Rybarczykiem (nauczycielem matematyki) przenieśli się do nowopowstałego Liceum Pedagogicznego Męskiego (w kompleksie pałacu Branickich). W okresie II wojny światowej pracowała w szpitalu wojskowym. Była kierowniczką kompletów tajnego nauczania w zakresie szkoły średniej. Służyła w Armii Krajowej oraz Wojskowej Służbie Kobiet, której była szefową (w sztabie Obwodu miasto Białystok). Jej zadaniem było między innymi szkolenie sanitariuszek i służby żeńskiej oraz organizowanie pomocy rodzinom uwięzionych przez Gestapo. 3 maja 1944 roku awansowano ją do rangi podporucznika. Została aresztowana przez NKWD i osadzona na Łubiance. Za posiadanie polskich książek wywieziono ją na Syberię (wg Jerzego Gąski: Kraj Krasnojarski, wieś „Czedgań, Tiuchteński rejon”). Po powrocie z zesłania w 1955 roku, rozpoczęła pracę jako bibliotekarka w Szkole Podstawowej, a od września 1956 roku w I Liceum Ogólnokształcącym w Białymstoku. W latach 1959–1960 pracowała jako nauczycielka geografii w Szkole Przystosowania Zawodowego w Białymstoku. Została odznaczona: Krzyżem Walecznych, Srebrnym Krzyżem Zasługi z Mieczami, Orderem Virtuti Militari V klasy. Zmarła w 1981 roku. Została pochowana na Powązkach w Warszawie. (AFGEZ, Memoriał Generał Marii Wittek, 1881 ppor. RYBARCZYK Aniela z d: Gąska, ps. „Aleksandra”, T 3571/WSK).



Aniela Rybarczyk, l. 50. XX w., fot. NN., zbiory Archiwum Państwowego w Białymstoku, Materiały Marii Kolendo, nr zesp. 750, syg. 149-8

Ponownie „utracone”

Po zakończeniu II wojny światowej Maria Kolendo podjęła się opracowywania historii tajnego nauczania w Białymstoku. W celu pozyskania szczegółowych informacji rozesłała listy do byłych nauczycieli, a także do osób przez nich wskazanych. Pośród tej korespondencji znalazł się list z 16 lutego 1966 roku, skierowany do pani Wandy Kalwaryjskiej, który nigdy do niej nie dotarł¹. Nazwisko to pojawiło się już wcześniej, w pismach wymienionych między Wydziałem Kultury i Sztuki w Białymstoku i jego odpowiednikiem w Krakowie. Władysław Paszkowski, ówczesny konserwator zabytków, w lutym 1949 roku prosił o pomoc w odnalezieniu zbiorów z Muzeum Białostockiego, „które ob. Kalwaryjska w 1942 r. wywiozła do Krakowa z Białegostoku [...] Ekspozaty, które są w posiadaniu Ob. Kalwaryjskiej stanowią własność byłego Muzeum Białostockiego”². W odpowiedzi otrzymał informację, że wspomniana osoba przebywa na leczeniu w zagranicznym sanatorium³.

Kim była ta tajemnicza postać? Wanda Agnieszka Kalwaryjska urodziła się 12 stycznia 1916 roku w Chutorze Romanowskim na Kaukazie, w Rosji⁴ (obecnie Kropotkin). Pochodziła z inteligenckiej rodziny. Jej ojciec Bernard Kalwaryjski był ordynariuszem IX Wojskowego Szpitala w Brześciu nad Bugiem⁵. O matce, Zofii z domu Afanasowicz⁶, nic nie wiadomo. W latach 1935–1939 Wanda Kalwaryjska była student-

ką Wydziału Filozoficznego na kierunku historia sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z wynikiem bardzo dobrym zdała również egzamin „z szczegółowej znajomości etnografii Polski i powszechnej oraz etnologii [...] jako część egzaminu na stopień magistra filozofii w zakresie nauk antropologicznych”⁷.

Z powodu złego stanu zdrowia Wanda Kalwaryjska niejednokrotnie wyjeżdżała na leczenie sanatoryjne za granicę. 18 sierpnia 1946 roku z powodu gruźlicy płuc wyjechała na kurację do Leysin w Szwajcarii. Koszty pokrył między innymi Legion Polski w Brnie oraz Biuro Wzajemnej Pomocy Uniwersytetu w Genewie⁸. Trzy lata później wznowiła studia z zakresu historii sztuki na tejże uczelni⁹. Swoją pracę magisterską poświęciła tematyce estetyki domu wiejskiego w XVII wieku¹⁰. W trakcie studiów współpracowała z wybitnym profesorem archeologii, Waldemarem Deonna¹¹. Początkowo pracowała w Muzeum Etnograficznym¹², następnie jako pracownik naukowy w Muzeum Historii Sztuki, gdzie była odpowiedzialna za inwentaryzację kolekcji szkła¹³. Po przybyciu do Szwajcarii uzyskała status uchodźcy z powodu zagrożeń na jakie była narażona w swoim kraju¹⁴. Z dokumentów Sekcji Policji Federalnego

7 AUJ, Wydziałowy katalog studentów Wydziału Filozoficznego UJ, Świadectwo Wandy Kalwaryjskiej wystawione przez Komisję Egzaminów Magisterskich Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego z dnia 10 VI 1939 r., L. 4/4, sygn. WF II 475 1938-39 A-K.

8 AEG, Kontrola mieszkańców, Pismo Federalnego Departamentu Sprawiedliwości i Policji do Prokuratora Federalnego Sekcja Policji w Bernie z dnia 11 II 1959 r., Nr P 80936 Gu, s. 1–2, sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 57.

9 Uniwersytet Genewski, Lista asystentów i studentów. Semestr zimowy 1949–1950, Genewa 1950, s. 30.

10 AEG, Kontrola mieszkańców, Pismo Federalnego Departamentu Sprawiedliwości i Policji do Prokuratora Federalnego Sekcja Policji w Bernie z dnia 11 II 1959 r., Nr P 80936 Gu, sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 57–57v.

11 <https://www.bge-geneve.ch/iconographie/personne/waldemar-deonna>; dostęp: 20 III 2025.

12 AEG, Kontrola mieszkańców, Powiadomienie o przyznaniu zezwolenia na pobyt ważnego do dnia 15 IV 1956 r. wystawione przez Kantonową Policję ds. cudzoziemców w Genewie z dnia 7 XII 1955 r., sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099 k. 83.

13 AEG, Kontrola mieszkańców, Pismo Biura Kadr Działu Finansowego Miasta Genewy do wiadomości pracownika Kontroli Mieszkańców M.N. Armagagnana z dnia 24 V 1962 r., sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 32.

14 AEG, Kontrola mieszkańców, Pismo Federalnego Departamentu Sprawiedli-

1 APB, Materiały Marii Kolendo, Tajne nauczanie – powiat Grodno. Korespondencja z nauczycielami, uczestnikami tajnego nauczania na temat ich wspomnień, List Marii Kolendo do Wandy Kalwaryjskiej z dnia 16 lutego 1966 r., sygn. 4/750/0/11.6/127, k. 85.

2 APB, Urząd Wojewódzki Białostocki. Wydział Kultury i Sztuki. Oddział Muzeum Zabytków 1947–1949, Pismo Konserwatora Zabytków, Władysława Paszkowskiego, do Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Krakowie z dnia 25 II 1949 r. L.Dz. KS/21/40/49, sygn. UWB 2409.

3 APB, Urząd Wojewódzki Białostocki. Wydział Kultury i Sztuki. Oddział Muzeum Zabytków 1947–1949, Pismo Konserwatora Zabytków Województwa Krakowskiego, dra Józefa Dutkiewicza, do Urzędu Wojewódzkiego Wydział Kultury i Sztuki w Białymstoku z dnia 9 IX 1949 r. L.Dz. KS. MZ. II-1-1-2/49, sygn. UWB 2409.

4 AUJ, Wydziałowy katalog studentów, Karta wpisowa dla dziekanatu, sygn. WF II 467 1936-37 A-L.

5 AUJ, Wydziałowy katalog studentów Wydziału Filozoficznego UJ, Studentki, sygn. WF II 475 1938-39 A-K.

6 AEG, Kontrola mieszkańców, Kwestionariusz B. Wniosek o zezwolenie na pobyt, osiedlenie, tolerancję z dnia 19 I 1962 r., sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 35.

Departamentu Sprawiedliwości i Policji wynika, że Kalwaryjska nigdy nie była zwolenniczką idei komunistycznych ani marksistowskich. Bała się, że w „czerwonej” Polsce mogłaby być poddana represjom¹⁵. Być może obawy te wynikały również z jej działalności w czasie trwania konfliktu zbrojnego. Kalwaryjska jeszcze przed wybuchem II wojny światowej dużo pracowała w terenie. Później, wraz z matką, przeniosła się na Polesie. Według relacji Wandy Żymierskiej, gdy Sowieci zajęli Kresy Wschodnie zaczęła objeżdżać dwory zajęte przez sowieckich oficerów, od których pozyskiwała wiele rzeczy i obrazów¹⁶, które uznała za cenne i warte uratowania. Zebrane zabytki (głównie obrazy i tkaniny) umieścić miała w Białymstoku¹⁷. Przypuszczalnie relacja ta nie dotyczy badanego przez nas zbioru, który początkowo trafił do Grodna, a stamtąd do Białegostoku.

W przytoczonym na początku liście Maria Kolendo prosi Wandę Kalwaryjską o udzielenie informacji czyjego autorstwa były pochodzące z muzeum grodzieńskiego obrazy, które ocalała, wymieniając przy tym następujące dzieła:

- 1/ Św. Barbara, ol. na płótnie
- 2/ Matka Boska z Dzieciątkiem i Św. Jan, ol. na drzewie — okrągły
- 3/ Portret pani z pieskiem
- 4/ Portret hr. Rzewuskiej
- 5/ [Portret] hr. Starzeńskiej
- 6/ Rysunek: Głowa starca
- 7/ Kjobraz na płótnie¹⁸.

Obiekty te zostały przejęte, jak można sądzić, przez samą Wandę Kalwaryjską od „p. Gąskowej” (panieńskie nazwisko Anieli Rybarczyk) 6 czerwca 1946 roku. W korespondencji tej wymienione zostało również dzieło: „Styl Ludwika XVI”, pojawiła się również wzmianka „o przekazaniu tkanin grodzieńskich i Biblii oprawionej w skórę”, które

w późniejszym czasie zostały odebrane przez osobę podpisaną jako „W. K. Żymienka”¹⁹ — w rzeczywistości przyjaciółkę Kalwaryjskiej z czasów studenckich, Krystynę Wandę Żymierską.

W czerwcu 1946 roku Kalwaryjska nie zabrała ze sobą wszystkich obrazów, które były przechowywane w różnych punktach Białegostoku. W czasie, gdy wybierała się na leczenie do szwajcarskiego uzdrowiska rozeszła się wiadomość, że Białystok ma zostać włączony do Związku Sowieckiego. Kalwaryjskiej zależało na jak najszybszym zabranii i zabezpieczeniu ukrytych w Białymstoku zbiorów. Poprosiła więc o pomoc najbardziej zaufane osoby — Wandę Żymierską, swoją przyjaciółkę oraz dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki Tadeusza Mańkowskiego. Późną jesienią, otrzymawszy oficjalną delegację i fundusze z Wawelu, wyjechała do Białegostoku. Zabytki poukrywane były w różnych miejscach, nie tylko w mieszkaniu Rybarczykowej, ale także na parafii kościoła farnego²⁰, nad bocznymi nawami kościoła, skąd ściągano je na linach. Do transportu dzieł przygotowano specjalne skrzynie wykonane na wymiar. W miejscach skąd następował odbiór dzieł, Żymierska zostawiała potwierdzenie odbioru na wypadek gdyby znaleźli się ich właściciele²¹. Prawdopodobnie Żymierska posługiwała się listą sporządzoną przez Kalwaryjską, bowiem na krosnach niektórych obrazów można zauważyć adnotację „Wg sp. W nr [...]”. Na ślady listy nie natrafiliśmy.

Wydarzenia te spowodowały ponowną utratę cennych zbiorów oraz zatarte pamięci o nich. Po prawie 80 latach, dzięki staraniom Pani Krystyny Staweckiej, która odnalazła list Władysława Paszkowskiego, a następnie skontaktowała się z Zamkiem Królewskim — Państwowymi Zbiorami Sztuki na Wawelu, co dało początek projektowi badawczemu realizowanemu przez Muzeum Podlaskie w Białymstoku, ich historia mogła zostać przywrócona.

wości i Policji do Wandy Kalwaryjskiej z dnia 5 VII 1962 r., Nr P 80936. Gu, sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 27.

15 AEG, Kontrola mieszkańców, Pismo Federalnego Departamentu Sprawiedliwości i Policji do Policji Federalnej ds. Cudzoziemców w Bernie z dnia 3 VI 1959 r., Nr P 80936 Gu, sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099, k. 43.

16 Do tej informacji trzeba podejść z pewną ostrożnością. Ciężko sobie wyobrazić, że podczas wojennej zawieruchy młoda dziewczyna samotnie objeżdżała majątki i pertraktowała z oficerami radzieckimi o wydanie cennych obrazów. Wymaga to dokładniejszych informacji i potwierdzenia.

17 FOK, Archiwum Historii Mówione, Wanda Żymierska-Tucewicz, sygn. AHM_2306.

18 APB, Materiały Marii Kolendo, List Marii Kolendo do Wandy Kalwaryjskiej z dnia 16 II 1966 r., sygn. 4/750/0/11.6/127, k. 85.

19 Tamże, s. 85v.

20 M. Klempert, *Historia galerii obrazów pałacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich*, „Meritum – Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 9 (2017), s. 90.

21 FOK, Archiwum Historii Mówionej, Wanda Żymierska-Tucewicz, sygn. AHM_2306.



Widok na kościół farny w Białymstoku, l. 1941-1943, fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/2724

„Dywany” grodzieńskie

W dalszym ciągu zagadką pozostaje los tkanin grodzieńskich i Biblii oprawionej w skórę, które miały zostać przekazane Państwowym Zbiorom Sztuki na Wawelu²². Pomimo usilnych starań nie natrafiliśmy na ich ślad. Domyślać się możemy, iż w przypadku tkanin grodzieńskich chodziło zapewne o tkaninę dwuosnowową.

Obiekty tego typu gromadził w Muzeum Państwowego w Grodnie Józef Jodkowski, pierwszy jego dyrektor. Wspominał o nich, jeszcze przed wojną, w korespondencji z Tadeuszem Mańkowskim. W liście z 26 kwietnia 1938 roku opisywał je następująco: „Są to jakby podwójne tkaniny, łączące się w miejscach wymiany barw. Większe płaszczyzny dublują się, czyli można w palach rozdzielić. Na tym polega cała sztuka odrębnego tkactwa. Również ornament w dawniejszych dywanach jest odrębny, nie spotykany na innego rodzaju tkaninach [...]. Każdy szczegół z drugiej strony w innej barwie — inaczej wygląda, czyli rysunek jest zmieniony, lecz wynika z techniki tkackiej i dlatego te »dywany« są cennymi zabytkami tkactwa o swoistej tradycji”²³.

Według Jodkowskiego występowały one jedynie na terenie, który w XIV—XVIII w. wchodził w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego²⁴. Tkaniny różniły się motywami. Zwierzęta i przedstawienia figuralne były charakterystyczne dla części południowej terenu, czyli według badacza, znajdującej się bliżej Białegostoku (aczkolwiek w samym mieście, jako ośrodku industrialnym, nigdy takich tkanin nie wytwarzano). Natomiast „dywany” z terenów Prus Wschodnich były bardziej zbliżone do „typu północnego »dywanów« grodzieńskich”²⁵. Jodkowski nie wykluczał również ich podobieństwa do tkanin szwedzkich z czasów Wikingów, których sposób zdobienia jest niemal analogiczny²⁶. Tezę tę podtrzymywał również

22 APB, Materiały Marii Kolendo, List Marii Kolendo do Wandy Kalwaryjskiej z dnia 16 II 1966 r., sygn. 4/750/0/11.6/127, k. 85v.

23 AN PANiPAU w Krakowie, Materiały Tadeusza Mańkowskiego (1878–1956), List Józefa Jodkowskiego do Tadeusza Mańkowskiego z dnia 26 IV 1938 r., sygn. KIII-12, t. 279, k. 5.

24 AN PANiPAU, Materiały Tadeusza Mańkowskiego (1878–1956), List Józefa Jodkowskiego do Tadeusza Mańkowskiego z dnia 21 IV 1938 r., sygn. KIII-12, t. 279, k. 4.

25 AN PANiPAU, Materiały Tadeusza Mańkowskiego (1878–1956), List Józefa Jodkowskiego do Tadeusza Mańkowskiego z dnia 26 IV 1938 r., sygn. KIII-12, t. 279, k. 5.

26 Tamże.

niemiecki badacz, Konrad Hahm, z którym grodzieński muzealnik także wymieniał poglądy. W swojej pracy *Ostpreussische Bauernteppiche* wspomina on opinię dyrektora Jodkowskiego, że tkaniny były używane jako kapy na łóżko²⁷, a gdy już się zniszczyły, służyły jako końskie derki²⁸. Ze względu na swoje zastosowanie do przykrywania łóżka, stary, ozdobny motyw „korowodu weselnego” umieszczany był na długim boku tkaniny. Spotykany był w dwóch odmianach: po pierwsze jako taniec weselny, symbolizujący przyjęcie młodej pary do rodziny, a po drugie jako właściwy „korowód weselny”, w którym postacie ludzkie przeplatają się ze zwierzęcymi. Mają za zadanie ukazać dobytek jaki w posagu wносиła panna młoda²⁹.

Podczas badań terenowych Jodkowski znalazł 5 typowych „dywanów” (spośród, jak pisał do Mańkowskiego, 5 tysięcy, które przeglądał przed Wojewódzką Wystawą Rolniczo-Przemysłową w Białymstoku w 1928 roku) i przekazał je dla muzeum w Grodnie. Wspominał także o innej, zniszczonej tkaninie z 1836 roku, której nie udało mu się pozyskać. „Dywany” prezentowane były na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Nie zostały jednak docenione, tak jak chciałby tego Jodkowski³⁰.

Pomimo przeprowadzonych kwerend nie udało się odnaleźć tkanin. Podobnie było w przypadku Biblii oprawionej w skórę. Czy była to krakowska Biblia Leopolity z 1561 roku, z której był niezwykle dumny³¹, nie wiadomo. Pytanie to, jak na razie, pozostaje bez odpowiedzi.



Teatr Miejski w Białymstoku (obecnie Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki), l. 1941–1944, fot. NN, zbiory Muzeum Historycznego w Białymstoku, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/I/7002

27 Tkaniny grodzieńskie można było podzielić na dwa różne formaty, zależnie od różnego przeznaczenia, jako przykrycie łóżka i przykrycie stołu. Było to nawiązanie do średniowiecznej formuły prawa małżeńskiego o wspólności „stołu i łoża”. Długi format, starszy i napotykanym na terenie Prus Wschodnich, służył jako przykrycie stołu (łóżka przykrywano tam dywanami strzyżonymi) (E. Plutyńska, *Sztuka tkacka na wsi. Dywany grodzieńskie i prerebory polskie. Katalog wystawy. VII–X 1938*, Warszawa 1938, s. 6.).

28 K. Hahm, *Ostpreussische Bauernteppiche*, Berlin 1937, s. 93–94.

29 E. Plutyńska, dz. cyt., s. 6.

30 AN PANiPAU, Materiały Tadeusza Mańkowskiego (1878–1956), List Józefa Jodkowskiego do Tadeusza Mańkowskiego z dnia 21 IV 1938 r., sygn. KIII-12, t. 279, k. 4.

31 IBN B, Helena Pasierbska, Teczka Nr 16: referaty uczniów I Liceum Ogólnokształcącego w Ełku wygłoszone podczas sesji naukowej w dniu 07 III 2003 r., U. Randzio, *Józef Jodkowski twórca Muzeum Kresów Polskich w Grodnie*, sygn. IPN Bi 430/15, s. 9.

Biurko „Księcia”

Krystyna Wanda Żymierska, która w październiku 1946 roku przyjechała do Białegostoku po ukryte w różnych miejscach obrazy, miała jeszcze jedną misję, powierzoną jej przez doktora Tadeusza Mańkowskiego — ówczesnego dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Została przez niego zobowiązana do odwiedzenia Sarnak¹, a dokładniej plebanii, gdzie miała zorganizować odbiór biurka, jak po latach wspominała: „należącego do księcia Józefa Poniatowskiego”². Informacje o nim przekazała dyrektorowi Mańkowskiemu Helena Potulicka z domu Broël-Plater (1896—1973)³, córka właścicielki biurka. 5 października 1946 roku, jej matka Kazimiera Florentyna Broël-Plater z domu Dunin-Borkowska herbu Łabędź (1869—1949), w liście do Mańkowskiego przekazała „drogą rodzinną pamiątkę”, biurko po kanclerzu Platerze, na Wawel „niech tam przypomina dawno minioną naszą historyczną przeszłość” załączając upoważnienie do jego odbioru⁴.

Początki majątku Hruszniew sięgają XV wieku. Dobra te należały kolejno do Niemira Grzymalicza herbu Grzymała, starosty mielnickiego, następnie do rodziny Wojnów, Walentego i Mikołaja Poniatowskich, by w końcu trafić na długie lata do Kuczyńskich herbu Ślepowron (od 2. poł. XVI w.). Ostatni z Kuczyńskich właściciel Hruszniewa, Antoni Kajetan (1755—1811), wybudował w nim murowany dwór gdzie osiadł na stałe (istnieją również informacje o pierwszej siedzibie wybudowanej na początku

XIX wieku przez rodzinę Podczaskich⁵). Po jego bezpotomnej śmierci majątek odziedziczyła jego siostra Wiktoria Marianna Kuczyńska (1759—1840), której mężem był Adam Jakub Szydłowski herbu Lubicz (1747—1820)⁶, poseł na Sejm Czteroletni i szambelan króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, a po nich ich syn Teodor Karol Leon (1793—1863), generał wojska polskiego w powstaniu listopadowym. Z braku bezpośrednich potomków, po śmierci Teodora, dobra hruszniewskie trafiły do jego bratanka Antoniego, który w roku 1866 sprzedał je hrabinie Katarzynie Broël-Plater (1828—1899) z Mielżyńskich⁷. Od tego czasu posiadłość zaczęto rozbudowywać, a dwór zyskał charakter pałacu⁸.

Ostatnią właścicielką Hruszniewa była Kazimiera Broël-Plater, która w październiku 1944 roku, po wcześniejszym aresztowaniu pod zarzutem współpracy z AK⁹, została zmuszona do opuszczenia majątku. Wyjeżdżając z Hruszniewa hrabina wywiozła, na trzech wozach, zapewne najcenniejsze dla rodziny przedmioty, rozmieszczając je częściowo na plebanii w Chłopkach u księdza Franciszka Balickiego oraz w Sar-

5 ODZW, Karta ewidencyjna zabytku architektury i budownictwa – Pałac, w zespole pałacowo-parkowym, Hruszniew, nr rejestru zabytków 91/503.

6 Adam Jakub Szydłowski h. Lubicz był nie tylko szambelanem Stanisława Augusta Poniatowskiego (1766), ale również pokojowym królewskim, rotmistrzem Kawalerii Narodowej i starostą mielnickim w 1775 r. oraz marszałkiem ziemi mielnickiej w konfederacji targowickiej, a także posłem mielnickim na Sejm Czteroletni w 1790 r. (A. Chojnacki, *Szydłowski Adam Jakub (ok. 1744–1820), szambelan Stanisława Augusta, poseł na Sejm Wielki, członek Konfederacji Targowickiej*, *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Instytut Historii, słownik-biograficzny.uws.edu.pl, dostęp: 2 V 2025).

7 polinowo.pl; sejm-wielki.pl; dworypogranicza.pl, dostęp: 2 V 2025.

8 Pierwsze prace zmierzające do rozbudowy dworu miały miejsce ok. 1870 r. Kompleksowa przebudowa tej siedziby prowadzona była w latach 90. XIX w. Wówczas to przekomponowano całe założenie. Obiekt otrzymał nową elewację frontową od wschodu, a także rozbudowany został o boczne skrzydła alkierzowe (ODZW, Karta ewidencyjna zabytku architektury i budownictwa – Pałac, w zespole pałacowo-parkowym, Hruszniew, nr rejestru zabytków 91/503).

9 Kazimiera Broel-Plater, ps. „Fijoł”, podobnie jak jej córka Helena działała w Wojskowej Służbie Kobiet. Jej majątek był miejscem zrzutów, znanym w Londynie pod kryptonimem „Balja” (AFGEZ, *Memoriał Generał Marii Wittek*, 1974 POTULICKA z d: Brole-Plater Helena, T. 432/WSK).

1 Obecnie powiat łosicki, województwo mazowieckie.

2 FOK, Archiwum Historii mówionej, Wanda Żymierska-Tucewicz, sygn. AHM_2306.

3 Helena Potulicka ps. „Buńczuk” była członkinią Armii Krajowej, odznaczoną Złotym Krzyżem Zasługi z Mieczami. Doświadczenie wojskowe zdobyła jeszcze w czasie wojny 1920 r., kiedy to brała udział w konwojowaniu więźniów spod Radzimina. We wrześniu 1939 r., z ramienia Białego Krzyża, pracowała w punkcie żywnościowym Belweder-Sejm. Od 1940 do 1944 r. działała w konspiracji. Organizowała na Podlasiu Wojskową Służbę Kobiet i dowodziła nią jako komendantka w ośr. IX obw. „Jesion”. Dodatkowo powołała do życia 3 bojowe oddziały sanitarne. Podejmowała się różnych zadań, m.in. pełniła w zastępstwie funkcję komendanta AK ośr. IX. W latach 1943–1945 działała w Kedywie Siedlce. Podejmowała i przechowywała zrzuty. W 1947 r. przedostała się do Niemiec zachodnich, a następnie do Anglii, gdzie włączyła się do wychodźczej działalności politycznej i społecznej (AFGEZ, *Memoriał Generał Marii Wittek*, 1974 POTULICKA z d: Brole-Plater Helena, T. 432/WSK).

4 AZKW, PZS, List Kazimiery Broël-Plater z 5 X 1946 r. do dr. Tadeusza Mańkowskiego dyrektora PZS na Wawelu.

nakach u księdza kanonika doktora Boleśława Kulawika¹⁰. W Sarnakach pozostawiła biurko, po które w październiku 1946 roku zgłosiła się Krystyna Wanda Żymierska. Jej rola polegała na przekazaniu upoważnienia do odbioru i zapewne uzgodnienia warunków transportu. Jeszcze przez pewien czas biurko pozostawało na plebani w Sarnakach. 12 listopada 1946 roku Tadeusz Mańkowski pisał do księdza Kulawika o przesłanych mu pieniądzach (1500 zł), na zabezpieczenie: „opakowania i wysyłki biurka [...] oraz za jego przechowywanie w burzliwych czasach wojennych”¹¹. Ostatecznie dotarło ono na Wawel, nieco poobijane, jednak najprawdopodobniej, jako jedyny znany nam dziś artefakt ocalony z majątku Hruszniew hrabiny Kazimiery Broël-Plater.

10 I. Paździor, *Kościół w Sarnakach*, „Rocznik Ziemi Sarnackiej”, 2 (2019), s. 45. Relacja ustna p. Dariusza Kazuna, nauczyciela w Zespole Placówek Oświatowych w Platerowie (VI 2024).

11 AZKW, PZS, List dr. Tadeusza Mańkowskiego dyrektora PZS na Wawelu do Księdza Kanonika z 12 XI 1946 r.

Majątek Hruszniew, l. 20.-30. XX w., fot. NN, zbiory Dariusza Kazuna



*Katalog
rozpoznanych dzieł*

autorzy not katalogowych

Anna Dąbrowska

Muzeum Podlaskie
w Białymstoku

Portret Marii Anny Wielopolskiej

Portret Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej

Portret Józefa Starzeńskiego

Portret Ludwika z Potockich Łowczyny Kossakowskiej

Uczony w pracowni

Portret Izabeli Branickiej

Śmierć Świętego Józefa

Jan Chrzciciel

Święta Maria Magdalena

Święty Paweł

Święta Rodzina

Anioł ze Zwiastowania

Uczta w Betanii

Pejzaż

Portret kobiety

Pieta ze świętym Janem Ewangelistą

Madonna

Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej

Krajobraz wiejski

Dworek wśród kwitnących akacji

dr Maria Działo-Nosal

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Święta Barbara

Agnieszka Janczyk

Zamek Królewski na Wawelu — Państwowe Zbiory Sztuki

Dwie topole

Piotr Policht

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza

Adam Mickiewicz na Judahu skale

— według Walentego Wańkowicza

Monika Stalończyk

Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Uniwersytet w Białymstoku

Gra w kości Tatarów o brankę na tle namiotów

Berezyna (Odwrót Napoleona znad Berezyny) — szkic

dr Krystyna Stawecka

Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Madonna z Dzieciątkiem i świętym Janem Chrzcicielem

Portret Domicelli Siekierzyńskiej Józefowej Mostowskiej

Chodkiewicz pod Kircholmem

Rodzina Noego w potopie

Obrazy odebrane z Wawelu

Faktografia — wszystkie noty (numer inwentarzowy Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku;

Inne oznaczenia; Pochodzenie)



Portret Marii Anny Wielopolskiej

twórca nieznany, szkoła francuska
po 1678 r.
płótno, olej, 63,3 x 45 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3241

Młodsza siostra królowej Marii Kazimiery Sobieskiej, Maria Anna d'Arquien de la Grange (1646–1733), przybyła do Polski, mając lat już trzydzieści. W czerwcu 1678 roku poślubiła we Lwowie pana na Pieskowej Skale, stolnika koronnego Jana Wielopolskiego (1630–1688), który wkrótce, dzięki protekcji szwagierki, został mianowany na stanowisko kanclerza wielkiego koronnego. Małżonkowie, aby być bliżej pary królewskiej, która w podwarszawskim Wilanowie wzniosła swoją letnią rezydencję, na własną siedzibę wypoczynkową wybrali pobliskie Obory. Wielopolski początkowo wspierał Jana III Sobieskiego w starciach z magnaterią, później jednak zaczął dystansować się od polityki dworu, a wreszcie przeszedł do obozu antykrólewskiego, co wpłynęło na ochłodzenie stosunków między siostrami. Owdowiawszy po niespełna dziesięciu latach małżeństwa, Maria Anna nie opuściła jednak Polski i jeszcze przez prawie pół wieku, aż do śmierci w 1733 roku, korzystała z majątku męża oraz splendoru należnego jej jako starościnie nowotarskiej i wdowie po wysokiej rangi urzędniku.

Na portrecie pędzla nieznanego malarza *Madame la Chancelière*, jak tytułowała ją królewska para, ukazana została w półpostaci, na ciemnym, neutralnym tle, w ciasnym kadrze, sprawiającym wrażenie jakby wyglądała z okna. Na twarzy modelki o jasnej karnacji, kształtnym prostym nosie i małych czerwonych ustach z wydatną dolną wargą, uwagę przykuwają przede wszystkim oczy: wielkie i ciemne, uważnie spoglądające na widza. Włosy, ufryzowane w spływające falami loki, przybrane zostały sznurami pereł. Klejnoty te odgrywają też istotną rolę w aranżacji stroju portretowanej, oplatając szyję i zdobiąc dekolci sukni. Również kolczyki noszone przez Marię Annę są z pereł. Kobieta ubrana jest według mody francuskiej, w suknię z błękitnego adamaszku broszowaną w roślinny wzór, z falbaną przy głębokim dekolcie i rękawami do łokci, spod których wystają białe, koronkowe mankiety spodniej szaty. Trzymany na rękach mały piesek, symbol wierności małżeńskiej, może świadczyć o tym, że portret powstał tuż po ślubie z Janem Wielopolskim.

Portrait of Maria Anna Wielopolska

unknown artist, French school,
after 1678
canvas, oil, 63.3 x 45 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 3241

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 2 — znany z zachowanej fiszki,
obecnie portret ma nowe krosno.

Inne oznaczenia:

„26097” — numer naniesiony w kolorze czerwonym,
przekreślony, nadany w Muzeum Państwowym w Grodnie.

Pochodzenie:

W inwentarzu muzealnym, jako właścicielka portretu, a zarazem darczyńca na rzecz zbiorów wawelskich, występuje Maria z książąt Puzynów hrabina Kossakowska (1905–1980), żona ostatniego właściciela Brzostowicy Wielkiej hrabiego Stanisława Kossakowskiego (1901–1961), spadkobiercy warszawskiej galerii obrazów po swym ojcu Józefie (1866–1917), dziadku Stanisławie Kazimierz (1837–1905) i jego ojcu — Stanisławie Szczęsnym Kossakowskim (1795–1872) oraz jego żonie Aleksandrze z hrabiów de Laval de la Loubrierie harbinie Kossakowskiej (1811–1886). Niestety nie posiadamy pewnych informacji potwierdzających, że obraz ten należał do rodziny Kossakowskich, a przebadana historia portretów hrabiów Starzeńskich, do których również przyznawała się Maria Kossakowska, a które z całą pewnością do niej nie należały, podaje w wątpliwość to założenie. Obiekt ten nie figuruje również w spisie obrazów należących do hrabiego Stanisława Szczęsnego Kossakowskiego i jego żony Aleksandry, jaki sporządzono w 1851 roku w celu określenia praw spadkowych do zgromadzonej kolekcji. Biorąc pod uwagę jego datowanie na wiek XVII, jak również osobę, którą przedstawia, oczekiwać można, że powinien być na niej wyszczególniony. Oczywiście istnieje możliwość, że został nabyty do rodzinnej galerii później, na co nie mamy dowodów, co jednak nie wyklucza takiej ewentualności.

Rozważając inne pochodzenie portretu, można wziąć pod uwagę majątek Roś, z którego co prawda jeszcze w latach dwudziestych XX wieku hrabia Adam Branicki wywiózł do Wilanowa liczne dzieła sztuki między innymi portrety Branickich, Lubomirskich i Sapiehów oraz portret Jana III Sobieskiego z XVII wieku, gdzie jednak wciąż pozostawała pewna część galerii obrazów, na co wskazuje *Sprawozdanie z sytuacji na Ziemiach Wschodnich 1944* Delegatury Rządu RP na Kraj. Jednak i w tym przypadku, na obecnym etapie badań, trudno o przypisanie pewnej proveniencji.

Wydaje się, że obraz ten był wywieziony z Białegostoku wcześniej niż pozostałe, a mianowicie w kwietniu 1946 roku, prawdopodobnie przez Wandę Kalwaryjską razem z sześcioma innymi pracami. Przypuszczalnie po wyniesieniu go z Miejskiej Biblioteki Publicznej był przechowywany w domu „p. Gąskowej” (panieńskie nazwisko Anieli Rybarczykowej) przy ulicy Skorupskiej 30.







Portret Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej

twórca nieznany

Rzeczpospolita Obojga Narodów, I. 50. XVIII w.

plótno, olej, 76 x 53,5 cm

Zamek Królewski na Wawelu

— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3245

Aniela (ok. 1741 — po 1821), pochodząca ze znamienitej małopolskiej rodziny ziemiańskiej Biberstein-Trembińskich, w wieku piętnastu lat popęłała mezalians, poślubiając po zaledwie dwutygodniowym narzeczeństwie starostę brańskiego Macieja Maurycego Starzeńskiego (1717—1787). Choć jej wybranek nie wywodził się z dostojnego rodu, był jednak zaufanym człowiekiem Jana Klemensa Branickiego, jego sekretarzem i adiutantem. Dzięki temu dysponował prywatnym apartamentem w białostockim pałacu magnata, gdzie młoda para mogła zamieszkać. Z biegiem lat, dzięki protekcji hetmana i posagowi żony, Starzeński zgromadził znaczny majątek, co pozwoliło mu na skuteczne ubieganie się o tytuł hrabiowski w Galicji.

Piękna, miła i dowcipna starościna stanowiła obiekt westchnień i adoracji wielu dworzan, nie tylko Polaków, ale i bywalców w świecie cudzoziemców. Zachwycony jej urodą francuski porucznik Maurice de Saint-Leu zadedykował Anieli wiersz, który zakończył słowami: „Twoje oczy mają teraz zgubną moc, która sprawia, że odważni śmiertelnicy tracą wzrok, gdy zbyt mocno je podziwiają” (tłum. Agnieszka Jasińska).

Autor portretu Starzeńskiej umiał przekazać urok powabnej modelki w pełen wdzięku i życia, a zarazem poetycki sposób. Na miękko malowanym, utrzymanym w jasnej, lecz przytłumionej gamie barwnej obrazie, ukazana w półfigurze, czarująca dama zwraca ku widzowi pogodną, urodziwą twarz. Uwagę widza szczególnie przyciągają zjawiskowo piękne oczy. Fryzura Anieli zgodna jest z modą obowiązującą w latach 50. XVIII wieku, kiedy to noszono małe peruczki à la Madame Pompadour. O fakcie, że obraz powstał w tym właśnie okresie, świadczy też kolareta (z francuskiego *colarette*), czyli rodzaj ozdoby, w tym przypadku koronkowej, obróżki otaczającej smukłą szyję portretowanej. Również suknia jest typowa dla czasów saskich, a uzupełnienie stroju stanowi bransoletka z podwójnego sznura pereł.

Portrait of Aniela Starzeńska née Biberstein-Trembińska

unknown artist

Polish-Lithuanian Commonwealth, the '50s of the 18th century

canvas, oil, 76 x 53.5 cm

Wawel Royal Castle

— State Art Collection, ZKn W-PZS 3245

Ciekawy jest atrybut, z którym Aniela została sportretowana. Wdzięcznym gestem prawej dłoni ujmując szpulkę z nicią, ewentualnie wstążką. Ma to zapewne świadczyć o zamiłowaniu do spędzania czasu w domowym zaciszu, nad tradycyjnie kobiecymi robótkami i podkreślać skromność charakteru modelki, jej brak światowych ambicji, przez wiele osób niemiłe wówczas widziany u przedstawicielek płci żeńskiej. Ten atrybut nie towarzyszy damom na osiemnastowiecznych portretach powszechnie, choć pojawia się niekiedy, np. na konterfekcie córki króla Ludwika XV królowy Adelajdy pędzla Jean-Marc Nattiera z 1756 roku czy podobiznie Marie Angélique Vérany de Varennes — Mme Georges Gougenot de Croissy, wykonanej przez Jean-Baptiste Greuze'a w 1757 roku.

Numer inwentarzowy:

М ВІЗО 3 (pod nim: N _)

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka z częściowo nieczytelnym napisem: „Własność J. Kossakowskiego Brzostowica Wie... pow. Grodno” oraz „wg. sp. W. nr 2”.

Na krośnie, w górnej poziomej części, naniesiona w czerwonym kolorze i przekreślona liczba: „20147”, na lewej pionowej, centralnie, przekreślone oznaczenie: „13a”.

Na odwrociu, na środku, napis wtórny dla portretu:

„Aniela z Biberstein-Trembińskich

Maciejowa Starzeńska

Starościna Brańska”.

Pochodzenie:

Własność hrabiego Michała Henryka Kazimierza Starzeńskiego (1884—1946), ostatniego z linii Starzeńskich właściciela Klukowa, potomka portretowanej Ludwiki Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej i Macieja Maurycego Starzeńskiego (z tytułem hrabiowskim od 1780). Starzeńscy weszli w posiadanie Klukowa poprzez małżeństwo ich syna Michała Hieronima (1757—1823) z Barbarą Teresą Kuczyńską (1753—1805). Otrzymany w spadku majątek trafił do ich najstarszego syna Józefa (1780—1831). Kolejnym właścicielem majątku był drugi syn Józefa — Michał Konstanty (1818—1884), a następnie jego drugi syn Adam Walerian (1846—1917). To on zgromadził w Klukowie pokaźne archiwum rodzinne złożone z dokumentów Starzeńskich i Kuczyńskich. Zbiory te uszczuplone zostały podczas wojny 1920 roku. Podobnie to Adam Starzeński nabył portrety rodzinne od wdowy po swym dalekim krewnym, który według relacji jego syna Michała nie wywodził się od strony Macieja Maurycego Starzeńskiego. Jednak z całą pewnością nie możemy stwierdzić, czy wszystkie portrety, które posiadał, pochodziły z tego źródła. Istnieją przekazy mówiące o najstarszych portretach Starzeńskich oraz wartościowych meblach zakupionych po śmierci Izabeli Branickiej (1730—1808), odziedziczonych przez wnuka Michała Hieronima, Wiktora Wacława Starzeńskiego (1826—1882), które miały zaginąć w czasie, gdy był represjonowany (2. poł. XIX w.).

Ostatni właściciel Klukowa był też ostatnim właścicielem owych portretów rodzinnych. Hrabia Michał Starzeński po śmierci żony (1937) i utracie posiadłości zamieszkiwał ze swym synem u kuzynostwa w Pietkowie, gdzie przechowywał archiwum i rodzinne portrety, a także bywał w Nowodworach koło Ciechanowa, który to majątek należał do krewnych hrabiego, a w którym jego syn miał niewielkie udziały. Znajdował się tam duży portret Michała Hieronima hrabiego Starzeńskiego również będący własnością hrabiego Michała Starzeńskiego. Zapewne sytuacja materialna i brak własnego lokum skłoniła go do przekazania w depozyt portretów i dokumentów Janowi Glince, który organizował w Białymstoku Archiwum Miejskie. 16 stycznia 1939 roku depozyt został przewieziony do Białegostoku. Wobec nieudanych prób organizacji archiwum i zbliżającej się wojny cały zbiór zdeponowany został w Archiwum Państwowym w Grodnie (21 VIII 1939), skąd obrazy przewieziono do Muzeum Państwowego w Grodnie.

Portret Anieli Maciejowej Starzeńskiej mógł być wykonany jeszcze na dworze hetmana Branickiego i tam, w małżeńskich apartamentach Starzeńskich, eksponowany. Przypuszczać też można,

że kolejnym miejscem jego prezentacji była nowa siedziba rodziny w Strabli, nabyta w 1772 r. i przekazana ich synowi Michałowi Hieronimowi Starzeńskiemu (1757—1823). Jakie były dalsze losy portretu, nie wiadomo. Nie wiemy, czy jego właścicielka, wyjeżdżając na stałe do Galicji (1772) zabrała go ze sobą i w jaki sposób trafił do dalszej rodziny, o ile nie pozostał w rękach potomków Anieli? Czy fakt, że w niewielkim zbiorze rodzinnych portretów, obok wizerunku Anieli, znajdowała się również podobizna brata jej męża Józefa Starzeńskiego, kasztelana gnieźnieńskiego, wskazuje na kierunek dalszego dziedziczenia obrazu? Te pytania na obecnym etapie badań pozostają bez odpowiedzi.





Portret Józefa Starzeńskiego

twórca nieznany
miejsce powstania nieznane, 2. poł. XIX w.
płótno, olej, 66,8 x 53,1 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3244

Spoglądający z obrazu mężczyzna to Józef Nikodem Starzeński herbu Lis (ok. 1712—1785), najstarszy syn Krzysztofa i Konstancji z Bartochowskich. Podobnie jak jego bracia: Maciej Maurycy, Antoni i Piotr, on również dzięki protekcji hetmana Jana Klemensa Branickiego doszedł do znacznych godności. Był kolejno: kapitanem artylerii i pułkownikiem wojsk koronnych, sędzią i komornikiem granicznym, pisarzem ziemskim poznańskim. W 1763 roku otrzymał nominację na kasztelana gnieźnieńskiego i został odznaczony Orderem Orła Białego. Dwukrotnie żonaty: z Eufemią z Glinków i z Katarzyną z Poklateckich, miał kilkanaścioro dzieci, między które podzielił swój leżący w Wielkopolsce majątek. Literacki portret kasztelana gnieźnieńskiego stworzył Kajetan Kraszewski w wydanej w 1888 roku powieści *Bartochowski*.

Portret był w Polsce przez stulecia ważnym elementem rodzimej tradycji — w szlacheckich domach galerie przodków przypominały o świetności rodu, jego ciągłości i pozycji społecznej. Analiza obrazu ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu zdaje się wskazywać, że powstał on na zamówienie jednego z potomków Starzeńskiego już w XIX wieku, jako dopełnienie pochodzącego z wcześniejszego stulecia wizerunku drugiej żony Józefa Nikodema, Katarzyny z Poklateckich. Na pewno istniał też wcześniejszy portret o zbliżonej kompozycji, który mógł posłużyć za wzór. Obiegowym modelem naśladowanym najczęściej przez polską arystokrację i szlachtę był typ mężczyzny ukazanego jako wojownik w zbroi w stylu zachodnim z narzuconą na nią delią lub płaszczem. Tak właśnie przedstawiony został starosta gnieźnieński, a jego wysoko podgolona sarmacka fryzura i wąsy wskazują, że był zwolennikiem stroju narodowego.

Portrait of Józef Starzeński

unknown artist
place of creation unknown, 2nd half of the 19th century
canvas, oil, 66.8 x 53.1 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 3244

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 4, pod nim: „N _”

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący na proveniencję obrazu. Na krośnie, w górnej poziomej części, z lewej napis „wg. sp. W. nr 6”, za nim naniesiona czerwonym kolorem liczba: „20148”. Obok numeru inwentarzowego, po lewej stronie przekreślone oznaczenie: „12a”. Na odwrocie, w jego środkowej części, napis wtórny dla portretu:

„Józef Starzeński
Kasztelan Gnieźnieński”.

Rama:

Na prawej pionowej części sygnatura: „М БИЗО 38”, na dolnej poziomej odwrócona cyfra „9”.

Pochodzenie:

Własność hrabiego Michała Kazimierza Starzeńskiego (1884—1946) z Klukowa, potomka Macieja Maurycego Starzeńskiego (1717—1787), brata sportretowanego Józefa. Ojciec Michała Starzeńskiego — Adam Walerian (1846—1917), oprócz gromadzenia rodzinnych archiwaliów, nabył portrety rodzinne od wdowy po swym dalekim krewnym, możliwe że z wielkopolskiej linii Starzeńskich.

Odziedziczone portrety i rodzinne archiwum hrabia Michał Starzeński zdeponował u Jana Glinki, w celu dalszego przechowywania zbioru w organizowanym przez niego w Białymstoku Archiwum Miejskim (16 I 1939). W sierpniu 1939 roku, w obliczu zbliżającej się wojny, depozyt został przewieziony do Archiwum Państwowego w Grodnie, a następnie portret umieszczono w Państwowym Muzeum w Grodnie.



Portret Ludwiki z Potockich Łowczyny Kossakowskiej

Józef Peszka (1767–1831)
Rzeczpospolita Obojga Narodów, 1793 r.
płótno, olej, 75 x 60 cm
kolekcja prywatna

„W zaciszu domowym, na łonie rodziny myślała tylko o dobru swych dzieci i wnuków i wspomieniu biednych, którym oddała większą połowę swych dochodów za życia i zostawiła znaczne sumy po śmierci” — tak w nekrologu opublikowanym w „Tygodniku Petersburskim” scharakteryzowano Ludwikę (1778–1850). Pochodząca z jednego z najstarszych i najznamienitszych rodów magnackich Rzeczypospolitej, córka Stanisława Szczęsnego Potockiego i Amalii z Mniszchów, w 1793 roku poślubiła w Grodnie łowczego litewskiego Józefa Kossakowskiego (1771–1840) herbu Ślepowron. Wniosła w posagu znaczne sumy pieniężne oraz dobra ziemskie, co znacznie powiększyło majątek rodzinny, którym od 1809 roku zarządzała. Tak wspominał ją w swoich pamiętnikach Stanisław Kazimierz Kossakowski: „Babka Kossakowska była wysokiego wzrostu i dobrej tuszy. Zawsze w dobrym humorze, chodząc i krzątając się miała zwyczaj nucić dawne piosenki polskie i francuskie”.

Umieszczony na odwrocie płótna napis informuje, że obraz wyszedł spod pędzla krakowskiego malarza Józefa Peszki (1767–1831). Ten wychowanek Dominika Estreichera i Franciszka Smuglewicza był twórcą stosunkowo wszechstronnym — poza portretami malował obrazy o tematyce historycznej i alegorycznej, a w technice sepii i akwareli utrzymywał rodzime krajobrazy. Po sukcesie, jaki odniosły jego powstałe na zamówienie warszawskiego magistratu wizerunki wybitnych osobistości Sejmu Wielkiego, Peszka zdecydował się na artystyczne *tournee* po północno-wschodnich terenach Rzeczypospolitej. Dotarł także do Moskwy i Petersburga. Często zatrzymywał się w dworach szlacheckich i rezydencjach magnackich, gdzie malował przede wszystkim portrety gospodarzy lub członków ich rodziny.

Wizerunek młodziutkiej Ludwiki, wtedy jeszcze Potockiej, powstał w 1783 roku zapewne w Grodnie. Sentymentalny w nastroju obraz ukazuje młodą kobietę siedzącą w plenerze, na tle imaginacyjnego,

Portrait of Ludwika Kossakowska née Potocka

Józef Peszka (1767–1831)
Polish-Lithuanian Commonwealth, 1793
canvas, oil, 75 x 60 cm
private collection

stereotypowo potraktowanego krajobrazu. Opiera się ona łokciem o kosz, z którego wysuwają się kwiaty: róże, będące symbolem urody i niezapominajki, co może sugerować, że jest to portret „narzeczeński”. Przyszła Łowczyna Kossakowska ma na sobie białą suknię z charakterystycznymi wąskimi rękawami i okrągłym dekoltem przybranym riuszką (mocno plisowaną falbanką). Jej fryzura z opadającymi swobodnie, lekko rozwichrzonymi lokami oraz krótką grzywką jest typowa dla mody początku lat 90. XVIII wieku. Malarz nie tylko pracowicie oddał tu strój i sposób uczesania modelki, ale trafnie uchwycił też podobieństwo rysów. Są one zgodne z późniejszym portretem Ludwiki z Potockich Kossakowskiej wykonanym przez Jana Baptystę Lampiego.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 11, pod nim: „N _”

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu, nad nią na krośnie naniesiona czerwonym kolorem liczba „20103” (?), dalej widnieje litera „N” i cyfra „7”. Na pionowej, lewej części krosna zapisana czerwoną barwą liczba „37”, zaś w dolnej części centralnie czarnym tuszem przekreślone oznaczenie: „123a”. Na powierzchni krosna widoczne są inne oznaczenia liczbowe nienoszące cech numeracji inwentarzowej lub porządkowej (lewy górny narożnik: liczba „52”, na prawej, pionowej części wydrapana liczba „21”). Na odwrocie, w jego środkowej części, napis wtórny dla portretu:

„Ludwika z Potockich Hrabina
Józefowa Kossakowska Łowczyna
W: X: Litt._urodzona 1778. roku w

Duklii w Galicyi z Oyca Szczęsnego
Potockiego Wojewody Rrusskiego
i Minszhówniej_zaślubiła w
Grodnie dnia 11 Lutego 1793 roku
Józefa Kossakowskiego Łowczego
W: X: Litt._umarta w Wojtkuszkach
9 Sierpnia 1850 roku i tam po
chowana w Kościele. _
Józef Peszka malował 1793 roku“

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 96 zapisano; „Peszke portret Ludwiki Potockich Łowczyni Kossakowskiej [fig. 6]”. Obiekt ten został również uwieczniony na archiwalnych fotografiach ukazujących rodzinną siedzibę Kossakowskich w Wojtkuszkach. Istnieje także zdjęcie samej pracy. Od 1905 r. znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.







Uczony w pracowni

Stanisław Szczęśny Kossakowski (1795—1872) (?)
Cesarstwo Rosyjskie, XIX w.
deska, olej, 83,5 x 66 cm
kolekcja Parafii Wniebowzięcia
Najświętszej Maryi Panny w Białymstoku

Ten dość schematycznie i płasko malowany obraz pokazuje brodatego starca w powłóczyściej szacie siedzącego przy oknie w komnacie o masywnych kamiennych ścianach. Towarzyszą mu atrybuty wskazujące na jego profesję: globus i mnóstwo opasłych tomów, leżących nie tylko na stole, ale i niedbale opartych o siebie na podłodze. Można założyć, że mężczyzna studiuje intensywnie zagadnienia zawarte w tych księgach. Dzieło przedstawia zatem uczonego, najprawdopodobniej arabskiego. O jego pochodzeniu świadczy zawój na głowie, noszony na piersiach pektorał i popularne na Bliskim Wschodzie domowe pantofle bez pięty typu *babouche*.

Obraz wpisuje się w trend artystyczny popularny w XIX stuleciu, gdy malarze nie mogąc, czy też nie chcąc znaleźć własnego, oryginalnego wyrazu artystycznego, wzorowali się na tak zwanych stylach historycznych. Ujęcie ze światłem bijącym od okna, a także stonowana paleta barw, w której dominują brązy i płowe żółcenie, wskazują na inspirację malarstwem holenderskim i flamandzkim XVII wieku — tak zwanych „małych mistrzów” specjalizujących się w różnych gatunkach malarstwa gabinetowego.

W sztuce motyw uczonego w pracowni cieszył się popularnością szczególnie w XVII wieku i zwłaszcza w Lejdzie, jako że miasto to było siedzibą jednego z najstarszych uniwersytetów w Europie, a także ważnym ośrodkiem myśli teologicznej. Rembrandt van Rijn (1606—1669), podejmował ten temat kilkakrotnie, podobnie jak Gerrit Dou (1613—1675) i Ferdinand Bol (1616—1680). Ich prace kopiowali inni artyści w ramach szlifowania swojego zawodowego warsztatu. Inspirację z siedemnastowiecznych dzieł holenderskich czerpali też dziewiętnastowieczni malarze, utrwalając w sztuce typ uczonego ukazywanego jako stary mężczyzna siedzący samotnie w słabo oświetlonym, wypełnionym książkami pokoju.

Charakter dzieła z kolekcji Kossakowskich, a zwłaszcza sposób malowania z pominięciem etapu gruntowania, bezpośrednio na podłożu, na które wykorzystano cienką deskę z iglastego drewna, pozwala z dużym prawdopodobieństwem przypisać tę pracę Stanisławowi Szczęsnemu Kossakowskiemu (1795—1872). Był on dyplomatą w służbie rosyjskiej, a prywatnie pasjonował się egiptologią, medycyną, literaturą i sztuką. Kolekcjonował dzieła sztuki, sam też rzeźbił i malował — wia-

Scholar in a Studio

Stanisław Szczęśny Kossakowski (1795—1872) (?)
Russian Empire, 19th century
board, oil, 83.5 x 66 cm
collection of the Parish of the Assumption
of the Blessed Virgin Mary in Białystok

domo, że wykonał wiele obrazów o treści religijnej, tworzył również pejzaże, portrety i miniatury. Prace te jednak w większości zaginęły, co nie pozwala na pogłębioną analizę twórczości tej bez wątpienia ciekawej postaci historycznej.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 15, pod nim: „N _”

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu. Powyżej na listwie wzmacniającej napis ołówkiem (?) w większości nieczytelny: „N 5 K ...”. W prawym dolnym rogu kartka z drukiem: herb Kossakowskich Ślepowron, uzupełniona atramentem: „N° 77 | Z Galeryi | Warszawskiej | Hrabiego Stanisława | Korwina Kossakowskiego”. Na dolnej listwie wzmacniającej przekreślone oznaczenie: „133a”.

Rama:

Na górnej poziomej części, po lewej stronie liczba naniesiona czerwonym kolorem: „20178”, za nią etykieta o treści: „... I SALONOWYCH | S^T. WYSOCKIEGO | W WARSZAWIE | Ulica Nowy Świat N° 21”. W dalszej kolejności widnieje przekreślona liczba „93”, w jej tle nieczytelne oznaczenia naniesione czerwonym kolorem, dalej kwadrat z liczbą „15”.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Obiekt był prezentowany w warszawskiej galerii obrazów urządzonej w pałacu Kossakowskich znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19, gdzie został zarejestrowany pod numerem 77. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.



Portret Izabeli Branickiej

twórca nieznany, wg Antoniego Tallmana
Rzeczpospolita Obojga Narodów, 3. ćw. XVIII w.
płótno, olej, 73,7 x 58,4 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 2128

Elżbieta z Poniatowskich Branicka (1730—1808), siostra Stanisława Augusta Poniatowskiego, postugiwała się romańską wersją swego imienia — Izabela. Jako osiemnastolatka poślubiła ze względów politycznych trzykrotnie od siebie starszego hetmana Jana Klemensa Branickiego. To między innymi dzięki imponującemu posagowi panny Poniatowskiej rezydencja białostocka zyskała świetność porównywaną przez współczesnych z Wersalem.

Izabela zwana była Panią Krakowską ze względu na piastowaną przez Jana Klemensa Branickiego godność kasztelana krakowskiego. Przez wiele lat pozostawała w cieniu męża, jednak po jego śmierci, przez niemal czterdzieści lat, nie tylko sprawnie zarządzała olbrzymim majątkiem, ale również, będąc siostrą króla i wdową po najwyższym w kraju dostojniku, z powodzeniem działała na arenie publicznej. Zdobyła sobie uznanie i szacunek. Ta „mądra i wymowna pani, pocziwa żona, siostra zgodna, przyjaciółka, kto tego jest wart, niezawodna” — jak pisał o niej Adam Naruszewicz, przeszła do historii jako jedna z najznakomitszych postaci epoki stanisławowskiej.

Obraz z kolekcji rodziny Starzeńskich ma wszelkie cechy kopii wykonanej zapewne przez jednego z pomniejszych artystów zatrudnionych na dworze w Białymstoku. Jest zredukowaną wersją reprezentacyjnego portretu *en pied* z 1750 roku, pędzla pochodzącego z Czech Antoniego Tallmanna, który Jan Klemens Branicki zamówił do swojego warszawskiego pałacu. W białostockiej wersji portretowana przedstawiona została w półpostaci. Nosi się zgodnie z modą francuską: ma niską, pudrowaną fryzurę, niebieską suknię z dużym dekoltem i ciasno opinającym gors stanikiem, który zdobi schematycznie oddany haft złotą nicią. Ramiona okryte są drapowanym płaszczem podkreślającym wysoki status społeczny modelki.

Obraz namalowano sztywno i płasko, co nie świadczy najlepiej o umiejętnościach czy też talencie autora. Do tej samej grupy wizerunków hetmanowej, w jasnej sukni z połyskliwej materii, należy również obraz ze Lwowa, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Portrait of Izabela Branicka

unknown artist, after Antoni Tallman
Polish-Lithuanian Commonwealth, 3rd quarter of the 18th century
canvas, oil, 73.7 x 58.4 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 2128

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 16

Inne oznaczenia:

Na krośnie, w górnej poziomej części, przekreślone oznaczenie: „2a“, na prawej pionowej jego części kartka z liczbą: „20155“. Na odwrociu, w jego centralnej części, wtórny napis błędnie identyfikujący portretowaną osobę:

„Hetmana J. K. Branickiego pierwsza żona“

Pochodzenie:

Własność hrabiego Michała Kazimierza Starzeńskiego (1884—1946) z Klukowa, potomka Macieja Maurycego Starzeńskiego (1717—1787) i Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej (ok. 1741 — po 1821), jak można przypuszczać fundatorów portretu przedstawiającego żonę ich dobrodzieja i chlebobawcy. Adam Walerian Starzeński (1846—1917), ojciec ostatniego właściciela portretu, poświęcając wiele czasu na badanie rodzinnej historii, zgromadził w Klukowie rodowe archiwum. Nabył też portrety rodzinne od wdowy po swym dalekim krewnym, który według relacji jego syna Michała nie pochodził od strony Macieja Maurycego Starzeńskiego. Nie wiemy, czy wśród tych obrazów znajdował się również portret Izabeli Branickiej, czy też należał on do dziedzicznego majątku.

Hrabia Michał Starzeński w styczniu 1939 roku przekazał w depozyt rodzinne dokumenty i portrety Janowi Glince, w celu umieszczenia ich w organizowanym w Białymstoku Archiwum Miejskim. Po nieudanym powołaniu do życia tego urzędu, a także w obliczu zagrożenia wojną, zbiór Starzeńskich został zdeponowany w Archiwum Państwowym w Grodnie (VIII 1939), skąd obrazy przewieziono do Muzeum Państwowego w Grodnie.



Śmierć Świętego Józefa

krąg Michele Rocca — Parmigianino 1666/1671—1751 (?)
Włochy, XVIII w.
płótno, olej, 85 x 110 cm
kolekcja prywatna

Józef z Nazaretu, oblubieniec Marii i opiekun Jezusa, to postać niezwykle ważna w historii zbawienia i jeden z najbardziej czczonych w Kościele chrześcijańskim świętych. W sztuce pojawia się zazwyczaj w scenach *Zaślubin Matki Bożej*, *Bożego Narodzenia*, *Adoracji Pasterzy*, *Pokłonu Trzech Króli*, *Ucieczki do Egiptu*. Występuje też w przedstawieniach ukazujących Świętą Rodzinę, domyślnych sytuacjach, w których wykonuje prace ciesielskie i kompozycjach opartych na tekstach modlitewnych pokazujących smutki i radości świętego.

W XVIII wieku szczególną popularność zyskał kolejny wątek z żywota świętego, a mianowicie opisujący jego śmierć. Apokryf zatytułowany *Legenda o Józefie Cieśli*, napisany greką na przełomie IV i V wieku, już w średniowieczu został przełożony na języki koptyjski, arabski i łacinę, jednak upowszechniły go dopiero tłumaczenia na niemiecki, angielski, francuski, hiszpański i włoski oraz publikacja z 1722 roku. Treść można podzielić na dwie części: pierwsza opowiada o ważnych wydarzeniach z życia świętego, który miał dożyć sędziwego wieku 111 lat, druga opisuje szczegółowo jego zgon. Stanowi zarazem rodzaj instrukcji, jak mianowicie powinien zachowywać się w obliczu śmierci zarówno sam umierający, jak i jego otoczenie. W związku z tym scena śmierci świętego Józefa zaczęła funkcjonować w kulturze europejskiej jako alegoria „dobrej śmierci”, czyli takiej, jakiej powinien sobie życzyć każdy chrześcijanin.

Na prezentowanym obrazie w centrum kompozycji, na niskim łóżku, leży siwy brodaty starzec, nad którym pochyla się Jezus, porażony w rozmowie z umierającym. Siedząca obok Maria zdaje się zatopiona w modlitwie, podobnie jak dwaj młodzieńcy aniołowie o złotobłękitnych skrzydłach. Nad głowami zebranych unoszą się putta podtrzymujące zwiewną draperię. Kompozycję uzupełniają: widoczny na pierwszym planie stół z resztkami posiłku oraz barokowa balustrada balkonu w tle.

Obraz pochodzący ze zbioru Kossakowskich został przypisany Parmigianino prawdopodobnie dlatego, że wykazuje podobieństwo do prac Michele Rocca (1666/1671—1751), którego nazywano Parmigianino młodszym lub Michele da Parma. Malował on niewielkie obrazy

Death of Saint Joseph

Circle of Michele Rocca - Parmigianino (1666/71—1751) (?)
Italy, 18th century
canvas, oil, 85 x 110 cm
private collection

gabinetowe o tematyce mitologicznej i religijnej, a jego styl miał więcej wspólnego z rodzącym się francuskim rokokiem niż z włoskim barokiem. Omawiany obiekt wykazuje jednak cechy pracy warsztatowej, w której sam mistrz nakreślił kompozycję, natomiast kilka innych osób — w tym uczniów — przyczyniło się do powstania poszczególnych fragmentów. Przy znakomitym przedstawieniu aniołów ze świetlistą pigmentacją i bogatymi efektami malarskimi postacie Jezusa i Józefa sprawiają wrażenie niedokończonych szkiców, a pokazana na pierwszym planie Maria została namalowana jeszcze w innej konwencji. Być może jest to też efekt przemalowań dokonanych przez hrabiego Kossakowskiego, który lubił „poprawiać” obrazy z własnej kolekcji.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 18

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku pierwotnie naklejona była papierowa kartka z treścią: „Własność | hr. J. Kossakowskiego | Brzostowca Wielka | pow. Grodno”. Na górnej, poziomej części krosna naniesiona czerwonym kolorem liczba „180”, dalej widnieje litera „N” i liczba „13”, a za nią kolejna litera „N” i liczba „12” (być może cyfra 2 poprawiana była na 3), za nimi napis: „Kory Gurny” (?) oraz zapisana czerwonym kolorem liczba 20191. Po lewej stronie na dolnej, poziomej części krosna naklejona kartka z tekstem napisanym atramentem: „N° 17 | Własność | Hr. Józefa Kossakowskiego”, na niej, czerwonym kolorem zapisano liczbę „20191”. Na pionowej, środkowej części krosna naniesiona czarnym tuszem, przekreślona cyfra: „6a”.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 17 zapisano: „Obraz Parmegianino, śmierć S^o Józefa”. Obiekt

ten był prezentowany w warszawskiej galerii obrazów urządzonej w pałacu Kossakowskich znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.







Jan Chrzciciel

krąg Carlo Dolciego (1616—1687) (?)
Włochy, XVII w.
płótno, olej, 75 x 60 cm
kolekcja prywatna

Baranek, krzyż ze zwojem i szata ze skóry zwierzęcej pokrytej futrem to atrybuty, które identyfikują widoczną na obrazie postać jako Jana Chrzciciela, syna Zachariasza i Elżbiety, pustelnika i proroka. Ten żyjący na odludziu święty głosił kazania przepowiadające przyjście Mesjasza i chrzcił nawróconych w rzece Jordan. Uwięziony na rozkaz tetrarchy Heroda Antypasa, został ścięty na życzenie córki królewskiej kochanki Herodiady — Salome. Po tej męczeńskiej śmierci zaliczono go w poczet popularnych świętych chrześcijańskich, co znalazło odzwierciedlenie w licznych poświęconych mu dziełach sztuki.

Wizerunki Jana Chrzciciela stanowią ważną część ikonografii chrześcijańskiej i często są przedmiotem interpretacji artystycznych. Najczęściej, jak na pustelnika przystało, święty pojawia się na obrazach jako długowłosy, brodaty mężczyzna, bosonogi i półnagi, odziany jedynie w zwierzęcą skórę z „sierści wielbłądziej i pas skórzany około bioder” — wedle słów *Ewangelii św. Mateusza*. Często ma na sobie czerwony płaszcz męczennika, a w ręku dzierży krzyż z banderolą zawierającą słowa, które wypowiedział na widok Jezusa: „*Ecce Agnus Dei*” (Oto baranek Boży). Dlatego też u stóp wyobrażanego przez artystów świętego pojawia się podobizna tego zwierzęcia. Od czasów renesansu często przedstawiano też Jana Chrzciciela nie jako dojrzałego mężczyznę, ale chłopca. Tak też został on ukazany na prezentowanym obrazie: wyłaniający się z mroku młodzieńczy święty ma twarz pięknego efeba i emanuje sensualnym urokiem. Postawą wyraża smutek — spogląda na trzymany w dłoni krzyż, jakby przeczuwał tragiczny koniec swojego krótkiego życia.

John the Baptist

Circle of Carlo Dolci (1616—1687) (?)
Italy, 17th century
canvas, oil, 75 x 60 cm
private collection

Napisy w języku polskim i rosyjskim umieszczone z tyłu na ramie obrazu zawierają informację, że przypisywano go Carlo Dolciemu (1616—1687), jednemu z najbardziej uznanych artystów XVII wieku. Ten florencki malarz specjalizował się w tworzeniu przede wszystkim niewielkich dzieł o tematyce sakralnej, charakteryzujących się emocjonalnością, delikatnością i szczegółowym, dopracowanym wykończeniem. Niestety stan zachowania obrazu, będący zapewne wynikiem podjętej wcześniej próby konserwacji, która sprawiła, że wydaje się płaski i pozbawiony walorów malarskich, uniemożliwia na obecnym etapie badań potwierdzenie tej atrybucji.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 23

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu, nad nią na krośnie naniesiona czarnym tuszem i przekreślona liczba: „177a”, bliżej prawego narożnika na płótnie widnieje numeracja „N 15”, powyżej której na krośnie znajduje się odwrócony napis: „N 9. ... (nieczytelne) Nowy”. Na pionowych częściach krosna zachowały się fragmentarycznie czerwone pieczęcie lakowe.

Rama:

W lewym górnym narożniku naklejona kartka z wydrukowaną liczbą „61“, na niej napisy: przekreślenie liczby „61“ oraz „177a“; „21 Carlo Doll“, w górnej poziomej części ramy sygnatura „М БИЗО 11“, dalej ujęta w kwadracie liczba „83“ (?), a za nią „115.“, w tle której widoczny jest numer naniesiony w czerwonym kolorze: „20189“ oraz oznaczenie: „N 9.“ i zatarte napisy. W dolnym narożniku naklejona kartka z drukiem: herb Kossakowskich Ślepowron, uzupełniona atramentem: „N°: 17. | Z: *Galeryi | Warszawskiej |* Hrabiego Stanisława | Korwina Kossakowskiego“. W poziomej, dolnej części ramy kartka uzupełniona atramentem: „N° 32 | *Własność | Hr. Józefa Kossakowskiego*“. Z prawej strony ramy, kartka z treścią zapisaną cyrylicą, atramentem: „N° 93. | Св. Иоаннъ крести | тель. _ Карль Долчи | Длины 19 вершиовъ | Вышин. 20 вер.“, nad nią widoczna liczba „177“. Na pionowych częściach ramy zachowały się fragmentarycznie czerwone pieczęcie lakowe.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 32 zapisano; „Carlo Dolci Jan Chrzyciel [fig. 3]“. Obiekt ten został uwieczniony na archiwalnych fotografiach ukazujących warszawską galerię obrazów urządzoną w pałacu Kossakowskich, znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.





Święta Maria Magdalena

twórca nieznany
Europa Północna (?), pocz. XVI w.
drewno dębowe, olej, 74,2 x 56,5 cm,
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 7017

Maria Magdalena to jedna z najbardziej rozpoznawalnych i fascynujących postaci w chrześcijaństwie, nic więc dziwnego, że stała się inspiracją dla wielu artystów. Malarze ukazywali ją zarówno w scenach z życia Jezusa, jako świadka jego zmartwychwstania, jak i nawróconą pokutnicę, albo po prostu piękną kobietę o długich rozpuszczonych włosach, trzymającą w dłoni swój atrybut — pojemnik z wonnościami.

W przedstawieniach Marii Magdaleny specjalizował się jeden z najbardziej utalentowanych mediolańskich uczniów Leonarda da Vinci, Giovanni Pietro Rizzoli, zwany Giampietrino (1480/1485—1553). Obraz jego autorstwa z wizerunkiem świętej podarowany został do Kaplicy Konstablów katedry w Burgos przez Pedra Fernándeza de Velasco, czwartego konstabla Kastylii. Giampietrino ukazał Marię Magdalenę w skalnej grocie, w ujęciu *en trois quarts*, ze wzniesionymi do nieba oczami i rękami skrzyżowanymi na piersiach. Na pierwszym planie widoczne jest niewielkie szaro-srebrne naczynie na wonności, w związku z tym nie ma żadnych wątpliwości, o czyj wizerunek tu chodzi. W interpretacji Giampietrina, Maria Magdalena jest nie tyle pokutującą grzesznicą, co przyciągającą wzrok piękną, zmysłową kobietą.

Mimo identycznej kompozycji obraz ze zbiorów wawelskich nie może jednak być wiązany z osobą mediolańskiego artysty. Postać Marii Magdaleny wykazuje bowiem znaczne różnice w jej ujęciu: uroda świętej jest tu bardziej subtelna, złotorude włosy mniej bujne, spojrzenie raczej uduchowione, a nie zalotne. Bardziej niż nagie ciało uwagę przyciągają dłonie z długimi, delikatnymi palcami, przywodzące na myśl dzieła Leonarda. Dodatkowo na kontakt autora ze sztuką włoskiego renesansu wskazuje widoczny w górnym prawym rogu pejzaż, powściągliwa kolorystyka i miękkie rozproszone światło dające poczucie harmonii i spokoju. Jednak użyty rodzaj podobrazia — dębowa deska, sugeruje, że malarz wywodził się z Niemiec lub Niderlandów, choć pozostawał pod wpływem malarstwa północnowłoskiego.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 27

Saint Mary Magdalene

unknown artist
Northern Europe (?), early 16th century
oak wood, oil, 74.2 x 56.5 cm,
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 7017

Inne oznaczenia:

Na górnej listwie wzmacniającej, po lewej nieczytelny napis, w środkowej jej części zatarta liczba naniesiona czerwonym kolorem: „20 ... / ...” (?). Nad listwą, z prawej przyklejona papierowa kartka z napisem: „ad. 20 | B”. Pod listwą, z lewej papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu. Na dolnej listwie wzmacniającej liczba: „120 ...” (?).

Pochodzenie:

nieznane





Święty Paweł

Johann Carl Loth (1632—1698)
Wenecja, 2. poł. XVII w.
płótno, olej, 116 x 95,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie
M.Ob.2032 MNW

Johann Carl Loth (1632—1698), syn malarza Johanna Ulricha Lotha, urodzony w Monachium, zafascynowany sztuką włoską, jako młody człowiek udał się do Rzymu, by tam doskonalić zawodowe umiejętności. Następnie, w 1656 roku, przeniósł się do Wenecji. W tym mieście spędził resztę swojego życia, stając się mimo niemieckiego pochodzenia jednym z najbardziej znanych i popularnych w drugiej połowie XVII wieku malarzy weneckich. W historii sztuki znany jest więc także pod zitalianizowanym imieniem jako Carlotto lub Carlo Lotti. Inspirował się malarstwem Caravaggia i przejął wypracowane przez niego środki artystyczne: naturalizm, czasem wręcz brutalizm postaci oraz ekspresję i dramatyzm osiągnęte za pomocą silnych efektów światłocienia.

Loth tworzył przede wszystkim dzieła o tematyce religijnej, mitologicznej i historycznej. Cieszyły się one ogromnym powodzeniem, wiele z nich kupił cesarz Leopold I Habsburg, który mianował artystę swoim malarzem nadwornym. Aby sprostać wielkiej liczbie zamówień, Loth otworzył w Wenecji dużą pracownię. Chętnie odwiedzali go w niej malarze z północy Europy, podpatrując jego warsztat.

Styl wypracowany przez artystę niedługo po osiedleniu się w Wenecji pozostawał praktycznie niezmienny aż do końca jego działalności. Loth malował głównie obrazy ołtarzowe i sztalugowe, w których dominują nagie męskie postaci: świętych, filozofów, proroków, herosów, bogów olimpijskich. Ich imponującą muskulaturę dodatkowo podkreśla zastosowanie przez artystę silnych kontrastów światła i cienia.

W obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie można rozpoznać wszystkie charakterystyczne cechy dojrzałego stylu Lotha: realizm w ukazaniu nagiego ciała o imponującej budowie, połączony z ostrym światłocieniem dającym efekt dramatycznego napięcia. Paweł, nazywany często Trzynastym Apostołem lub Apostołem Narodów, nie przypomina tu swoich typowych wizerunków. Autorzy innych przedstawień opierali się zazwyczaj na tekście z *Historii kościelnej* Euzebiusza z Cezarei, gdzie święty opisany został jako mężczyzna niewielkiego wzrostu, z przeredzonymi włosami i długą czarną brodą. W ramach ikonografii chrześcijańskiej tak jest więc najczęściej ukazywany, poza

Saint Paul

Johann Carl Loth (1632—1698)
Venice, 2nd half of the 17th century
canvas, oil, 116 x 95.5 cm
National Museum in Warsaw
M.Ob.2032 MNW

tym odziany w długą tunikę i czerwony płaszcz. Jego najważniejsze atrybuty stanowią księga lub zwój — nawiązujące do roli, którą ów apostoł odegrał w dziejach ewangelizacji, oraz miecz, symbol męczeńskiej śmierci. Paweł Lotha to natomiast mężczyzna w sile wieku z bujną czupryną i odsłoniętą muskularną piersią, gwałtownym ruchem sięgający po broń. Miecz w tym wypadku nie wydaje się nawiązaniem do śmierci świętego, a raczej orężem używanym w obronie wiary.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 61

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

Do obrazu prawo własności zgłosił Jan Glinka. Miał on znajdować się w jego przedwojennym mieszkaniu wynajmowanym w Białymstoku.



Gra w kości Tatarów o brankę na tle namiotów

Józef Brandt (1841—1915), obraz ukończony przez Stanisława Bohusz-Sięstrzeńcewicza (1869—1927)
miejsce powstania nieznane, przed 1897 r.
płótno, olej, 96 x 156 cm
kolekcja prywatna

Józef Brandt był jednym z czołowych przedstawicieli polskiego malarstwa historycznego. W swoich dziełach często ukazywał sceny batalistyczne rozgrywające się na wschodnich kresach Rzeczypospolitej w XVII wieku. Malował także obrazy historyczno-rodzajowe, rodzajowe i pejzaże. Dzieło zatytułowane *Gra w kości Tatarów o brankę na tle namiotów*, zakupił bezpośrednio od artysty Józef Bisping. Następnie przeszło ono w posiadanie syna Józefa, Jana, drugiego ordynata massalańskiego.

W centralnej części obrazu widoczna jest scena z życia obozowego — grupa rozbawionych Tatarów gra w kości na tle dużego czerwonego namiotu. Po lewej stronie rozgrywa się dramat. Niewolnica, „branka”, została przywiązana do pala. U jej stóp klęczy matka, kurczowo obejmując nogi córki. Brandt, znany z drobiazgowego realizmu i pasji do detalu, przedstawił kobietę z psychologiczną wnikliwością — w jej oczach wyraźnie można dostrzec strach o los dziecka. Dziewczyna zaś, ukazana z pochyloną głową, ubrana w białą szatę podkreślającą dziewczęcą niewinność, wygląda jakby pogodziła się z myślą o tym, co się z nią stanie. Warto zwrócić uwagę na wprowadzony tu motyw gry w kości, jako narzędzia decydowania o ludzkim losie — ma ogromny ładunek emocjonalny i symboliczny. Kolory użyte przez malarza również nie są przypadkowe. Wybrał stłumioną paletę barw, utrzymaną w odcieniach brązu, ochry, szarości i zieleni. Zastosowane tonacje barwne mają przywołać na myśl stepy oraz podkreślić surowość krajobrazu widocznego w tle. Chłodne odcienie drugiego planu silnie kontrastują z ciepłymi kolorami użytymi na pierwszym.

Obraz ten jest nie tylko przykładem mistrzowskiego warsztatu, ale także świadectwem fascynacji Brandta Orientem oraz barwną historią pogranicza Rzeczypospolitej. Ilustruje również praktykowany przez Ta-

Tartars' Dice Game for a Captive Woman against a Background of Tents

Józef Brandt (1841—1915) painting completed
by Stanisław Bohusz-Sięstrzeńcewicz (1869—1927)
place of creation unknown, before 1897
canvas, oil, 96 x 156 cm
private collection

tarów zwyczaj brania w jasyr młodych ludzi, najczęściej sprzedawanych potem jako niewolnicy.

Dzieło z kolekcji Bispingów łączy w sobie walory narracyjne z wysokimi wartościami artystycznymi. Jednak nie tylko sam mistrz Józef Brandt przyłożył do tego rękę. Najprawdopodobniej zostało ono ukończone przez Stanisława Bohusz-Sięstrzeńcewicza, zięcia Brandta, o czym wspominała Elżbieta z Bispingów Henrykowa Morman w „Spisie obrazów z Massalan”.

Numer inwentarzowy:

М ВІЗО 62

Inne oznaczenia:

W prawym górnym narożniku krosna naklejona kartka, na której zachowała się jedynie litera „B”, zaś w górnej pionowej części, po prawej stronie, naniesione czarnym tuszem i przekreślone oznaczenie: 187a.

Pochodzenie:

Obraz należał do Jana Bispinga właściciela majątku Massalany.







Święta Rodzina

krąg Jacopo Bassano (1510—1592)
Włochy, XVI/XVII w.
płótno, olej, 114 x 105 cm
kolekcja Domu Arcybiskupów Białostockich

Obraz figurujący w Kolekcji Kossakowskich jako *Santa familia* w rzeczywistości jest bardziej skomplikowany ikonograficznie. Na pierwszym planie przedstawia motyw zaczerpnięty z *Ewangelii św. Łukasza*, mianowicie hołd złożony przez pasterzy nowonarodzonemu Jezusowi. Objuczony wielbłąd na drugim planie sygnalizuje zapewne zbliżanie się orszaku Trzech Króli, którzy wedle tejże Ewangelii przybyli po pasterzach.

Temat Adoracji Dzieciątka pojawił się w sztuce już w IV wieku i początkowo nie był tak rozbudowany narracyjnie — nowonarodzonemu towarzyszyły jedynie zwierzęta: wół i osioł. Stopniowo artyści wzbogacali tę scenę: wprowadzono pasterzy, trzech mędrców (Trzech Królów), a także motywy zapożyczone z tekstów apokryficznych, między innymi zastępy aniołów, co miało podkreślać niezwykłość małego Jezusa wielbionego nie tylko przez ludzi, ale i byty niebieskie.

Przedstawiona na obrazie scena rozgrywa się nie jak przekazuje tradycja w stajence, ale na tle okazałych murowanych budowli, w których schronili się Józef i Maria. Panuje półmrok: ciemność nocy rozjaśnia mistyczne światło emanujące od Jezusa i rzucające blask na zgromadzone przy żłóbku postacie. Nie wszyscy pasterze wydają się w równym stopniu zafascynowani cudownym dzieckiem; jeden z nich skupia uwagę na świeżo zniesionym przez kurę jaj. Całą scenę adoracji artysta wzbogacił o parę putt trzymających szarfę z łacińskim napisem „GLORIA IN EXCELSIS DEO” (Chwała Bogu na wysokości).

W spisie obrazów z kolekcji Kossakowskich, przy tytule obrazu pojawia się od XIX wieku nazwisko autora — Bassano, ale bez podania imienia, nie wiadomo więc o którego przedstawiciela artystycznego klanu Bassanów chodzi. Malarzem chętnie tworzącym obrazy religijne, w których dużą rolę odgrywał element rodzajowy był Jacopo da Ponte (1518—1592). Podobnie jak jego ojciec Francesco, przyjął przydomek od nazwy rodzinnego miasta Bassano del Grappa. Tematykę religijną przedstawiał w konwencji wiejskich scen rodzajowych, jako modeli wykorzystywał prawdziwych mieszkańców wsi, z upodobaniem malował też zwierzęta gospodarskie.

Jacopo założył dużą pracownię w Contra del Ponte, w której pracował jego brat i czterej synowie. Bardziej utalentowani France-

Holy Family

Circle of Jacopo Bassano (1510—1592)
Italy, 16th/17th century
canvas, oil, 114 x 105 cm
collection of the House of the Archbishops of Białystok

sco Młodszy (1549—1592) i Leonardo (1557—1622) odegrali ważną rolę w utrzymaniu ciągłości i rozwijaniu warsztatu, natomiast Giovanni Battista (1553—1613) i Girolamo (1566—1621) zajmowali się głównie kopiowaniem dzieł ojca. Ta rodzinna współpraca przełożyła się na popularność w całej Europie obrazów członków rodziny da Ponte, znanych powszechnie jako „Bassani” oraz liczne naśladownictwa tworzonych przez nich kompozycji. Obraz białostocki stanowi właśnie przykład takiego dzieła: elegancki schemat wypracowany przez Jacopo, przełożony tu został na nieco naiwny język. Pojawia się pewna jowialność typowa raczej dla malarzy flamandzkich, wulgaryzacja modeli, niezręczność w rozplanowaniu poszczególnych elementów, błędy w wykreślaniu perspektywy i przeskalowanie. Dzieło powstało zapewne na zamówienie mniej zamożnych odbiorców, którzy w miejsce „oryginalnego Bassano” musieli się zadowolić kompozycją „à la Bassano”.

Numer inwentarzowy:

М ВІЗО 67



Inne oznaczenia:

Na krośnie, w jego dolnej poziomej części, centralnie naklejona kartka z tekstem napisanym atramentem: „Własność | Hr. Józefa Kossakowskiego”. Przy prawym górnym narożniku krosna, liczba: „184 a”. Całość naniesiona w kolorze czarnym.

Rama:

Przy lewym, górnym narożniku naniesiona czerwonym kolorem liczba: „20184“, w jej tle nieczytelne napisy: „... fary ... 87”, dalej „# 45”. Poniżej prawego, górnego narożnika liczba: „122“, pod nią zniszczona papierowa naklejka z nieczytelną treścią i sygnaturą „М БИЗО 24“. W lewym dolnym narożniku zniszczoną kartka z drukiem: herb Kossakowskich Korwin, uzupełniona atramentem: „N°: 33. | Z: *Galeryi | Warszawskiej | Hrabiego Stanisława | Korwina Kossakowskiego*”.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 54 zapisano: „Bassano S^a familia”. Obiekt ten został uwieczniony na archiwalnych fotografiach ukazujących warszawską galerię obrazów urządzoną w pałacu Kossakowskich znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.



GLORIA IN
EXCELSIS
DEO



Anioł ze sceny Zwiastowania

twórca nieznany
Rzeczpospolita Obojga Narodów (?), ok. poł. XVIII w.
płótno, olej, 70 x 51 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3243

Jednym z tematów najczęściej podejmowanych w sztuce chrześcijańskiej jest *Zwiastowanie*. Jego ikonografia powstała na podstawie fragmentu pierwszego rozdziału *Ewangelii św. Łukasza*. Wśród wielu wyobrażeń opisywanej tam sceny są zarówno wiernie ilustrujące lakoniczny tekst ewangelisty, jak i takie, które ją rozbudowują, dodając wątki oparte o teksty apokryficzne lub interpretację teologiczną. Nieodmiennie jednak, prócz Marii, drugą pierwszoplanową postacią tych przedstawień jest archanioł Gabriel. Zalicza się do najpotężniejszych Boskich wysłanników, jest jednym z trzech wymienionych z imienia w *Starym Testamencie*, pojawia się w *Księdze Daniela*, gdzie przepowiada nadejście Mesjasza. W *Nowym Testamencie* zwiastuje Zachariaszowi narodziny Jana Chrzciciela, wreszcie zostaje posłany z dobrą nowiną do Marii.

Artystyczna wizja tej ostatniej sceny odpowiadała zawsze aktualnym tendencjom w sztuce, jednak pewne elementy z reguły pozostawały niezmiennie. W malarstwie zachodnioeuropejskim „Zwiastowanie” komponowano zazwyczaj w ten sposób, że Marię przedstawiano po prawej, zaś anioła po lewej stronie. W obrazie, z którego zachował się tylko prezentowany fragment z postacią Gabriela, artysta odszedł od tradycyjnego ustawienia postaci. Archanioła ukazał w półpostaci, zwróconego *en trois quarts* w lewo, choć z nieodłącznym atrybutem tej sceny — kwiatem lilii, symbolem czystości i niewinności.

Subtelna uroda Gabriela pozostaje w zgodzie z ideałami estetyki chrześcijańskiej wypracowanymi przez stulecia. Wizerunki aniołów o delikatnych kobiecych rysach twarzy, z jasnymi długimi włosami i błękitnymi oczami są oparte na apokryfach i starej tradycji historyczno-religijnej. Gabriel występuje zazwyczaj w białej tunice noszonej przez diakonów, a nawet we wspaniałej szacie archidiacona, w tym wypadku jego ubiór nawiązuje do strojów antycznych.

Dzieło ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu charakteryzuje stonowane kolorystyka i światłocień, a także miękkość przedstawionych

Angel from the Annunciation Scene

unknown artist
Polish-Lithuanian Commonwealth (?), ca. mid-18th century
canvas, oil, 70 x 51 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 3243

gestów, ogólna delikatność i słodycz, nieznany autor wyraźnie odwołuje się tu do sztuki włoskiej. Ze względu na cechy stylistyczne i elegancję ukazanej postaci można przypisać malarzowi związek ze środowiskiem rzymskim — z wypracowanym tam dojrzałym barokiem pozbawionym przesady i zrównoważonym we wszystkich swoich aspektach.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 73

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu, zachowana cyfra „1”. Obok niej naniesiona w kolorze czerwonym liczba: „20188” i ołówkiem: „Nr 17 Kossakowski” (?). Na krośnię, w górnej poziomej części, zapisane cyfry w kolorze czerwonym (nieczytelne) i szarym: „Nr 17” (?). Na pionowej prawej części krośna, pośrodku przekreślone oznaczenie: „14a”.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Obiekt ten został uwieczniony na archiwalnych fotografiach ukazujących wnętrza pałacu w Brzostowicy Wielkiej.



Uczta w Betanii

twórca nieznany
Królestwo Francji (?), XVIII w.
płótno, olej, 83,5 x 66 cm
kolekcja Domu Arcybiskupów Białostockich

Według *Nowego Testamentu*, na sześć dni przed Paschą faryzeusz Szymon, wdzięczny za uzdrowienie go z trądu, wyprawił na cześć Jezusa ucztę w Betanii. Wśród zaproszonych znaleźli się wpływowi Izraelici, uczniowie Jezusa i jego wyznawcy, w tym Łazarz wraz ze swoimi siostrami. Gospodarz mimo podziwu dla honorowego gościa nie dopełnił wobec niego podstawowych zasad gościnności: nie podał mu wody do obmycia stóp i nie namaścił głowy oliwą. Rytuału dopełniła obecna na przyjęciu kobieta. *Ewangelia* św. Jana identyfikuje ją jako siostrę Łazarza Marię, natomiast ewangelista Mateusz i Marek pozostawiają tę postać bezimienną, sugerując, że była to nawrócona grzesznica. Oni również piszą o wylaniu drogocennego olejku nardowego na głowę Jezusa — Łukasz i Jan jedynie o namaszczeniu stóp: „Przyniosła flakonik alabastrowy olejku i stanawszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, zaczęła oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierać” (Łk 7,37—38).

Uczta w Betanii jest sceną biblijną często przedstawianą w malarstwie, zarówno przez sławnych mistrzów, jak i mniej znanych artystów. Koncentrowali się oni zazwyczaj na kluczowym momencie wydarzenia, a mianowicie namaszczeniu stóp Jezusa olejkami przez nawróconą grzesznicę, utożsamianą później z Marią Magdaleną. Podobnie jest na prezentowanym obrazie będącym niegdyś w kolekcji Kossakowskich. Umiejscowiona w atrium antycznej willi uczta odbywa się wokół centralnie ustawionego stołu, oddzielającego Szymona i faryzeuszy od Jezusa i jego uczniów. Mesjasz i gospodarz przyjęcia ukazani zostali w ekspresyjnych pozach odzwierciedlających diametralnie odmienną reakcję na czyn klęczącej pokornie kobiety. Obok niej, na podłodze, stoi pojemnik na perfumowane olejki. Na pierwszym planie widoczni są dwaj służący zajęci usługiwaniem do stołu.

Obraz identyfikuje się jako ten wymieniony w wykazie kolekcji Kossakowskich zatytułowany „Uczta”, z przypisanym mu autorstwem Dawida Tenniersa Starszego (1582—1649). Ta atrybucja nie znajduje jednak uzasadnienia — dzieło jest znacznie późniejsze, datować je można najwcześniej na początek XVIII wieku. Układ kompozycyjny wykazuje natomiast niewątpliwe podobieństwo do obrazu Eustache Restout’a (1655—1743) *Jezus rozgrzeszający Marię Magdalenę*, nama-

Feast in Bethany

unknown artist
Kingdom of France (?), 18th century
canvas, oil, 83.5 x 66 cm
Collection of the House of the Archbishops of Białystok

lowanego dla opactwa Saint-Martin de Mondaye. Ten francuski artysta: architekt, rytownik i malarz, związany z wyżej wymienionym klasztorem (w chwili śmierci był tam subprzeorem), należał do malarskiej dynastii Restout, która wydała wielu utalentowanych malarzy scen religijnych. Istnieje więc możliwość, że autor *Uczty w Betanii* wywodził się z tego środowiska artystycznego.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 74 (?)

Numer ten znajduje się na ramie obrazu w dolnej poziomej części, w pobliżu prawego narożnika. Analiza oznaczeń na zachowanych ramach, z badanego zespołu, wskazuje na to, że były one zamieniane i oprawiano w nie inne płótna. Fakt ten podaje w wątpliwość, czy numer inwentarzowy znajdujący się na ramie jest zgodny z nadanym obrazowi.

Inne oznaczenia:

Brak — obiekt ma nowe krosno.

Rama:

Oznaczenie numeryczne w kolorze czerwonym, nieczytelne „201 ... 0” (?) na poziomej, górnej części ramy, na jej lewej pionowej części, liczba: „137.” i kwadrat z liczbą „96” (?), dalej nieczytelny napis.

Pochodzenie:

Obraz najprawdopodobniej należał do rodziny Kossakowskich. W specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku pod numerem 69 zapisano: „Teniers Dawid ojciec uczta”. Obiekt ten mógł być eksponowany w warszawskiej galerii obrazów hrabiów Kossakowskich znajdującym się w pałacu przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku powinien być znajdować się w pałacu Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.



Pejzaż

twórca nieznany
Flandria (?), 1. poł. XVIII w.
płótno, olej, 35,8 x 44,5 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 7013

Pejzaż stosunkowo późno stał się samodzielnym gatunkiem malarskim — przez wiele stuleci stanowił tylko wystudiowany element kompozycji portretowej lub sceny narracyjnej: religijnej, mitologicznej czy rodzajowej. Bardzo długo czynnikiem decydującym o randze i uznaniu obrazu pozostawała bowiem przedstawiona na nim historia. W okresie baroku pozycja pejzażu w sztuce europejskiej wciąż była niska, ale w XVII wieku pojawili się już wybitni malarze specjalizujący się w tej tematyce. Stało się tak dlatego, że malarstwo barokowe, kojarzone powszechnie z zamięłowaniem do przepychu i bogatą symboliką, miało też drugi nurt: związany z obserwacją rzeczywistości i wiernością naturze. Pejzaże powstawały jednak wyłącznie w pracowniach artystów na podstawie szkiców plenerowych, poskładane często z wielu osobnych elementów. Uważano, że krajobraz powinno się ukazywać nie taki, jaki jest, ale jaki być powinien.

Popularność pejzaży włoskich, wyrażająca się w wysokich cenach za obrazy, skłaniała wielu artystów z północnej Europy (szczególnie Francji, Holandii i Flandrii) do naśladowania w swoich pracach malowniczych widoków, charakterystycznej architektury i południowego światła słonecznej Italii. Repertuar użytych motywów zdaje się wskazywać, że autorowi prezentowanego dzieła znane były prace Jacques d'Arthoisa (1613—1686) i Cornelisa Huysmansa (1648—1727), flamandzkich twórców italianizujących pejzaży.

Obraz został namalowany zgodnie z najważniejszymi zasadami, jakimi pod koniec XVII oraz w XVIII wieku kierowano się, tworząc pejzaże. Artysta ukazał na nim rozległy krajobraz z doliną, miasteczkiem po lewej oraz górami po prawej stronie. Na pierwszym planie widzimy dwóch jeźdźców z jucznym koniem i towarzyszącym im psem. Mimo że przedstawieni zostali tyłem, to dobrze rozpoznawalne są ich typowe dla mody francuskiej przełomu wieków stroje — między innymi trójgraniasty kapelusz i sięgający kolan kaftan, zwany szustokorem. Na płótnie widać jeszcze dwie mało czytelne scenki rozgrywające się w oddali, jedna z prawej strony i druga, w głębi obrazu. Wysoko umieszczony punkt widzenia oraz obramowanie widoku drzewem na pierwszym

Landscape

unknown artist
Flanders (?), 1st half of the 18th century
canvas, oil, 35.8 x 44.5 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 7013

planie wzmacnia efekt dalekiej perspektywy. Praca jest przykładem obrazu odczuwanego monochromatycznie, ale poszczególne plany charakteryzują się tu odmienną gamą kolorystyczną: w pierwszym dominuje brąz, w dalszych zieleń, a na końcu błękit.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 88

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka z napisem: „Własność J. Eynarowicza Kudrawka pow. Sokółka”, na niej dopisek ołówkiem (?): „wg sp. W. nr. 19”.

Pochodzenie:

Wskazaną proveniencję obrazu, który miał się znajdować w siedzibie Eynarowiczów w Kudrawce, należy poddać krytycznej ocenie, pamiętając, iż błędne określanie własności na kartkach przyklejanych na odwrociach miało miejsce w przypadku portretów Starzeńskich.





Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem

twórca nieznany
szkoła włoska (?), XVII—XVIII w. (?)
drewno, olej, Ø 43,5 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 2182

W kulturze chrześcijańskiego Zachodu temat ukazujący Marię z Dzieciątkiem Jezus oraz świętym Janem Chrzcicielem, w postaci dziecka, zyskał na popularności zwłaszcza dzięki pracom Rafaela. Kompozycja ta odnosi się do dzieciństwa Chrystusa i świętego Jana Chrzciciela, i ma swoje źródła w tekstach apokryficznych opowiadających o wydarzeniach mających miejsce podczas ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu.

Na opisywanym obrazie widzimy trzy postacie wpisane w okrąg tonda. Madonna delikatnie obejmuje nagie Dzieciątko wspinające się na jej kolanach. Jezus odwraca się i spogląda przez lewe ramię. Oczy Matki są skierowane w dół. Jej twarz jest spokojna, może nieco melancholijna. Szaty Marii utrzymane w odcieniach czerwieni, ugru i koloru niebieskiego, mają swoje teologiczne znaczenie odnoszące się do jej ludzkiej natury i roli Matki Zbawiciela. Z jej prawej strony stoi święty Jan Chrzciciel trzymający oparty o ramię krzyż z banderolą. Treść umieszczonego na niej napisu jest nieczytelna, ale można założyć, że są to słowa, które wypowiedział Jan na widok Jezusa: „Ecce Agnus Dei” (Oto Baranek Boży). Wszystkie trzy postacie obdarzono tym samym kolorem włosów. Ich głowy otaczają aureole wyznaczone czerwoną linią. Jedynie przy głowce Dzieciątka Jezus widoczne są w dwóch miejscach promienie, jak można przypuszczać w założeniu układające się w znak krzyża. W ciemnej przestrzeni tła widoczne są elementy architektury wnętrza.

Okolo 1529 roku Andrea del Sarto — Andrea d’Agnolo (1486—1530), działający we Florencji, miał namalować pierwowzór dla omawianej pracy. W istocie jednak przypuszcza się, że rysunki mistrza stworzone na potrzeby innych dzieł zostały wykorzystane przez malarzy pracujących w jego warsztacie, którym przypisywane jest właściwe autorstwo jego obrazu. Praktyka ta była powszechna w owym czasie i w ten sposób powstawało wiele cenionych malowideł. Andrea del Sarto był ważnym

Madonna and Child with Saint John the Baptist

unknown artist
"Italian school" (?), 17th-18th century (?)
wood, oil, Ø 43.5 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 2182

przedstawicielem nowego nurtu we włoskim renesansie wypracowanym na koncepcjach Leonarda da Vinci, Rafaela i Michała Anioła. Ów styl nawiązywał do klasycznej doskonałości, harmonii oraz cechował się figuralnym ugrupowaniem postaci.

Madonna z Dzieciątkiem i świętym Janem Chrzcicielem z warsztatu del Sarto różni się od swego późniejszego powtórzenia przede wszystkim kolorystyką. Florencki mistrz słynął z zamiłowania do intensywnych kolorów, „melancholijnej ekspresji” i sprawnego posługiwania się światłocieniem. Również sposób ukazania postaci jest znacznie bardziej wysublimowany, malarski. Każda z nich posiada swój indywidualny charakter. Oprócz tego i kilku innych rozbieżności w schemacie przedstawieniowym, kompozycja ta wyróżnia się odmiennym tłem, które uznać możemy za obraz nieba.

Porównanie obu dzieł wzbudza wątpliwości co do atrybucji przypisywanej omawianej pracy. Czas jej powstania określony na XVII wiek należy znacznie przesunąć na późniejszy okres, również na podstawie analizy podobrazia. Cechy techniczne wykonania deski budzą wątpliwości co do wskazanej datacji. Także zakładane autorstwo określane jako „szkoła włoska” wymaga weryfikacji.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 141

Inne oznaczenia:

W górnej części odwrocia, na środku napis naniesiony ołówkiem (?): „Wg sp. W. nr. 10.”

Pochodzenie:

nieznane



Portret kobiety

krąg Gerrit van Honthorst (1592–1656)
Utrecht (?), Niderlandy, poł. XVII w.
drewno, olej, 45 x 34,5 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 3242

Holenderski „Złoty Wiek” przypada na siedemnaste stulecie, kiedy to handel, wojsko, nauka i sztuka Zjednoczonych Prowincji Niderlandów zaliczały się do najbardziej rozwiniętych na świecie i cieszyły wielkim prestiżem. W tym też czasie działał Gerrit van Honthorst (1592–1656).

Urodzony w Utrechcie, a wykształcony w Rzymie, artysta zyskał sławę dzięki nokturnom o tematyce religijnej, inspirowanym dziełami Caravaggia. Tworzył też iluzjonistyczne malowidła sufitowe *trompe l’oeil* oraz eleganckie portrety łączące idealizację modelu z perfekcyjnym odwzorowaniem stroju i biżuterii. Obrazy pędzla Honthorsta były bardzo popularne, a sam artysta miał tyle zamówień, że otworzył aż dwie pracownie malarskie — w Utrechcie i Hadze, w których zatrudniał dużą liczbę uczniów i asystentów przy tworzeniu portretów dworzan i sporządzaniu replik królewskich konterfektów. Do klientów Honthorsta zaliczały się bowiem tak prestiżowe osobistości jak król Anglii Karol I, jego siostra Elżbieta z domu Stuart (żona elektora Palatynatu Reńskiego Fryderyka V i królowa Czech), księżna orańska Maria Henrietta oraz król Danii Chrystian IV. Honthorst był również ulubionym malarzem namiestnika Holandii z dynastii orańskiej, księcia Fryderyka Henryka. Nic więc dziwnego, że miał wielu naśladowców, z których większość uczyła się bądź pracowała w którejś z jego pracowni.

Należący niegdyś do rodziny Kossakowskich subtelnie namalowany wizerunek damy wykazuje wiele podobieństw do prac Gerrita van Honthorsta. Osoba portretowana ukazana została na neutralnym, ciemnym tle, odcinając się od niego chłodną jasnością karnacji oraz stroju. Twarz okalają eleganckie loki, pozostałe włosy gładko zaczesane zebrano w wysoki kok, co wskazuje na połowę XVII wieku jako czas powstania obrazu. Dzieło nie wyszło jednak spod ręki samego mistrza, najprawdopodobniej zostało wykonane w pracowni.

Kogo przedstawia, nie wiemy. Nie znamy również kolei losu obrazu, zanim trafił do kolekcji Kossakowskich. Można przypuszczać, że na jakimś etapie swojej historii został nieco ucięty, przez co gorszemu modelki pozostaje niewidoczny. Nie możemy zatem podziwiać tu bogactwa jej stroju, ale o wysokim statusie społecznym świadczą

Portrait of a Woman

Circle of Gerrit van Honthorst (1592–1656)
Utrecht (?), the Netherlands, mid-17th century
wood, oil, 45 x 34.5 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKn W-PZS 3242

zdobiące ją w dużej obfitości perły. Mimo to nawet te olbrzymie, „barokowe”, zwisające z uszu są pokazane na tyle dyskretnie, że nie odwracają uwagi od pełnych życia oczu i subtelnego, nieco tajemniczego uśmiechu młodej kobiety.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 155

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku przekreślone oznaczenie: „107a” (?). W dole nad numerem inwentarzowym liczba naniesiona kolorem czerwonym: „89”. Centralnie w górnej części nieczytelny napis.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 68 zapisano: „Szkół holenderskiej portret”. Obiekt ten został uwieczniony na archiwalnych fotografiach ukazujących warszawską galerię obrazów urządzoną w pałacu Kossakowskich znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku portret został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.



Pieta ze św. Janem Ewangelistą

Rzeczpospolita Obojga Narodów, 1. ćw. XVII w.
blacha miedziana, olej, 31,3 x 23,8 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKn W-PZS 2168

Ujęcie ikonograficzne martwego Chrystusa w półfigurze, podtrzymywanego przez Marię należy do kanonu *Imago pietatis* wywodzącego się z chrześcijaństwa obrządku wschodniego. Wizerunek ten pojawił się w sztuce bizantyjskiej w XII wieku i ukazywał obnażonego Zbawiciela, w półpostaci z zamkniętymi oczami i przechyloną głową, z ranami na dłoniach i boku, oraz z rękami krzyżującymi się lub opadającymi na podbrzusze. W Kościele katolickim ten typ przedstawienia zaczął się rozpowszechniać od XIV wieku, wraz z kultem cudownego obrazu przechowywanego w bazylice Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie. Zapoczątkował on zachodnią tradycję tego kanonu obrazowania, który był modyfikowany przez następne stulecia. W późniejszych dziełach pojawiają się swobodniejsze interpretacje układu ciała Chrystusa, do kompozycji wprowadzona zostaje postać Matki Bożej, po obu stronach Zbawiciela pojawiają się święci i anioły.

Na prezentowanym obrazie, pochodzącym z pierwszej ćwierci XVII wieku, artysta, malując Marię z Chrystusem, stylistycznie wzorował się na widzianym przez siebie późnogotyckim przedstawieniu tego tematu. Układ całości (ustawienie poszczególnych figur, ich gesty) zaczerpnął z kolei ze służących prywatnej dewocji, niewielkich pod względem rozmiarów i często wykonywanych na blasze obrazów w typie *Imago pietatis*, które powstawały w Hiszpanii albo związanej dynastycznie z Hiszpanią katolickiej Flandrii. Krążyły one następnie po całej Europie, stanowiąc wzór kompozycyjny dla wielu malarzy.

Blade, bezkrwiste ciało Jezusa jest tu delikatnie podtrzymywane przez Madonnę, której towarzyszą usytuowani po obu jej stronach anioł i Jan Ewangelista. Artysta, pragnąc nakłonić widza do współuczestnictwa w tym dramatycznym wydarzeniu, umieścił dwie najważniejsze postaci na samej krawędzi malowidła. Zawężenie kadru sprawia, że wzrok koncentruje się na twarzach przedstawionych osób, a neutralne tło i stonowana kolorystyka budują nastrój powagi. Wszystko to sprzyja modlitewnemu skupieniu.

Pietà with St. John the Evangelist

Author unknown
Polish—Lithuanian Commonwealth, 1st quarter of the 17th century
copper plate, oil
Wawel Royal Castle
— State Art Collections
Owner: Unknown

Signature and inventory number of the Museum of Fine Arts in Białystok: M БИЗО 156

Numer inwentarzowy:

M БИЗО 156

Inne oznaczenia:

Na odwrociu, w lewym górnym narożniku, napis naniesiony ołówkiem (?): „W sp. W nr 14.”, w części środkowej przekreślone oznaczenie: „31a”.

Pochodzenie:

nieznane



Madonna

twórca nieznany, XIX w.
Cesarstwo Rosyjskie
płótno, olej, 78,5 x 64,5 cm
Zamek Królewski na Wawel
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 2203

Przedstawienie Matki Boskiej ma korzenie w starożytnych tradycjach malarskich, które kształtowały pierwsze wspólnoty chrześcijańskie. Podczas, gdy w Kościele Wschodnim tworzone w oparciu o określony schemat ikonograficzny ikony maryjne były nieodłączną częścią liturgii, to zachodnioeuropejskie wizerunki Madonny służyły przede wszystkim dewocji. W XVII wieku reformatorzy Kościoła rzymskokatolickiego opowiedzieli się za bardziej osobistym podejściem do kultu Bogarodzicy, kładąc duży nacisk na indywidualną kontemplację i modlitwę, co również wpłynęło na sposób przedstawiania Marii.

W Cesarstwie Rosyjskim zetknięcie z zachodnią sztuką nastąpiło w okresie renesansu, z każdym kolejnym stuleciem miejscowi twórcy coraz szerzej otwierali się na europejskie prądy estetyczne. Utworzenie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu zmieniło oblicze rosyjskiego malarstwa, artyści zaczęli czerpać wzory z różnorodnych źródeł, aby wzbogacić swoją twórczość. W XIX wieku popularne było naśladowanie dzieł starych mistrzów, takich jak Leonardo, Rafael, Tycjan czy Rubens. Inspirację dla autora prezentowanego obrazu mogło stanowić dzieło włoskiego malarza Giovanniego Battisty Salviego (1609–1685), przedstawiające modlącą się Madonnę. Praca zdobyła sobie duże uznanie, w związku z tym powstało wiele jej autorskich replik oraz liczne kopie stworzone przez pracownię artysty i popularyzujące tę kompozycję.

Obraz przedstawia Marię pogrążoną w modlitwie, z pochyloną głową, spuszczonego wzrokiem i złożonymi dłońmi. Ubrana jest w czerwoną suknię i błękitny szal — *maforion*, których kolory zgodnie z tradycją stanowią antynomiczną jedność, nawiązującą do jednocześnie ziemskiej i niebiańskiej natury Marii. O miejscu powstania dzieła świadczą jedynie umieszczone u góry litery: MP ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ), pełniące w ikonach rolę drogowskazu wyjaśniającego rolę, którą Maria — Bogarodzica odgrywa w historii zbawienia.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 160

Madonna

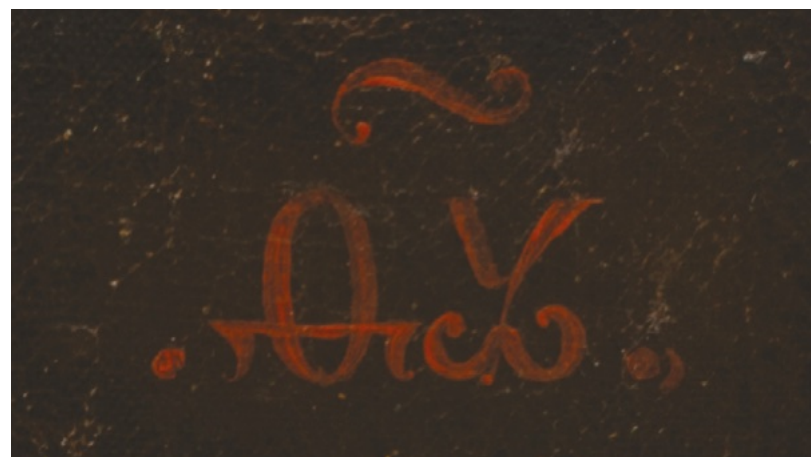
unknown artist, 19th century
Russian Empire
canvas, oil, 78.5 x 64.5 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 2203

Inne oznaczenia:

W lewym górnym narożniku naklejona papierowa kartka, na której pierwotnie znajdował się napis wskazujący proveniencję obrazu. Na krośnię z lewej strony, w górnej poziomej części, widoczna cyfra: „9,” w prawym narożniku liczba: „85”, obie naniesione ołówkiem (?), w dolnej poziomej części przekreślone oznaczenie: „89a”.

Pochodzenie:

nieznane





Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej

Jan Chrzyciel Lampi (1751—1830)
Wiedeń, 1814 r.
płótno, olej, 76,3 x 63 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 3246

Aleksandra Franciszka Lubomirska (1788—1865) przyjęła imię Rozalia na cześć matki zgilotynowanej w Paryżu podczas rewolucji francuskiej. W 1805 roku poślubiła Wacława „Emira” Rzewuskiego, poetę, podróżnika i miłośnika Orientu. Kosmopolitka pod względem trybu życia i przekonań, imponowała współczesnym wiedzą, intelektem i wyjątkowo silną osobowością. Bywalczyni elitarnych salonów w Wiedniu, Rzymie i Petersburgu, utrzymywała bliskie stosunki z członkami rodzin panujących, politykami, myślicielami i ludźmi kultury. W 1814 roku sportretował ją wybitny malarz włoskiego pochodzenia trwale związany ze środowiskiem wiedeńskim — Jan Chrzyciel Lampi (1751—1830). Był on powszechnie cenionym artystą, o czym świadczyć może członkostwo Akademii w Weronie, Wiedniu i Petersburgu oraz mnogość zamówień od europejskich dworów i arystokracji. W swoich portretach potrafił dobrze oddać indywidualne cechy modela, łącząc to z idealizacją i pochlebstwem.

W sposobie przedstawienia Rozalii Rzewuskiej nie ma cienia kokieterii: upozowana z rozmysłem, nieskazitelnie ubrana dama patrzy na widza nieco wyniosłym, poważnym spojrzeniem, choć na jej ustach błąka się cień uśmiechu. Z portretowanej emanuje spokojna pewność siebie. Malarz po mistrzowsku podkreślił nieskazitelną, delikatną skórę modelki, przejrzysty błękit oczu, subtelny kontur różanych warg. O znakomitym guście świadczą kunsztownie ułożone włosy i wspaniąta aksamitna suknia, której złote hafty i bogate zdobienia zastępują biżuterię. Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej należy do najlepszych prac Lampiego — mimo konwencjonalnej pozy i stroju damy malarzowi udało się przekazać informację, iż jest to osoba nieprzeciętna.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 547

Portrait of Rozalia Rzewuska née Lubomirska

Johann Baptist von Lampi (1751—1830)
Vienna, 1814
canvas, oil, 76.3 x 63 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 3246

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

Według informacji, jaka znajdowała się na kartce naklejonej na odwrocie obrazu, portret ten został przypisany Potockim z Rudki. Taka też adnotacja znalazła się na liście dokumentującej zbiór obrazów przywiezionych w 1946 roku na Wawel. Wskazane pochodzenie obrazu należy poddać krytycznej ocenie, pamiętając iż błędne określanie własności miało miejsce w przypadku portretów Starzeńskich, zwłaszcza iż przypisywana mu proveniencja budzi wątpliwości.





Dwie topole

Eugeniusz Kazimirowski (1873—1939)
miejsce powstania nieznane, ok. 1913—1917 (?)
papier, akwarela, 22,8 x 29,9 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 7016

Na akwareli przedstawiono rozległy pejzaż, w centrum którego znajdują się dwie topole. Na pierwszym planie fragment łąki, za topolami zakole rzeki i zabudowania wiejskie, za nimi pola i pasmo wzgórz. Akwarela utrzymana jest w tonacji ugrowo-zielonej, na tym tle zdecydowanie wyróżnia się czerwona plama dachu budynku.

Joanna Kos, autorka karty naukowej z 1985 roku, wskazała, że praca powstała około 1900 roku. Datowanie wydaje się jednak zbyt wczesne. Na koniec XIX i początek XX wieku przypadły ostatnie lata studiów Kazimirowskiego, w 1900 roku wyjechał do Rzymu, by kontynuować naukę w Akademii Św. Łukasza. Akwarela pod względem stylistycznym również nie wykazuje cech charakterystycznych dla jego twórczości z początku XX wieku. Zaproponowanie nowego datowania jest trudne, ponieważ zachowało się i zostało odnalezionych niewiele prac artysty, więc materiał porównawczy jest bardzo skromny. Pewną pomocą są katalogi wystaw, około 1908—1914 malarz interesował się pejzażem i przedstawieniami drzew, przykładem tytuły obrazów olejnych i akwrel: *Olchy w jesieni*, *Kalina jesienią*, *Brzozy w lesie*, *Dębina w jesieni*, *Kalina*, *Olszynka*, *Lipy w jesieni*, *Wierzba nad stawem*, *Dęby w sadzie*, *Kwitnąca jabłoni* i *Lipy w parku*. Występują też analogie do dwóch akwrel ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i w zbiorach prywatnych — datowanych na 1916 rok oraz akwareli *Krajobraz z Olszewa* z 1917 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, wydaje się więc słuszne przesunięcie datowania około 1913—1917. Niestety, nie jest możliwe określenie miejsca, które przedstawił Kazimirowski, gdyż często podróżował, między innymi w lecie do majątków przyjaciół, położonych zarówno na terenie Ukrainy, jak i Wileńszczyzny.

Artysta malował głównie pejzaże i portrety, lecz sławę przyniósł mu obraz *Jezus Miłosierny*, dokumentujący wizję żyjącej ówczesnie świętej Faustyny Kowalskiej (1905—1938), znajdujący się w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Wilnie.

Two Poplars

Eugeniusz Kazimirowski (1873—1939)
place of creation unknown, ca. 1913—1917 (?)
paper, watercolour, 22.8 x 29.9 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 7016

Numer inwentarzowy:

Nieznany. Obraz prawdopodobnie posiadał ramę, na której mógł się znajdować numer i sygnatura М БИЗО.

Inne oznaczenia:

W dole, po prawej stronie podpis autora: „Eug Kazimirowski”.

Pochodzenie:

nieznane



Krajobraz wiejski

Aleksander Jegornow (1858—1903)
Cesarstwo Rosyjskie, przełom XIX/XX w.
płótno, tektura, olej, 26,8 x 40,9 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 2207

Umieszczona na odwrocie obrazu notatka: „Картина моей техникой 3- ий номер А. Егорновъ/ Художник С. Егорновъ 17 февраля 1905” dostarcza informacji o jego autorze: dzieło namalował Aleksander Jegornow (1858—1903). Opis natomiast wykonany został ręką jego młodszego brata Siergieja (1860—1920), już po śmierci artysty.

Urodzony w Moskwie Aleksander Jegornow, w 1883 roku rozpoczął studia w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie jego mentorem był słynny pejzażysta Michaił Clodt, uczeń Jana Chruckiego. Po ukończeniu nauki artysta przez cztery lata podróżował po Francji, Wielkiej Brytanii i Włoszech w poszukiwaniu inspiracji. Po powrocie do Rosji osiadł w Petersburgu. W 1893 roku został uhonorowany tytułem akademika za obrazy *Przed burzą* i *Wybrzeże Normandii*. Jegornow zyskał popularność jako autor licznych nastrojowych pejzaży, kontynuujących osiągnięcia rosyjskiej szkoły malarstwa krajobrazowego kończącego się w XIX wieku.

Szkicowy charakter pracy i brak sygnatury na obrazie zdaje się sugerować, że jest to jedno ze studiów przywiezionych przez artystę z jego licznych podróży po Rosji. Został tu uwieczniony wiejski krajobraz, uchwycony o nieokreślonej porze roku, która może być zarówno wczesną wiosną, jak i późną jesienią. Na pierwszym planie znajduje się łąka przecięta smugą czarnej „zaoranej” ziemi, nad nią, oddzielone pasmem nieokreślonych drzew i zarośli, rozpościera się zachmurzone niebo. Po lewej stronie widać zabudowania gospodarcze z charakterystycznymi spadzistymi dachami krytymi strzechą. Zrównoważona kompozycja, powściągliwa gama barwna ograniczona do kilku przygaszonych kolorów: zieleni, brązów i szarości, oraz brak sztafażu, daje w efekcie wrażenie pustki i ciszy.

Rural Landscape

Alexander Egornov (1858—1903)
Russian Empire, late 19th/early 20th century
canvas, cardboard, oil, 26.8 x 40.9 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 2207

Numer inwentarzowy:

Nieznany. Obraz prawdopodobnie posiadał ramę, na której mógł się znajdować numer i sygnatura М БИЗО.

Inne oznaczenia:

Na odwrocie w górze napis czarnym atramentem:

Картина моей техникой 3- ий номер А. Егорновъ

Художник С. Егорновъ 17 февраля 1905.

W jego tle widoczne nieczytelne napisy ołówkiem.

Na dole liczba 49.

Pochodzenie:

nieznane



Dworek wśród kwitnących akacji

twórca nieznany
Rzeczpospolita Polska, I. 20—30. XX w.
płótno, sklejka, olej, 78 x 60 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, ZKnW-PZS 2134

Malowniczo położone, otoczone zielenią siedziby szlacheckie w większym stopniu niż zamki i kościoły wpłynęły na ukształtowanie krajobrazu kulturowego definiowanego jako „polski”. W dobie zaborów to właśnie średnia lub zubożała szlachta uchodziła za warstwę społeczną szczególnie zaangażowaną w zachowanie oraz podtrzymywanie tożsamości narodowej. Dziewiętnastowieczny polski etos szlachecki zawierał w sobie nie tylko patriotyzm, kultywowanie tradycji Rzeczypospolitej, zachowanie własności ziemi, tak by nie poszła w obce, czyli cudzoziemskie ręce, ale też, w przeciwieństwie do kosmopolityzmu przypisywanego arystokracji oraz burżuazji, umiłowanie swojskości — szczególnie w pejzażu. Te ideały znalazły odzwierciedlenie w polskiej sztuce, między innymi w częstym podejmowaniu tematu dworu otoczonego ogrodem podkreślającym idylliczny charakter miejsca. Motyw ten pojawił się w rodzimym malarstwie już w XIX wieku, ale szczególną popularność zyskał w następnym stuleciu, w okresie międzywojennym. Ustalił się też kanon dworku: miała to być budowla o podłużnej bryle wyposażona w ganek z kolumnkami, do którego prowadziły schodki. W idealizowanych, choć stereotypowych ujęciach tego motywu specjalizowała się Bronisława Rychter-Janowska, podejmowali go też Stanisław Kamocki, Józef Seredyński, Soter Jaxa-Małachowski oraz wielu innych.

W przypadku obrazu *Dworek wśród kwitnących akacji* autor pozostaje nieznany podobnie jak miejsce, które uwiecznił. Przypuszczać można, że związany był ze szkołą krakowską. W swoim malarstwie nawiązywał do impresjonizmu. Sukces — również rynkowy — tego kierunku w sztuce sprawił, że artyści, także polscy, uwieczniający krajobrazy zmienili sposób malowania: coraz częściej stosowali rozjaśnioną paletę barwną, rezygnowali z realistycznego, drobiazgowego odtwarzania szczegółów oraz precyzyjnego wykańczania prac.

Na omawianym obrazie widzimy niewysoki piętrowy budynek z czerwonym dachem, częściowo przysłonięty przez zabudowania gospodarcze. Potraktowany on został drugoplanowo, jest tylko pretek-

Manor House among Blooming Acacias

unknown artist
Republic of Poland, the '20s and '30s of the 20th century
canvas, plywood, oil, 78 x 60 cm
Wawel Royal Castle
— State Art Collection, ZKnW-PZS 2134

stem do zainicjowania kompozycji odznaczającej się wysublimowaną grą kolorów. Krajobraz również podlega tu wyraźnej stylizacji: malarz pozbawił go dookreślających kształty konturów, tak, że nie jesteśmy w stanie rozpoznać żadnego konkretnego gatunku drzewa czy krzewu, poza oczywiście tytułową kwitnącą akacją.

Numer inwentarzowy:

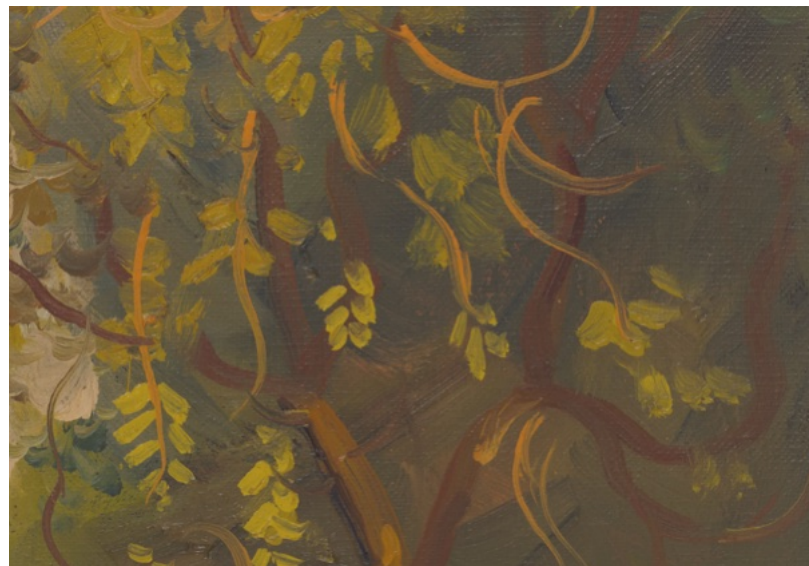
Nieznany. Obraz prawdopodobnie ma nowe podobrazie. W dokumentacji brakuje informacji o numerze z sygnaturą М БИЗО, która również mogła się znajdować na niezachowanej ramie.

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

nieznane





Adam Mickiewicz na Judahu skale

twórca nieznany, wg Walentego Wańkowicza
miejsce powstania nieznane, 2. ćw. XIX w. (po 1828)
płótno, olej, 35 x 25 cm
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza
ML. K. 950

Walenty Wańkowicz portretował Adama Mickiewicza kilkakrotnie, jeszcze podczas jego wileńskich studiów. Jednak to obraz malowany w Petersburgu, od grudnia 1827 roku, ukończony w ciągu kolejnych kilku miesięcy, stał się portretem najsłynniejszym — tym, który miał wiernie oddawać nie tylko fizjonomię poety, ale przede wszystkim ducha jego twórczości. Przedstawienie Mickiewicza jako pogrążonego w kontemplacji wędrowca pośród nadmorskiego skalistego pejzażu, oświetlonego pomarańczową łuną zachodzącego słońca, zainspirowane zostało ostatnim z *Sonetów krymskich*, rozpoczynającym się strofą: „Lubię poglądać wsparty na Judahu skale | Jak spienione bałwany, to w czarne szeregi | Ścisnąwszy się, buchają, to jak srebrne śniegi | W milionowych tęczach kołują wspaniale”.

W czerwcu 1828 roku Wańkowicz sam wykonał na podstawie obrazu litografię, którą kopiowano w kolejnych latach wielokrotnie. Portret doczekał się także licznych naśladownictw olejnych. Jednym z nich jest dzieło anonimowego autora, które trafiło (wraz z licznymi kopiami graficznymi oraz petersburskim oryginałem) w 1956 roku, w czasie intensywnego gromadzenia kolekcji mickiewiczianów, do zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, wówczas funkcjonującego jako Muzeum Mickiewicza i Słowackiego.

Wykonana zapewne już w drugiej ćwierci XIX wieku, znacznie mniejsza od pierwowzoru (mierzącego 143 x 116 cm) olejna kopia odbiega odeń między innymi kolorystycznie — chusta wokół szyi poety z czerwonej zamienia się w niebieską, pasiaste spodnie z kolei stają się wyjątkowo jaskrawe. Przede wszystkim jednak ewidentna jest pewna malarska nieporadność. Przejawia się ona w zniekształconej względem oryginału fizjonomii, w drobnych błędach anatomicznych, nienaturalnym wywinięciu czerkieskiej burki, lirze pozbawionej strun, a także w spłaszczonym krajobrazie, który utracił wszelką głębię i zasnuty został w całości skłębionymi szarymi chmurami.

Adam Mickiewicz on the Ayu-Dag Cliff

unknown artist, after Walenty Wańkowicz
place of creation unknown, 2nd quarter of the 19th century (after 1828)
canvas, oil, 35 x 25 cm
Adam Mickiewicz Museum of Literature
ML. K. 950

Numer inwentarzowy:

Nieznany. Obraz prawdopodobnie posiadał ramę, na której mógł się znajdować numer i sygnatura М ВІЗО.

Inne oznaczenia:

Brak. Na krośnie widoczne ślady usunięcia napisów, sygnatur lub numeracji (?).

Pochodzenie:

Do obrazu prawo własności zgłosił Jan Glinka. Miał on znajdować się w jego przedwojennym mieszkaniu wynajmowanym w Białymstoku.



Święta Barbara

twórca nieznany

Grodno (?), Cesarstwo Rosyjskie, XVIII/XIX w.

plótno, olej, 67,5 x 54 cm

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie
21 463/MEK

Przedstawienie świętej Barbary zostało wykonane przez nieznanego malarza na przełomie XVIII i XIX wieku. Wizerunek znajdował się pierwotnie w kapliczce pod Grodnem, skąd w 1924 roku trafił do nowopowstałego Muzeum w Grodnie (obecnie Grodzieńskie Państwowe Muzeum Historyczno-Archeologiczne).

Obraz w kształcie pionowego prostokąta ukazuje świętą, ujętą w półpostaci, zwróconą delikatnie w prawo. W uniesionej i ugiętej w łokciu prawej ręce trzyma złoty kielich z białą hostią, na której widnieje monogram IHS, natomiast w lewej opuszczonej dłoni ma dużą, zieloną gałązkę palmową. Ubrana jest w białą suknię z grantowym gorsetem dekorowanym drobnymi białymi i czerwonymi kwiatkami oraz obszerny czerwony płaszcz z gronostajowym podbiciem i kołnierzem przypięty do sukni dwiema złotymi broszami. Święta Barbara ma na głowie założoną niewielką, złotą koronę (schowaną pod ramą), zdobioną różnokolorowymi kamieniami. Jej długie, ciemnobrązowe włosy, które spływają dużymi falami na plecy spowija siatka z pereł i dwóch czerwonych kokardek. Szyję oplatają ciasno trzy rzędy pereł zakończone u dołu czerwoną, cienką kokardką, a u lewego ucha widoczny jest kolczyk z niebieskim kamieniem. Postać ma twarz o jasnej karnacji z niewielkimi ustami, długim nosem i dużymi głęboko osadzonymi oczami, które okala cienka linia brwi. Wokół jej głowy rozpościera się niewielki, świetlisty nimb. Tło obrazu jest jednolite, ciemnoniebieskie.

Całość wskazuje na autorstwo malarza warsztatowego, być może o ludowej proveniencji. Anatomia jest silnie uproszczona, co uwidacznia się zwłaszcza w niezgrabnie uformowanej prawej ręce czy twarzy, która choć została wyraziście przedstawiona, pozbawiona jest subtelnego modelunku. Również płaszcz świętej o szerokich fałdowaniach zdradza rękę niewprawnego artysty. Jednocześnie analiza kompozycji i jej analogia do innych tego typu dzieł (dwa obrazy świętej Barbary w kościele św. Marcina w Jawiszowicach, obraz świętej Barbary z feretronu w kościele św. Michała Archanioła we Włosienicy, obraz świętej Barbary w Muzeum Narodowym w Lublinie, nr inw. E/6358/1/ML, czy obraz świętej Barbary w Muzeum Śląska Opolskiego, nr inw.

Saint Barbara

unknown artist

Grodno (?), Russian Empire, 18th/19th century

canvas, oil, 67.5 x 54 cm

Seweryn Udziela, Ethnographic Museum in Kraków
21 463/MEK

MSO/E/1310) wskazują, że artysta korzystał z jednej z popularnych w tym czasie grafik zachodnioeuropejskich. Niewielkie rozmiary płótna (67,5 x 54 cm) sugerują, że miało pełnić funkcję dewocyjną.

Przedstawione bogactwo szat świętej nawiązuje bezpośrednio do jej życiorysu i symbolizuje wysokie pochodzenie. Święta Barbara wywodziła się z zamożnej, pogańskiej rodziny mieszkającej w Nikomedii. Żyła na przełomie III i IV wieku. Według tradycji ojciec, chcąc uchronić córkę przed wpływami chrześcijaństwa, zamknął ją w wieży. Mimo tego nie wyrzekła się wiary. Poniosła męczeńską śmierć, poprzez ścięcie mieczem. Legenda głosi, że wkrótce po jej egzekucji ojciec został rażony piorunem i zginął, co odczytywano jako znak Bożej kary za jego okrucieństwo.

W ikonografii święta Barbara jest najczęściej przedstawiana z atrybutami: palmą męczeństwa — symbolem jej śmierci i świadectwem wiary, wieżą — w której została zamknięta, oraz kielichem z hostią, który miał przynosić jej do wieży anioł. Szczególne znaczenie ma wieża (wyjątkowo pominięta na omawianej pracy), główny atrybut świętej, często przedstawiana z trzema oknami, będącymi symbolem jej głębokiej czci wobec Trójcy Świętej.

Najstarsze ślady kultu świętej Barbary w kościele powszechnym pochodzą z IV wieku, a w kościele polskim z XI wieku, z katedry krakowskiej. Najwięcej kościołów pod jej wezwaniem powstało w Małopolsce, na Śląsku i na Pomorzu. Do końca XVII wieku w Polsce istniały już 104 kościoły i kaplice oraz 165 ołtarzy dedykowanych tej świętej. Barbara, należąca do grona Czternastu Świętych Wspomożycieli, była czczona jako opiekunka chorych, orędowniczka w godzinie śmierci, obrończyni przed ogniem i piorunami oraz patronka górników i ludzi ciężkiej pracy. Uznawano ją również jako patronkę wielu innych zawodów, między innymi flisaków, a także więźniów i osób dotkniętych dżumą. Jej święto obchodzone jest w kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego 4 grudnia.

Numer inwentarzowy:

„Muzeum w Grodnie“ (pieczętka, barwa czerwona) „L. INW. OBR. 19“ (lub „79“?); rama: „Muzeum w Grodnie | L. inw: 10 672“ (druk na kartce, liczba wpisana ręcznie).

Inne oznaczenia:

Na górnej poziomej części krosna napis ołówkiem (?): „ Wg sp. W. nr. 5.”, na dolnej podpis atramentem (?): „ŚW. BARBARA | OBRAZ LUDOWY”, dalej liczba: „225”. Pod numerem inwentarzowym zapisane wymiary obrazu: „64 x 51 cm”.

Rama:

Na dolnej poziomej części liczba: „150“, dalej pieczętka, barwa czerwona: „Muzeum w Grodnie“, pod nią: „L. INW.”

Pochodzenie:

Obraz został zakupiony do zbiorów Muzeum Państwowego w Grodnie w roku 1924. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach trafił do Białegostoku i znalazł się wśród obiektów przeznaczonych do Muzeum Sztuk Pięknych. Nie znajdujemy na nim sygnatury tworzonej instytucji, chociaż na zachowanej fiszce zanotowano oznaczenie: „M. 4”. Trudno jednak uznać ten zapis za wiarygodny, bowiem taki sam numer nosi *Portret Józefa Starzeńskiego*. Wydaje się, że obraz ten był wywieziony z Białegostoku wcześniej niż pozostałe, a mianowicie w kwietniu 1946 r., prawdopodobnie przez Wandę Kalwaryjską razem z sześcioma innymi pracami. Przypuszczalnie po wyniesieniu go z Miejskiej Biblioteki Publicznej był przechowywany w domu „p. Gąskowej” (panieńskie nazwisko Anieli Rybarczykowej) przy ulicy Skorupskiej 30. Gdy trafił na Wawel, został przekazany do, znajdującego się również w tym miejscu, Muzeum Etnograficznego. Na fiszce zapisano: „przekazany p. dyr. Sewerynowi do Muz. Etnograficz.”, gdzie do dziś się znajduje.







Portret Domicelli z Siekierzyńskich Józefowej Mostowskiej

Johann Peter Pichler, rycina wykonana w technice mezzotinty
wg obrazu Josepha Grassiego
Wiedeń, Cesarstwo Austriackie, l. 1790—1791
fot. Ignacy Krieger, XIX—XX w.
27,4 x 38,4 cm
Muzeum Krakowa
MHK — 2617/K

Domicella Siekierzyńska herbu Zadora, urodzona około 1760 roku (zm. 1826), była córką Stanisława Siekierzyńskiego i Marianny Charczewskiej z Charszewa herbu Cholewa. Około 1780 roku poślubiła Józefa Mostowskiego herbu Dołęga. Syn Mostowskich, Edward Antenogen Józef, urodził się w 1790 roku i w oparciu o tę datę możemy w przybliżeniu określić czas powstania portretu jego matki, wykonanego najprawdopodobniej w Wiedniu pod koniec lat 80. XVIII wieku, przez cieszącego się popularnością wśród polskiej arystokratycznej klienteli malarza, Josepha Grassiego. Na podstawie tego obrazu grafik, rysownik i miedziorytnik Johann Peter Pichler, również czynny w Wiedniu, wykonał techniką mezzotinty niezwykle efektowny wizerunek Domicelli, przy tym, w podpisie w języku francuskim, błędnie określił ją jako hrabinę.

Domicella i Józef Mostowscy zamieszkali w Cerkliszkach, litewskim majątku należącym do rodziny Mostowskich przypuszczalnie od ostatniej dekady XVIII wieku, gdzie w 1796 roku wzniesiono klasycystyczny pałac „zrekonstruowany” przez Domicellę, już po śmierci męża (1820—1823), we współpracy z nieznanym wiedeńskim architektem. Nazywana „mistrzynią w tworzeniu ogrodów”, właścicielka rezydencji zadbała również o jej otoczenie, urządzając okazały park. Zapewne pałac w Cerkliszkach stanowił pierwsze miejsce eksponowania portretu wykonanego przez Grassiego.

Pochodząca z Galicji Pani Mostowska opisywana była przez współczesnych jako „światowa dama”, która w obliczu problemów związanych z nadwyżeniem rodzinnej fortuny, musiała stać się „skrętną gospodynią”. Dobra litewskie Mostowskich zostały sprzedane na początku XX wieku przez Marię, żonę księcia Janusza Radziwiłła, na stałe mieszkającą na południu Francji, jedyną córkę młodszego syna Edwarda Antenogena — Władysława, prawnuczkę Domicelli.

Portrait of Domicella Mostowska née Siekierzyńska

Johann Peter Pichler, mezzotint engraving
after a painting by Joseph Grassi
Vienna, Austrian Empire, 1790—1791
photo by Ignacy Krieger, 19th—20th century
27.4 x 38.4 cm
Museum of Kraków
MHK - 2617/K



Grafika ukazująca młodą Mostowską, sama stanowiąca dzieło sztuki między innymi poprzez charakterystyczne dla stylu Pichlera miękkie modelunek i wyrafinowany światłocień, daje też dobre wyobrażenie o portrecie, na którym grafik się wzorował. Widzimy tu atrakcyjną damę w ujęciu *en trois quarts*, efektownie upozowaną, z rękoma skrzyżowanymi i opartymi o kolumnienkę. Twarz o wyraziście zarysowanych oczach i pięknie wykrojonych ustach, okolona jest włosami ufryzowanymi zgodnie z modą francuską końca lat 80. osiemnastego stulecia. Loki opadają też na plecy i lewe ramię modelki. Domicella ubrana jest w często noszoną przez damy w tym okresie *robe en chemise* przepasaną szarfą w odmiennym kolorze. Suknia tego fasonu zyskała sobie wzięcie wśród wytwornego towarzystwa na fali dążeń do prostoty w ubiorze. Stroju dopełnia muslinowa narzutka-chusta złożona z kilku rzędów falban. Jej miękkie linie korespondują na obrazie z kokardą szarfy oraz lokami portretowanej. W tle widoczny jest pejzaż z górami, drzewami i niebem pokrytym kłębiącymi się chmurami, którego nastrój współgra z będącym właśnie u szczytu popularności sentymentalizmem (czego wyrazem była też wspomniana wyżej moda damska). Grafika jest wprawdzie czarno biała, ale o kolorystyce zaginionego oryginału możemy wnosić z powstałej również na jego podstawie miniatury, która pojawiła się na jednej ze współczesnych aukcji dzieł sztuki. Namalowana na blasze miedzianej pokazuje, że Domicella Mostowska nosiła suknię błękitną, przewiazaną szarfą w odcieniach zgaszonej zieleni. Falbany były białe, a bujne loki modelki rudobłond. Całość tworzyła jeden z najbardziej urokliwych wizerunków osiemnastowiecznej polskiej szlachcianki w historii sztuki.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 39 — znany z zachowanej listy

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

Według Jana Glinki, który zgłosił do niego prawo własności, była to „z Przeddzieckich Mostowska”, jak później pisał „siostra jego pradiadka”. Obraz w literaturze określony jest jako dzieło zaginione. Jego identyfikacja możliwa była na podstawie fotografii z 1955 roku, ukazującej Salę Kolumnową Zamku Królewskiego na Wawelu, w której jak wiemy, był prezentowany do końca 1962 roku. Jego postać, widoczna na archiwalnym zdjęciu, jest zgodna z opisem właściciela, w którym scharak-

teryzował również prostokątną ramę „z przesłoną owalną, połączoną, w stylu Ludwika XVI”.

Dokładne odtworzenie losów tego obrazu jest dziś niemożliwe. Nie wiemy, czy po Edwardzie, synu Domicelli, odziedziczył go jego najstarszy syn Bogdan, który przeniósł się do majątku Łuczaj, czy jego młodszy brat Władysław, któremu przypadły Cerkliszki z pałacem, oraz kiedy przeszedł on na własność dalszych członków rodziny. Najprawdopodobniej po sprzedaży majątku przez ostatnią jego dziedziczkę, pamiątki po rodzinie Mostowskich trafiły do różnych spadkobierców. Zanim portret Józefowej Mostowskiej wszedł w posiadanie Jana Glinki, zapewne miał wielu właścicieli. Związki Mostowskich z Glinkami herbu Trzaska sięgają XVIII stulecia, kiedy to Bogumiła Mostowska (ur. ok. 1700 r.), siostra ojca Józefa Mostowskiego, męża Domicelli, Pawła Michała (1721—1781), powtórnie wyszła za mąż za Antoniego Glinkę (1750—1822). Ich syn Mikołaj Glinka (1754—1825), był prapradziadkiem Jana Glinki (w linii: Józef Anastazy Jan Glinka 1790—1868; Mikołaj Zenon Glinka 1827—1907; Władysław Bonifacy 1864—1930). Kiedy dokładnie i w jakich okolicznościach obraz znalazł się w posiadaniu Glinków, nie wiadomo. Przypuszczalnie na początku XX wieku został on wywieziony z pałacu w Cerkliszkach. Mógł wówczas trafić do majątku w Starym Susku, który był w posiadaniu Władysława Bonifacego (1864—1930), trzeciego syna Mikołaja Zenona Glinki (1827—1907). Jednak jeśli tak się stało, to należy postawić pytanie, jak przetrwał I wojnę światową, biorąc pod uwagę fakt, że w sierpniu 1915 roku mieszkańcy dworu ewakuowali się do Rosji, uciekając przed postępującym frontem. Zważywszy na zamiłowanie Jana Glinki do historii, możliwym jest również, że to on sam pozyskał portret, już w latach 20—30. XX wieku, mieszkając jeszcze w Starym Susku lub już w Białymstoku. Na taką ewentualność wskazuje zatarta w rodzinie Glinków wiedza o tym, kogo tak naprawdę przedstawia portret i nieprecyzyjne określanie przedstawionej na nim osoby jako „Przeddzieckiej z Mostowskich”.

Portret Domicelli Józefowej Mostowskiej jest błędnie przypisywany Antoninie Barbarze Annie (Olimpii?) księżnej Radziwiłłównie (ur. w l. 60. XVIII w., zm. ok. 1833 r.) *primo voto* Przeddzieckiej, *secundo voto* Mostowskiej, ożenionej z Tadeuszem Antonim Mostowskim herbu Dołęga (1766—1842), bratem Józefa Mostowskiego męża Domicelli.

W obiegu publicznym funkcjonuje również reprodukcja podpiswana: „Hrabina Mostowska | Mal. J. Grassi. Własność Stanisława hr. Stadnickiego”. Sądzić jednak można, że podana atrybucja odnosi się do posiadania przez tę osobę jedynie grafiki ukazującej wizerunek Domicelli Siekierzyńskiej Józefowej Mostowskiej, nie zaś jej portretu.





Berezyna

(Odwrót Napoleona z nad Berezyny) — szkic
Wojciech Kossak (1856—1942)
Berlin, Rzesza Niemiecka, 1896 r.
płótno, olej, 65 x 125 cm
miejsce przechowywania nieznane

Olbrzymie powodzenie *Panoramy Racławickiej* przyniosło Kossakowi duży rozgłos i otworzyło przed nim nowe perspektywy zawodowe. W listopadzie 1894 roku Julian Fałat zaproponował mu współudział w tworzeniu panoramy *Przejsie przez Berezynę*. Obaj malarze pracowali nad dziełem w specjalnie wynajętym na ten cel okrągłym budynku — rotundzie w Berlinie. Podobnie jak przy „Racławicach”, udziałem Kossaka była cała kompozycja figuralna, zaś Fałat zajął się pejzażem oraz wykonał most dla pieszych. W ramach przygotowań artyści namalowali też cztery ogromne szkice do panoramy w dziesięciokrotnym zmniejszeniu, różniące się nieco w ujęciu od ostatecznego obrazu.

W kwietniu 1896 roku, po szesnastu miesiącach ciężkiej pracy, *Berezyna* została ukończona. W Berlinie cieszyła się wielkim uznaniem, podziwiał ją sam cesarz Wilhelm II. Wystawiana była również w Warszawie, Kijowie i Moskwie. Nie znalazła jednak nabywcy. Ostatecznie trafiła do Krakowa, gdzie w 1907 roku została pocięta przez Kossaka na fragmenty, które sprzedawał jako samodzielne obrazy. Szkice do „Berezyny” również można było od niego kupić. Nieznane są bliższe okoliczności nabycia jednego z nich przez Jana Bispinga, ale wiadomo, że szkic autorstwa Kossaka eksponowano w saloniku pałacu w Massalanach. Elżbieta z Bispingów Henrykowa Norman — córka ostatniego ordynata, Jana Nepomucena Kamila Bispinga, spisała obrazy znajdujące się w Massalanach. Pod numerem piątym na liście znalazł się następujący opis: „Kossak Wojciech — Obraz przedstawiał odwrót wojsk z Berezyny. Na ośnieżonym pagórku wraz z kilkoma oficerami stoi tyłem Napoleon. Podmuch wiatru rozchyła poły żołnierskich szyneli. Wąwozem jadą tabory wojskowe. Na horyzoncie las i zaróżowione od zachodzącego słońca niebo — duży obraz, szkic”.

Berezina

(Napoleon's retreat from the Berezina) — sketch
Wojciech Kossak (1856—1942)
Berlin, German Reich, 1896
canvas, oil, 65 x 125cm
storage place unknown

Numer inwentarzowy:

nieznany

Inne oznaczenia:

Sygnowany: „Ze szkiców do panoramy Berezyna Wojciech Kossak, 1896 r., Niemcy”.

Pochodzenie:

Obraz był własnością Jana Bispinga z majątku Massalan.



Chodkiewicz pod Kircholmem

January Suchodolski (1797—1875)
Królestwo Polskie, 1858 r.
płótno, olej, 120 x 160 cm
miejsce przechowywania nieznane

27 września 1605 roku doszło do wielkiej bitwy pod Kircholmem (obecnie Salaspils, Łotwa). Było to jedno z największych militarnych zwycięstw w historii Rzeczypospolitej Obojga Narodów, odniesione podczas wojny o Inflanty (1600—1611).

Na obrazie Januarego Suchodolskiego ukazującym owo pamiętne wydarzenie jest już po bitwie. Kompozycja ogniskuje się wokół dowodzącego wojskami polsko-litewskimi, hetmana polnego litewskiego, Jana Karola Chodkiewicza. Został tu przedstawiony jako zwycięski wódz o spokojnym obliczu, podający właśnie — zapewne w wyrazie uznania dla zasług bojowych — dłoń jednemu z dowódców husarzy. Wokół centralnej postaci zgromadzili się żołnierze, z boku, ze spuszczonej głowami stoi grupa wziętych do niewoli Szwedów, w oddali widać uciekające bezładnie wojska Karola IX Wazy. Szlachetnie urodzeni zdejmują kołpaki w geście czci i głębokiego szacunku wobec charyzmatycznego dowódcy a zarazem genialnego stratega, który dokonał czynu wydawałoby się, że niemożliwego: pokonał trzykrotnie większą od polskiej armię wroga. Triumfalną wymowę obrazu dodatkowo wzmacnia ukazanie zdobytych przez stronę polsko-litewską chorągwi i dział. Całość kompozycji robi wrażenie statycznej, niemal teatralnie upozowanej. Namalowana została w typowej dla twórczości Januarego Suchodolskiego żywej kolorystyce.

Prace tego artysty, zwanego „polskim Vernetem” (był uczniem sławnego francuskiego malarza Horacego Verneta i inspirował się malarstwem mistrza), charakteryzują się dużą dbałością o detale historyczne. Przykładem może być wprowadzenie do obrazu autentycznej postaci Tomasza Dąbrowy, jednego z rotmistrzów, dowodzącym podczas bitwy lewym skrzydłem polskiego ugrupowania. Możemy go zidentyfikować, gdyż malarz zostawił widzom dyskretną wskazówkę: umieścił na czapraku herb Dąbrowa. Do atutów obrazu należą też szczegółowo oddane elementy uzbrojenia oraz strojów historycznych. Wzrok przyciągają również pięknie namalowane konie.

Chodkiewicz at Kircholm

January Suchodolski (1797—1875)
Kingdom of Poland, 1858
canvas, oil, 120 x 160 cm
storage place unknown

Obraz *Chodkiewicz pod Kircholmem* to swoisty malarski manifest Suchodolskiego — twórcy romantycznego, powstańca listopadowego, którego motywacja do pracy artystycznej miała źródło w patriotyzmie pojmowanym jako obowiązek wobec Ojczyzny. W związku z tym w jego twórczości, której poświęcił niemal 40 lat swojego życia, dominowały sceny historyczne, zwłaszcza batalistyczne, takie jak ta zaprezentowana.

Numer inwentarzowy:

nieznany

Inne oznaczenia:

W dole, po prawej stronie podpis autora: „J Suchodolski 1858”, naniesiony czerwoną farbą.

Pochodzenie:

Obraz należał do rodziny Kossakowskich. Jest wyszczególniany w specyfikacji Stanisława hrabiego Kossakowskiego i jego małżonki Aleksandry z hrabiów de Laval sporządzonej w 1865 roku. Pod numerem 90 zapisano: „Suchodolski bitwa pod Kircholmem”. Obiekt ten był prezentowany w warszawskiej galerii obrazów urządzonej w pałacu Kossakowskich znajdującym się przy ulicy Nowy Świat 19. Być może w 1896 roku został przewieziony do rodzinnej siedziby w Wojtkuszkach. Od 1905 roku znajdował się w pałacu hrabiów Kossakowskich w Brzostowicy Wielkiej.





Rodzina Noego w potopie

Francesco Bassano II (1549—1592)
Wenecja (?), 2. poł. XVI w.
płótno, olej, 121,5 x 167,5 cm

Według zachowanego, w dokumentacji ewidencyjnej Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 190453 MNW), opisu trudno odtworzyć kompozycję obrazu. Mowa w nim jedynie o mężczyźnie stojącym przy barce z prawej strony, oraz parze zajmującej się przycinaniem desek i zbieraniem drewna, a także dwóch kobietach gotujących przy ognisku. Scenę miały dopełniać ukazane na pierwszym planie zwierzęta.

Numer inwentarzowy:

М БИЗО 70 — znany z zachowanej listy

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

Prawo własności do obrazu zgłosił Jan Glinka. Miał on znajdować się w jego przedwojennym mieszkaniu wynajmowanym w Białymstoku.

Obrazy odebrane z Wawelu

przez Marię z książąt Puzynów hrabinę Kossakowską
22 maja 1947 roku:

„Scena rodzajowo-historyczna z ramą; M. Słonecki, 1920 Widok miasta; M. Słonecki Kwitnąca jabłoń i wieża kościelna; Jawnogrzesznicza; Zmartwychwstanie; XVIII w. Scena mitolog.; XVIII w. Niemcy Krajobraz niemiecki; Peszka Portret kobiety z Potockich Kossakowska”.

Numer inwentarzowy:

nieznany

Inne oznaczenia:

nieznane

Pochodzenie:

Trudno z całą pewnością potwierdzić proveniencję wymienionych obrazów. Wątpliwości nie budzi portret Ludwiki z Potockich Kossakowskiej autorstwa Józefa Peszki. W przypadku pozostałych obiektów również wydaje się bardzo prawdopodobnym przynależność do zbiorów Kossakowskich z Brzostowicy Wielkiej. Jednak biorąc pod uwagę pomyłkę przy określeniu własności innych prac, należy pozostawić znak zapytania dopuszczający inne pochodzenie.

Paintings taken from Wawel

by countess Maria Kossakowska née Puzyna
on 22 May 1947:

"Historical Genre Scene with Frame; M. Słonecki, 1920, View of the City; M. Słonecki, Apple Tree in Blossom and Church Tower; The Harlot; Resurrection; 18th century, Mythological Scene; 18th century, Germany, German Landscape; Peszka, Portrait of a Woman Kossakowska née Potocka'.



Aneta Giebuta
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki

Biurko „kolekcjonera”

Warszawa (?), 3. ćw. XVIII w. (?)
drewno olchy, drewno iglaste, mosiądz, lakierowanie, odlew,
cyzelowanie, okleinowanie, 83,5 cm x 168 cm, gł. 85 cm
Zamek Królewski na Wawelu
— Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. ZKnW-PZS 3247
Dar Kazimierza Broel-Plater z dnia 15 stycznia 1947 r.

Ten niezwykle oryginalny mebel trafił do zbiorów wawelskich dzięki hojności Kazimierzy Florentyny Broel-Plater, z domu Dunin-Borkowskiej (1869—1949)¹. Na Wawel przyjechała z Sarnak, wsi sąsiadującej z majątkiem Hruszniew, którego była właścicielką do momentu wprowadzenia reformy rolnej. Kiedy w 1944 roku, w tragicznych okolicznościach i pośpiechu, zmuszona była opuścić swój dom, postanowiła cenną, ale dość kłopotliwą w podróży pamiątkę rodzinną oddać na przechowanie na plebanii² do proboszcza parafii w Sarnakach, księdza kanonika Bolesława Kulawika (1905—1972)³. Po II wojnie światowej sama nie wróciła już nigdy do Hruszniewa. W zachowanym liście z dnia 5 października 1946 roku, pisany w Zakopanem, w willi Edmarowo, Kazimiera Broel-Plater komunikowała, że zdecydowała się przekazać biurko w darze na Wawel. Powołała się przy tym na wcześniejsze rozmowy pomiędzy jej jedyną córką, Heleną Potulicką (1896—1970)⁴, a Tadeuszem Mańkowskim⁵, którego prosiła o zorganizowanie transportu z Sarnak i opróżnienie szuflad oraz skrytek biurka z jej rzeczy, choć jak oceniała, były „bez wartościowe”. Mańkowski pisał jeszcze do księdza kanonika Kulawika, upewniając się, że pieniądze na pakowanie i transport dotarły do jego rąk i dziękując za pomoc w tej sprawie⁶. Ostatecznie mebel przywie-

1 O tej niezwyklej postaci i losach jej rodziny można przeczytać w znakomitym artykule Dariusza Kazuna; D. Kazun, *Bröel Platerowie z Hruszniewa – losy rodziny i majątku*, w: *Dzieje Ziemi Łosickiej. Szkice biograficzne*, red. A. Indraszczyk, Warszawa–Łosice 2008, s. 53–74.

2 Tamże, s. 67

3 A. Wasilewska, *Historia chóru parafialnego w Sarnakach w zarysie*, „Rocznik Ziemi Sarnackiej”, 3 (2020), s. 230, przypis 33.

4 Helena Potulicka, zob. https://kpbc.umk.pl/Content/202853/PDF/Potulicka_Helena_432_WSK.pdf; dostęp: 27 VII 2025.

5 Tadeusz Mańkowski (1878–1956) – ówczesny Dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

6 Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, *Materiały dotyczące obiektów muzealnych*, sygn. AZK PZS-II-24, k. 29.

"Collector's" Desk

Warsaw (?), 3rd quarter of the 18th century (?)
Alder wood, coniferous wood, brass
lacquered, cast, chased, veneered
Dimensions: height 83.5 cm; width 168 cm; depth 85 cm
Wawel Royal Castle, ZKnW-PZS 3247
Gift of Kazimiera Broel-Plater, January 15, 1947

ziono do Krakowa w styczniu 1947 roku, co potwierdza list Mańkowskiego wysłany wówczas do Broel-Plater, w którym ponownie dziękuje za dar⁷.

Ofiarodawczyni była wdową po Bernardzie Broel-Platerze (1861—1898). W liście dotyczącym darowizny, który zachował się w Archiwum Wawelskim⁸, określiła mebel jako „biurko po kanclerzu Platerze”⁹. Najprawdopodobniej chodzi o pradiadka jej męża: Kazimierza Konstantego Platera (1748—1807), członka Rady Nieustającej, starostę inflanckiego, kasztelana trockiego, podkanclerzego litewskiego, zwolennika polityki prorosyjskiej, przeciwnika konfederacji barskiej oraz publicystę politycznego i pamiętnikarza¹⁰; autora słynnej *Podróży króla Stanisława Augusta do Kaniowa w roku 1787* (wydanej przez J.I. Kraszewskiego w 1806 r.) oraz niewydanych szesnastu tomów *Dziejów Królestwa Polskiego za Stanisława Augusta*. Wiadomo również, że był człowiekiem ponadprzeciętnie wykształconym, o dużych zdolnościach literackich oraz zapalonym bibliofilem i twórcą znacznego księgozbioru zgromadzonego w dworze w Daugieliszkach¹¹.

7 Tamże, k. 30; niestety w czasie transportu jedna z nóg uległa zniszczeniu i zagubieniu. Została zrekonstruowana prawdopodobnie przez Pracownię Konserwacji Mebli od razu po przybyciu obiektu.

8 Tamże, k. 28.

9 W dawnej karcie obiektu przechowywanej w Dziale Mebli Zamku Królewskiego na Wawelu zasugerowano osobę teścia Kazimierzy Broel-Plater – Stanisława Broel-Platera (1822–1890), ziemianina wielkopolskiego, posła do sejmu pruskiego, finansisty i założyciela banku „Tellus”, współwłaściciela m.in. Hruszniewa, członka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, członka Muzeum Narodowego w Rapperswilu. Jednak wydaje się to sugestia nietrafiona, ponieważ nie posiadał on tytułu kanclerza.

10 <https://www.sejm-wielki.pl/b/2.34.22>; dostęp: 27 VII 2025 oraz <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-konstanty-plater-1749-1807-kasztelan-trocki-targowiczanie#text>; dostęp: 27 VII 2025

11 Paweł A. Jeziorski, *Uwagi do tajemniczej biografii Idziego Józefa Hylzena († 1800)*, w: *Stan Badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*

Wolnostojące biurko o dwóch blatach wsparte jest na czterech esowatych nogach rozszerzających się ku górze, łączących się z oskrzynieniem mieszczącym liczne szuflady z każdej ze stron mebla. Dolna krawędź oskrzynienia jest delikatnie wyoblona, zarówno przy jego łączeniu z nogami, jak i na dłuższych bokach mebla, gdzie tworzy quasi-fartuch o falistym kształcie. Wysokie oskrzynienie złożone jest z trzech poziomów, w dwóch dolnych rozmieszczono szuflady, natomiast pierwszy od góry kryje wewnętrzny blat oraz okalający go zespół 12 otwartych od góry przegród (czasami jedna nad drugą), z których część można przesuwąć i podnosić za pomocą zamontowanych pętelek z czarnej, bawełnianej tasiemki. Ta przestrzeń osłonięta jest klapą, a raczej ruchomym blatem zewnętrznym, przykrywającym całą powierzchnię biurka. Jego przesuwanie i tym samym odsłanianie wewnętrznego blatu z przestrzenią sekretarzykową umożliwiają drewniane i metalowe rolki oraz dwa wysuwane wsporniki. Zarówno zewnętrzny jak i wewnętrzny blat wyklejone są brązową ceratą (zapewne wtórną). Szuflady dwóch dolnych poziomów oskrzynienia wypełniają połowę głębokości biurka, wewnątrz najszerszej z nich znajduje się prostokątny ruchomy pulpit z regulowaną wysokością, wyklejony czerwonym pluszem. Na ściankach czołowych szuflad zewnętrznych oraz dwóch przegródkach wewnętrznych i na listwie blatu wewnętrznego, na osiach pozostałych skrzyneczek, znajdują się oznaczenia kolejnych liter alfabetu inkrustowane naturalną kością. I tak na zewnątrz są to: O, P, Q, R, S, T, V, W, X, Z, zaś wewnątrz: A, B, C, D, E, G, I, K, L, M oraz N. Biurko jest ebonizowane błyszczącą powłoką lakierową, a jego konstrukcja wykonana jest z masywu drewna olchowego, jedynie lica szuflad zewnętrznych są okleinowane dość grubym fornirem również olchowym. Biurko jest bogato dekorowane mosiężnymi okuciami o formach rokokowych (uchwyty, szylidy, kopytka, agrafy na narożnikach blatu oraz dekoracje narożnikowe oskrzynienia — pod blatem i na zakończeniu nóg). Rozmieszczenie mosiężnych dekoracji lic szuflad w oskrzynieniu daje złudzenie znacznie większej liczby szuflad niż jest ich w rzeczywistości. Uzyskanie efektu symetrii było jak widać priorytetem.

Omawiane biurko jest przykładem mebla określanego w terminologii jako *bureau plat*, który pojawił się na przełomie XVII i XVIII wieku we Francji, jako nowy typ mebla do pracy. W 1702 roku jeden z najśłynniejszych francuskich ebenistów i projektantów mebli — Charles André Boulle (1642—1732), opublikował nowy wzór dużego, ale lekkiego w formie stołu-biurka z umieszczonymi bezpośrednio pod blatem

szufladami, gdzie przechowywano przybory do pisania¹². Rozwiązanie to pozwalało na umieszczenie mebla w centrum pokoju, zwłaszcza, że dekoracja tylnej strony oskrzynienia mieściła imitacje szuflad, powtarzających zarówno podziały jak i dekorację rozwiązania strony frontowej. Biurka takie ustawiane były w gabinetach i bibliotekach jako reprezentacyjne stoły robocze. Szczyt ich popularności przypadał na połowę wieku XVIII, kiedy to otrzymały cały repertuar dekoracyjny i ornamentalny sztuki czasów Ludwika XV (1710—1774) — misternie odlewane okucia, intarsje i okleiny z szlachetnych gatunków drewna egzotycznego, niekiedy lakierowane z orientalizującą dekoracją lub ebonizowane. Proponowane były również bardziej rozwinięte wzory z nadstawą na blacie lub zupełnie osobnym meblem stojącym, dającym możliwość przechowywania większej ilości dokumentów¹³. Wzór wykorzystywany przez czołowych ebenistów francuskich tego okresu¹⁴ rozprzestrzenił się na całą Europę i realizowany jest właściwie do dzisiaj zarówno w Europie, jak i w Ameryce¹⁵.

Nie udało się wskazać konkretnego wzoru, z którego korzystał twórca wawelskiego biurka. Jednak wiemy, że tego typu rozwiązanie z podwójnym blatem roboczym i przede wszystkim charakterystycznym literowym oznaczeniem szuflad, sugerującym przeznaczenie dla wymagającego konkretnych potrzeb odbiorcy, być może kolekcjonera lub po prostu osoby potrzebującej praktycznego uporządkowania swojej pracy, zrealizowano co najmniej jeszcze czterokrotnie. W zbiorach polskich znajdują się one w Pałacu w Nieborowie¹⁶ oraz Muzeum Pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie¹⁷. Poza tym tego typu biurko było jeszcze obecne około 1935 roku w pałacu Brühlów w Brodach (niem. Pförten) na Śląsku¹⁸, a w 2012 roku analogiczny mebel został

12 *Nouveaux Deiseins de Meubles et Ouvrage de Bronze et de Marqueterie Inventés et Gravés par André-Charles Boulle*, Paris 1707, Victoria&Albert Museum, Accession number E. 1090–1908, zob. <https://collections.vam.ac.uk/item/O795373/nouveaux-deiseins-de-meubles-et-etching-andr%C3%A9-charles-boulle/>; dostęp: 27 VII 2025); P. Kjellberg, *Historia mebli europejskich. Od średniowiecza do współczesności ze szczególnym uwzględnieniem wzorów francuskich*, Warszawa 2014, s. 100.

13 I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 1998, s. 15.

14 Kjellberg, dz. cyt., s. 102–103, 146–147; S. Link-Lenczowska, *Meble francuskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2016, nr kat. 22 oraz 23.

15 Znakomitym przykładem *bureau plat* jest francuski mebel ze zbiorów wawelskich pochodzący z 2. poł. XIX w. stanowiący niegdyś własność Karola Lanckorońskiego – nr inw. PZS ZKnW 7984, zob. S. Link-Lenczowska, dz. cyt., nr kat. 26.

26. W Ameryce działała w XX w. firma Bodard w Michigan produkująca meble według wzorów francuskich.

16 Muzeum w Nieborowie i Arkadii oddział MNW, nr inw. NB 226 MNW.

17 Muzeum Pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie, nr inw. Wil.2946

18 Nie znane jest obecnie miejsce jego przechowywania. Obiekt znany jest ze zdjęcia Waltera Möbiusa z ok. 1935 roku, zob. <https://www.deutschefototehek.de/>

spolitej, t. 7, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2017, s. 310; T. Rączka-Jeziorska, *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*, Warszawa 2016, s. 87–94.

przedstawiony w ramach oferty zakupowej dla Zamku Królewskiego na Wawelu¹⁹. Powyższe przykłady łączy przede wszystkim tożsama forma. Widoczne jest to zwłaszcza w podziale oskrzynienia na trzy poziomy szuflad, charakterystyczny wykrój jego krawędzi pomiędzy nogami, zwłaszcza niespotykane w meblach francuskich wypustki w formie uproszczonych wolut, wykrojone w ramie oskrzynienia na każdym z boków, symetrycznie po dwie. Ma się wrażenie, że w zasadzie zostały wycięte z tych samych szablonów.

Wymiary biurka wawelskiego i nieborowskiego są niemal identyczne. Wilanowskie jest nieco mniejsze, a danych metrycznych pozostałych egzemplarzy nie udało się ustalić. Każde z nich ma natomiast oznaczenia literowe wykonane w kości²⁰. Wszystkie mają właściwie identyczny zestaw i formy okuć wykonanych według tych samych wzorów ornamentalnych — uchwyty szuflad, kluczyki, nakładki na naroża i pantofelki, wyjątkiem jest biurko wilanowskie²¹.

Brak oznaczeń warsztatowych sprawia, że obecnie nie można przypisać tych biurek do konkretnego ośrodka czy stolarza, a wobec braku dowodów archiwalnych dotyczących pochodzenia tych mebli, możemy jedynie spekulować z pewną ostrożnością, że być może wszystkie zostały wykonane w środowisku warszawskim.

Za tym mógłby przemawiać fakt, że z pewnością dwa z nich, wawelski i nieborowski wykonano z drewna olchowego. Mogło się to wiązać po pierwsze z dostępnością i powszechnością w użyciu tego materiału na tym terenie. Olcha, mimo iż nie jest szczególnie dekoracyjnym drewnem, znakomicie przyjmuje kolor, przez co wykorzystywana była do imitacji szlachetniejszych materiałów. Poza tym jest to drewno szybkoschnące i lekkie oraz łatwe w obróbce przy równoczesnej wytrzymałości na deformację i pękanie. Na szczególną rolę drewna olchy w ośrodku warszawskim w XVIII wieku zwrócili uwagę w swoich opracowaniach dotyczących meblarstwa — Anna Ozaist-Przybył i Stefan

Mieleszkiewicz²² oraz wykonawcy konserwacji biurka nieborowskiego — Paweł Krawczyk i Anna Oziębło²³. Używanie w meblarstwie warszawskim olchy na szeroką skalę związane jest również z zatrudnieniem w stolicy stolarzy saskich w pierwszej połowie XVIII wieku, a w połowie lat 70. XVIII wieku rzemieślników związanych ze znanym ośrodkiem meblarskim w Neuwied nad Renem²⁴. Nowe rozwiązania rozprzestrzeniały się wraz z nimi, na co wpływ miała również obserwacja luksusowych zakupów ówczesnej arystokracji, która sprowadzała kosztowne obiekty z zagranicy,²⁵ lub kupowała je w licznych warszawskich magazynach i składach — „mebliów różnego gatunku francuskiej, angielskiej jak i nowej roboty”²⁶.

Biurko nieborowskie, jak wskazują przeprowadzone przy okazji jego konserwacji kwerendy, już w 1774 roku zostało odnotowane w Pałacu na Wielopolu²⁷, biurko wilanowskie nosi na sobie oznaczenia świadczące o jego wpisie do inwentarza po 1856 roku²⁸. Tu jednak udało mi się znaleźć w przechowywanym w Archiwum Głównym Akt Dawnych inwentarzu pałacu warszawskiego Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736—1816) z 1781 roku wpis, iż w bibliotece był „Stolik Czarny z szufladkami pod alfabetem z zamkami, kluczykami, y an-tabkami”²⁹, czy jest ono tożsame z tym z pałacu w Wilanowie, czy

22 A. Ozaist-Przybyła, S. Mieleszkiewicz, *Drewno olchy czarnej (Alnus glutinosa (L.) Gaertn.) jako materiał konstrukcyjny w meblach warszawskich przełomu XVIII i XIX w. na przykładzie mebli w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – przyczyny stosowania, stan zachowania*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 101 (2018), s. 211–219; A. Ozaist-Przybyła, *Characteristic features of a group of furniture produced in Warsaw on the turn of 18. and 19. century by joiners from Neuwied*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 127 (2024), s. 5–14. Tam wcześniejsza literatura.

23 Za udostępnienie dokumentacji konserwatorskiej wykonanej w 2016 r. przez Janusza Krawczyka i Annę Oziębło z Fundacji Ochrony Mebli Zabytkowych oraz Dziedzictwa Kultury w Polsce D.O.M. w Zgierzu dziękuję Pani dr Elżbiecie Bogaczewicz-Biernackiej Głównemu Konserwatorowi Muzeum w Nieborowie i Arkadii.

24 A. Berdecka, I. Turnau, *Życie codzienne w Warszawie okresu oświecenia*, Warszawa 1969, s. 94–95.

25 Konrad Niemira, *Rynek sztuki w Warszawie czasów Stanisława Augusta*, „Almanach Warszawy”, 12 (2019), s. 25; Temat paryskich zakupów dóbr luksusowych przez magnaterię, w tym również mebli, został wyczerpująco opracowany przez Konrada Niemirę (K. Niemira, *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku*, Warszawa 2022).

26 Tamże, s. 25.

27 J. Krawczyk, A. Oziębło, *Dokumentacja prac konserwatorskich*, Zgierz 2016, s. 4.

28 Informacje od Pani Kustosz Anny Kwiatkowskiej z Wilanowa.

29 AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie, Inwentarz różnych rzeczy w pałacu [...] Izabeli Lubomirskiej przeciw pałacu [...] Ogińskich, kasztelaństwa wileńskich stojącym [...] spisany, 1781 r., sygn. 1/342/0/1/174, s. 9.

documents/obj/72018453; dostęp: 27 VII 2025)

19 Oferta nie została zrealizowana. Nie znany jest obecny właściciel. Dokumentacja fotograficzna przechowywana jest w Dziale Mebli Zamku Królewskiego na Wawelu.

20 Być może odnoszono do nich odpowiednie zapisy w rękopiśmiennych inwentarzach/spisach zawartości.

21 Tutaj okucia są inne, poza tym ranty fartucha oraz szuflady mają dodatkowo poprowadzone cienkie listewki mosiężne podkreślające kształt poszczególnych elementów. Opis okuć zamieszczony jest w inwentarzu pałacu wilanowskiego z 1864 r. „Biurko czarne politurowane, duże, na 4 nogach z łapami brązowymi, ze sztyldami i narożnikami brązowymi; nad każdym sztyldem, literą alfabetyczną odznaczone z kości; z białym wyklejonym safianem brązowym; ozdobionym perełkami z brązu zsuwanym, w środku takimże safianem wyklejone”, AAN, Zarząd Muzeum w Wilanowie. [Inwentarz prawego i lewego skrzydła pałacu wilanowskiego.], 1864 r., sygn. 1/342/0/21/179, s. 36.

trafiło tam jeszcze za rządów Izabeli, a może już za jej córki Aleksandry z Lubomirskich Potockiej (1760—1831), której matka przekazała Wilanów w 1799 roku³⁰? Tego niestety nie wiemy, a powyższe propozycje wymagają weryfikacji. Jeśli zaś chodzi o biurko wawelskie, po rodzinie Broel-Plater, które miało należeć do Kazimierza Konstantego Platera, nie wiemy, czy było ono elementem wyposażenia jego znakomitej biblioteki w Daugieliszkach³¹, gdzie Kazimierz Konstanty oddawał się swojej bibliofilskiej pasji w bardzo uporządkowany i naukowy sposób, czego dowodem są jego rękopisy zachowane w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk, dawnej Bibliotece im. Eustachego i Emilii Wróblewskich w Wilnie. Pierwszy z nich, datowany na koniec lat 70. XVIII wieku, to katalog zawartości daugieliskiej biblioteki³², zaś drugi to spisany przez Platera zbiór zasad katalogowania książek oparty na wzorach zagranicznych i rady w sposobie ich ułożenia w bibliotece z 1790 roku³³. Czy tego typu mebel nie wydaje się być idealny do prowadzenia uporządkowanej dokumentacji niezbędnej przy realizacji jego pasji?

Oryginalny projekt omawianego biurka oraz jego staranna i precyzyjna realizacja świadczą zarówno o dobrym warsztacie stolarskim, jak i o potrzebach oraz dobrym smaku zamawiającego, co zdaje się potwierdzać również robiąca do dziś duże wrażenie efektowna i elegancka dekoracja złotych okuć, kontrastująca z czarną, błyszczącą powierzchnią mebla. Nowe rozwiązania w stolarstwie warszawskim oraz obecność członków rodzin, o których wspomniano wcześniej — Bruhlów, Lubomirskich, Platerów czy Radziwiłłów w Warszawie i ich czynny udział w XVIII-wiecznym rynku dzieł sztuki tu na miejscu, poprzez zakupy gotowych produktów w licznych składach meblowych, jak i zlecenia dla miejscowych warsztatów, wydaje mi się zwiększać prawdopodobieństwo tezy o warszawskiej proweniencji tego niezwykłego mebla.

30 A. Kwiatkowska, *Meble trzech pokoleń rodziny Potockich*, „Studia Wilanowskie”, 26 (2019), s. 85–86.

31 F. Radziszewski, *Wiadomość historyczno-statystyczna o znakomitszych bibliotekach i archiwach publicznych i prywatnych...*, Kraków 1875, s. 10.

32 T. Rączka-Jeziorska, *Polsko-inflancka literatura romantyczna*, (rozprawa doktorska), Katowice 2013, s. 64; zob. <https://opus.us.edu.pl/info/phd/USL5e8fe-da90c114b1a8e2f2ac7b642432e/> (dostęp: 27 VII 2025); T. Rączka-Jeziorska, *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*, Warszawa 2016.

33 Tamże, s. 62, zał. nr 21.







Krystyna Kosior

Płyta kominkowa z herbem Pilawa

autor nieznany

Cesarstwo Rosyjskie, XIX w.

żeliwo, odlewanie, 88,3 x 73,7 x 5,5 cm

Muzeum Historyczne w Białymstoku

— Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, MBH/181

W zbiorach Muzeum Historycznego w Białymstoku, oddziale Muzeum Podlaskiego, znajduje się żeliwna płyta kominkowa z herbem Pilawa. Przedstawiono na niej tarczę herbową z krzyżem heraldycznym, tak zwanym półtrzeciakrzyżem (krzyż o dwóch i pół ramionach). Tarczę zwieńczono hełmem prętowym z koroną hrabiowską o dziewięciu pałkach, zaś w klejnocie umieszczono pięć piór strusich. Tarczę okalają po bokach labry. Płyta kominkowa do zbiorów muzeum została zakupiona w 1974 roku od oferenta ze wsi Wyszonki-Wypychy, a ponieważ miejscowość leży niedaleko Rudki, można przypuszczać, że artefakt ten pochodzi z pałacu Potockich, z tej właśnie miejscowości. Niestety zmienne koleje losu tej rezydencji i zniszczenia, jakich tam dokonano, najpierw w 1920 roku, a następnie podczas II wojny światowej, spowodowały, że nie przetrwał żaden element wystroju pałacu, w tym nie zachowała się żadna z płyt kominkowych *in situ*.

Pałac w Rudce zbudowany został w latach 1763—1793 przez Aleksandra Ossolińskiego, „dla własnej wygody”. Ostatnim właścicielem z tego rodu był Wiktor Maksymilian Ossoliński (1790—1860), który w 1821 roku zawarł małżeństwo z Zofią z Chodkiewiczów (1803—1871), malarką kompozycji kwiatowych. Z tego związku urodziła się córka Wanda Zofia (1822—1907). Jedyna spadkobierczyni Ossolińskich latem 1847 roku poślubiła Tomasza Aleksandra Potockiego herbu Złota Pilawa (1809—1861), od tego czasu pałac w Rudce pozostawał w rękach Potockich. Para doczekała się trójki dzieci, a jedna z córek, Joanna, poślubiła kolejnego Potockiego, hrabiego Konstantego herbu Srebrna Pilawa. Małżonkowie stali się formalnymi właścicielami majątku w 1902 roku. Przejął go po nich syn Franciszek Salezy. W rękach Potockich posiadłość pozostawała do II wojny światowej, po której zakończeniu została znacjonalizowana. W latach 1965—1970 pałac został odbudowany i przeznaczony na cele edukacyjne, obecnie mieści się w nim Zespół Szkół Rolniczych imie-

Fireplace plate with the Pilawa Coat of Arms

Author unknown

Russian Empire, 19th century

Cast iron, casting,

Historical Museum in Białystok

— Branch of the Podlaskie Museum in Białystok, MBH/181

nia księdza Krzysztofa Kluka. Jedynym materialnym świadectwem po Potockich są umieszczone na froncie pałacu, po bokach, dwa putta trzymające tablice z herbem Pilawa.

Potoccy to jeden z najpotężniejszych rodów dawnej Rzeczypospolitej. Pieczętowali się herbem Pilawa. Herby w Polsce pełniły funkcję zarówno symboli rodowych, jak i administracyjnych, umieszczano je na pieczęciach, dokumentach, często stanowiły element detalu architektonicznego, zdobiono nimi porcelanę rodową, drobne przedmioty osobiste, kafle piecowe, a także płyty kominkowe. Stanowiły ważny element tożsamości rodowej, a ich użycie było ściśle związane z tradycją i obyczajami.

Żeliwne płyty kominkowe na ziemiach polskich rozpowszechniły się w połowie XVIII wieku i jeszcze w XIX wieku umieszczano je w pałacowych kominkach, gdzie z jednej strony były świadectwem pozycji społecznej właściciela, a z drugiej były rodzajem elementu dekoracyjnego, który poprawiał komfort termiczny w pomieszczeniach reprezentacyjnych.

autorzy fotografii

Maciej Bociański

*Adam Mickiewicz na Judahu skale
— według Walentego Wańkowicza*

Adam Golec

Biurko "kolekcjonera"

Piotr Idem

Portret Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej

Marcin Jędrysiak

Święta Barbara

Ignacy Krieger

*Portret Domicelli Siekierzyńskiej
Józefowej Mostowskiej*

Stanisław Michta

*Madonna z Dzieciątkiem
i świętym Janem Chrzcicielem*

Maciej Plewiński

*Gra w kości Tatarów o brankę
na tle namiotów*

Pracownia Digitalizacji Zamku Królewskiego na Wawelu

Dwie topole

Anna Stankiewicz

Portret Marii Anny Wielopolskiej

Andrzej Sienkiewicz

*Portret Anieli z Biberstein-Trembińskich Starzeńskiej
Portret Józefa Starzeńskiego
Portret Ludwiki z Potockich Łowczyny Kossakowskiej
Uczony w pracowni
Portret Izabeli Branickiej
Śmierć Świętego Józefa
Jan Chrzciciel
Święta Rodzina
Anioł ze Zwiastowania
Uczta w Betanii
Pejzaż
Pieta ze świętym Janem Ewangelistą
Madonna
Krajobraz wiejski*

Tomasz Śliwiński

*Święta Maria Magdalena
Portret kobiety
Dworek wśród kwitnących akacji*

Krzysztof Wilczyński

Święty Paweł

DESA Unicum

Chodkiewicz pod Kircholmem

DESA Działa Sztuki i Antyki

*Berezyna
(Odwrót Napoleona
znad Berezyny) — szkic*

Post scriptum

Odnalezienie obrazów wywiezionych w 1946 roku z Białegostoku do Krakowa pociągnęło za sobą dwa lata intensywnych badań. W tym czasie przypomnieliśmy sobie o muzeum, o którym wiedzieliśmy, że było, i niewiele więcej. Wróciliśmy do miejsc niegdyś bardzo ważnych dla dziedzictwa regionu, jakim było Muzeum Państwowe w Grodnie, ale również siedzib lokalnego ziemiaństwa, wypełnionych dobrami kultury, w tym unikatowymi kolekcjami i cennymi księgozbiorami gromadzonymi przez pokolenia. Poznałyśmy głównych bohaterów akcji ratowania zabytków naszego regionu, zwiezionych do miasta przez okupantów. Osobom tym zawdzięczamy uratowanie dzieł ważnych dla dziejów sztuki w Polsce, ale również niezwykle istotnych dla historii regionalnej.

W miarę postępujących poszukiwań odkrywano były nowe wątki tej opowieści, nowe obrazy, rosła świadomość rozmiaru poniesionych strat i rozproszeniu zagrabionych obiektów. Nie na wszystkie pytania znalazłyśmy odpowiedzi. Wciąż poszukujemy „tkanin grodzieńskich i Biblii oprawionej w skórę”, nie wiemy, gdzie jest rysunek zatytułowany „Głowa starca”, a także prace wymienione w spisie sporządzonym w 1946 roku przez „władze radzieckie”, dokumentującym najcenniejsze muzealia Białostockiego Obwodowego Muzeum Sztuki, w którym wyszczególniono wiele innych dzieł malarskich oraz cennych przedmiotów zabytkowych. Tajemnicą pozostaje tożsamość i los ogromnej liczby zabytków nieuznanych za „najcenniejsze” i szerzej nieopisanych we wspomnianym spisie.

Wiedza pozyskana w trakcie badań daje nam nadzieję na kolejne odkrycia. Rozpoznałyśmy sygnaturę białostockiego muzeum, dotarliśmy do części tytułów i nazwisk malarzy oraz pozyskałyśmy wiedzę o innych kategoriach dzieł — to nasze tropy, którymi zamierzamy podążać.

Mamy nadzieję, że na dalszej drodze poszukiwań spotkamy równie życzliwe osoby, jak podczas realizacji tego projektu. Dziękujemy szczególnie pracownikom Zamku Królewskiego na Wawelu za pomoc w poszukiwaniach, otwartość, zrozumienie i cierpliwość, a obdarzyli nas nimi: Marcin Ciężadlik — Główny Inwentaryzator, doktor Joanna Winiewicz-Wolska — kuratorka Zbiorów Malarstwa, doktor Diana Błońska — kierowniczka Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu oraz jego kustoszka Katarzyna Pająk, Katarzyna Siwczyńska — kierowniczka Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby, Piotr Jarek — kierownik Pracowni Konserwacji Mebli Zabytkowych oraz Aneta Giebuta — kuratorka Kolekcji Mebli i Zegarów.

Cenną radą służył nam Michał Przygoda z Muzeum Narodowego w Warszawie, na którego życzliwość mogliśmy zawsze liczyć, pomimo ciągle pojawiających się nowych pytań, za co bardzo dziękujemy.

Dziękujemy również za współpracę Muzeum Etnograficznemu im. Seweryna Udzieli w Krakowie oraz Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Etnograficznemu imienia Marii Znamierowskiej-Püfferowej w Toruniu oraz Muzeum Okręgowemu w Toruniu. We wszystkich tych miejscach spotkałyśmy się z muzealnym wsparciem i zawodowym profesjonalizmem.

Z dużą serdecznością zostałyśmy przyjęte przez Vaide Sirvydaitė, która udostępniła nam zbiory Narodowego Muzeum Sztuki Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa w Kownie, dzieląc się swoją wiedzą o kolekcji fotograficznej hrabiego Stanisława Kazimierza Kossakowskiego.

Nieocenioną pomoc w kwerendach, przeprowadzonych na rodzimym gruncie, miałyśmy w osobie Metropolity Białostockiego Arcybiskupa doktora Józefa Guzdkę, jak również Dyrektora Archiwum i Muzeum Archidiecezjalnego w Białymstoku księdza doktora Tadeusza Kasabuły.

Dużym przeżyciem było dla nas poznanie potomków rodzin, których losy splotły się z historią Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku, a dzieła niegdyś do nich należące — dziś odnalezione — stanowią świadectwa trudnej przeszłości, którą na nowo odkrywamy. Dziękujemy za zaufanie, jakim obdarzyliście nas Państwo oraz podzielenie się swoją historią i wgląd w rodzinne pamiątki. Słowa podziękowania kierujemy do Anny Kossakowskiej, Adama Kossakowskiego, Adama Benedykta Bispinga oraz Piotra Plewki i Barbary Cywińskiej, krewnych Jana Glinki.

Podczas badań ujawniony został bardzo interesujący wątek poboczny, również dotyczący powojennej sytuacji ziemiaństwa i mienia, jakie starano się wówczas zabezpieczyć. Mowa tu o „biurku księcia”, które niejako przy okazji organizacji transportu obrazów z Białegostoku także trafiło na Wawel. Wojenne i powojenne losy hrabiny Kazimierzy Broël-Plater, właścicielki majątku Hruszniew, z którego pochodził ten ciekawy artefakt, pomógł nam poznać Dariusz Kazun, nauczyciel z Platerowa. Serdecznie dziękujemy za przybliżenie tej historii i udostępnienie prywatnych materiałów archiwalnych.

Przeprowadzenie tego bardzo ważnego projektu nie byłoby możliwe bez wsparcia finansowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego.

Program Rządowy Badanie Polskich Strat Wojennych stwarza realne możliwości prowadzenia rozszerzonych badań proveniencyjnych oraz prezentacji ich efektów. Z perspektywy muzealników z północno-wschodniej Polski, mierzących się z niemal całkowitą utratą dóbr kultury, do jakiej doszło podczas dwóch okupacji: sowieckiej i niemieckiej, a także ze zniszczeniem źródeł, utrwalenie choćby części tej historii i udostępnienie lokalnej społeczności tego, co przed laty składało się na dziedzictwo regionu, jest bezcenne. Dziękujemy Samorządowi Województwa Podlaskiego, który stworzył nam możliwość zachowania w naszej świadomości „opowieści o dziełach wywiezionych z Białegostoku” oraz zadbania o „Milczące obrazy”, zapomniane, wiszące w większości w muzealnych magazynach, które po dziesięcioleciach wróciły na Podlasie i których obecnością możemy się cieszyć.

Zdecydowanie to nie jest jeszcze koniec „tej opowieści”.

Krystyna Stawecka

wykaz skrótów

AAN	Archiwum Akt Nowych	NKWD	Narodnyj Komissariat Wnutriennich Diet
AEG	Archives d'Etat de Geneve	NMK	Nacionalinis M.K. Čiurlionio Dailės Muziejus w Kownie
AFGEZ	Archiwum Fundacji Generał Elżbiety Zawackiej	NDMiOZ	Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków
AGAD	Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie	NIDW	Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie
AJG	Archiwum rodziny Jana Glinki	ODZW	Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie
AK	Armia Krajowa	PZS	Państwowe Zbiory Sztuki
AN PANiPAU	Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności	RP	Rzeczpospolita Polska
AMNW	Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie	USRS	Ukraińska Socjalistyczna Republika Sowiecka
APB	Archiwum Państwowe w Białymstoku	WUOZ B	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku
AUJ	Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego	ZSRR	Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich
AZKW	Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu		
BSRS	Białoruska Socjalistyczna Republika Sowiecka		
FOK	Fundacja Ośrodka Karta		
IPN B	Oddział Instytutu Pamięci Narodowej w Białymstoku		
MKiS	Ministerstwo Kultury i Sztuki		
MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie		

bibliografia

źródła archiwalne

ARCHIWUM AKT NOWYCH W WARSZAWIE (AAN)

Delegatura Rządu RP na Kraj, Sprawozdanie z sytuacji na Ziemiach Wschodnich 1944, sygn. 2/1325/O/2/202/II/73.

Zarząd Muzeum w Wilanowie. [Inwentarz prawego i lewego skrzydła pałacu wilanowskiego.], 1864 r., sygn. 1/342/O/21/179.

ARCHIWUM GŁÓWNE AKT DAWNYCH W WARSZAWIE (AGAD)

Archiwum Gospodarcze Wilanowskie, Inwentarz różnych rzeczy w pałacu [...] Izabeli Lubomierskiej przeciw pałacu [...] Ogińskich, kasztelaństwa wileńskich stojącym [...] spisany, 1781 r., sygn. 1/342/O/1/174.

ARCHIWUM PAŃSTWOWE W BIAŁYMSTOKU (APB)

Materiały Marii Kolendo, sygn. 4/750/O.

Urząd Wojewódzki Białostocki. Wydział Kultury i Sztuki. Oddział Muzeum Zabytków [Muzea i ochrona zabytków zarządzenia władz centralnych, konserwacja zabytków na terenie województwa, projekt organizacji muzeum w Białymstoku] 1947—1949, sygn. UWB 2409.

Wojewódzka Rada Narodowa i Wydział Wojewódzki w Białymstoku, sygn. 4/75/O/7/167.

Wydawnictwa — wycinki prasowe 1948—1958, PWW-47, sygn. 1/64/O5.

Zarząd Miejski w Białymstoku. Wydział Odszkodowań Wojennych 1944—1947, sygn. 4/88/O/2.

ARCHIWUM NAUKI POLSKIEJ PAN I PAU W KRAKOWIE (AN APANI PAU)

Materiały Tadeusza Mańkowskiego, sygn. KIII-12, t. 279.

ARCHIWUM UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO (AUJ)

Wydziałowy katalog studentów, sygn. WF II 467 1936-37 A—Ł.

Wydziałowy katalog studentów Wydziału Filozoficznego UJ, sygn. WF II 475 1938-39 A—K.

ARCHIWUM ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU — PAŃSTWOWE ZBIORY SZTUKI (AZKW PZS)

List Kazimierzy Broël-Plater z 5 X 1946 r. do dr Tadeusza Mańkowskiego Dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

Lista obrazów z Białegostoku zdeponowanych na Wawelu w październiku 1946 r. — „Obrazy z Białegostoku zdeponowane na Wawelu w październiku 1946 r.”

Materiały dotyczące obiektów muzealnych, sygn. AZK PZS-II-24, k. 28—30.

Pismo dra J. Dudkiewicza, z 13 IV 1949 r., do Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, L.K.S.MZ II-1-1-2/49.

Pismo dra Tadeusza Mańkowskiego, Dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu do Księdza Kanonika z 12 XI 1946 r.

Pismo dra Tadeusza Mańkowskiego do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie, L.Dz. 55/49 z dnia 27 I 1949 r.

Protokół spisany w Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w dniu 25 I 1949 r. Załącznik od pisma dra Tadeusza Mańkowskiego do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie, L.Dz. 55/49 z dnia 27 I 1949 r.

Zbiór dokumentów dotyczących obrazów Jana Glinki: Protokół sporządzony przez Jana Glinkę 20 X 1948 r. w Warszawie; Pismo Jana Glinki do Ministerstwa Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, 21 X 1948 r.; Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków do Dyrekcji Państwowych Zbirów Sztuki na Wawelu, 9 XI 1948 r., L.Dz. 9675/48. ZR; Pismo Dyrektora Państwowych Zbirów Sztuki na Wawelu do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, 13 XI 1948 r.; Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków do Dyrekcji Państwowych Zbirów Sztuki na Wawelu, 13 XII 1948 r., L.Dz. 9935/48. ZR; Pismo Jana Glinki do dr T. Mańkowskiego Dyrektora Państwowych Zbirów Sztuki na Wawelu, 4 III 1949 r.

Zbiór fiszek dotyczących obrazów z Białegostoku zdeponowanych na Wawelu w X 1946 r.

ARCHIVES D'ETAT DE GENEVE (AEG)

Kontrola mieszkańców, sygn. CHAEG 1989 va 1.2.299/*086099.

ARCHIWUM FUNDACJI GENERAL ELŻBIETY ZAWACKIEJ (AFGEZ)

Memoriał General Marii Wittek, 1974 POTULICKA z d: Brole-Plater Helena, T. 432/WSK.

Teczka osobowa Anieli Rybarczyk ps. „Aleksandra”, sygn. T 3571/WSK.

INSTYTUT PAMIĘCI NARODOWEJ W BIAŁYMSTOKU (IPNB)

Helena Pasierbska, Teczka Nr 16: referaty uczniów I Liceum Ogólnokształcącego w Elku ogłoszone podczas sesji naukowej w dniu 07 III 2003 r., sygn. IPN Bi 430/15.

FUNDACJA OŚRODKA KARTA (FOK)

Archiwum Historii Mówionej, Wanda Żymierska-Tucewicz, sygn. AHM_2306.

Rybarczyk A., Moja praca w konspiracji jako szefa Wojskowej Służby Kobiet w obwodzie Białystok w latach 1941—1944, sygn. PL_1001_AW_II_2478.

NARODOWY INSTYTUT DZIEDZICTWA W WARSZAWIE (NIDW)

Teka Glinki nr 238, 407, 414.

Katalog Tek Glinki, cz. 1: Katalog osobowy, oprac. T. Zielińska, Warszawa 1969.

WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTKÓW W BIAŁYMSTOKU (WUOZ B)

Dokumentacja ewidencyjna założenia dworsko-ogrodowego w Chojnowszczyźnie, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, J. Maroszek, J. Szydłowski, E. Rogalewska, Białystok 1984, s. 4—5, nr inw. 3477.

Dokumentacja ewidencyjna dla parku w Kudrawce, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, Z. Piłaszewicz, Białystok 1979.

Dokumentacja ewidencyjna parku w Sidrze, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, Z. Piłaszewicz, Białystok 1979, s. 4, nr inw. 2679.

Dokumentacja pałacu / zespół pałacowy / w Strabli, pow. Bielsk Podlaski, woj. Białostockiej, opr. A. Lutostańska, Warszawa 1964 r., [maszynopis nr 910].

Dokumentacja ewidencyjna założenia dworsko-ogrodowego w Wandzinie, gm. Sidra, woj. białostockie, oprac. E. Bończak-Kucharczyk, J. Maroszek, P. Drożyner, J. Werpachowska, Białystok 1985, s. 1, nr inw. 3491.

Urząd Wojewódzki Białostocki Wydział Kultury i Sztuki, sygn. KS/21/178/1.

WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTKÓW W WARSZAWIE (WUOZ W)

Karta ewidencyjna zabytku architektury i budownictwa — Pałac, w zespole pałacowo-parkowym, Hruszniew, nr rejestru zabytków 91/503.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE (MNW)

Depozyt Zofii hr. Potockiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zał. do kwitu depoz. Nr 767 z d. 24 XI 1939 r.

ARCHIWUM RODZINNE SPADKOBIERCÓW JANA GLINKI (AJG)

List Janiny Studnickiej do Jana Glinki, 22 VIII 1939 r., Grodno.

List Jana Glinki do Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych w Warszawie, 7 IV 1956 r., Wilanów.

źródła drukowane

BISPING J., *Wspomnienia*, cz. 1: *Dzieciństwo i młodość*, oprac. J.Z. Pająk, J. Szczepański, Kielce 2023.

DUNIN-BOROWSKI J., *Almanach błękitny. Genealogie żyjących rodów polskich*, Warszawa 1908.

HAHM K., *Ostpreussische Bauernteppiche*, Berlin 1937.

JODKOWSKI J., *Dwa obrazy polskie w Muzeum grodzieńskim: św. Rodziny — XVII w. i św. Barbary — XVIII w.*, w: *Muzeum w Grodnie. Rocznik II za rok 1924*, Grodno 1925, s. 33—37.

KICKA z Bispingów N., *Pamiętniki*, oprac. H. Mościcki, Warszawa 1939.

KÜNSTLE K., *Barbara*, w: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Freiburg-Breisgau 1926.

MOJE WSPOMNIENIA W MASSALANACH SPISANE. PAMIĘTNIKI JANA ORDYNATA BISPINGA 1842—1892, oprac. J.Z. Pająk, J. Szczepański, Kielce 2017.

MUZEUM W GRODNIE. SPRAWOZDANIE Z CZYNNOŚCI ZA ROK 1923, oprac. J. Jodkowski, Grodno 1924.

MUZEUM W GRODNIE. SPRAWOZDANIE Z CZYNNOŚCI ZA ROK 1924, oprac. J. Jodkowski, Grodno 1925.

NA NIEMNIE, W GRODNIE I W PRASTARYM DWORZE. WYCIECZKA GEOGRAFÓW Z ZAGRANICY, „Dziennik Białostocki”, 4 IX 1934, nr 16, s. 245.

MORMAN z Bispingów E., *Trzecia z trzynaścioroga rodzeństwa. Wspomnienia 1915—1988*, Kraków 2013.

NA SCHYŁKU DNI RZECZYPOSPOLITEJ. KARTKI Z PAMIĘTNIAKA MICHAŁA STARZEŃSKIEGO (1757—1795), red. H. Mościcki, Warszawa 1914.

PLUTYŃSKA E., *Sztuka tkacka na wsi. Dywany grodzieńskie i prerebory polskie. Katalog wystawy. VII—X 1938*, Warszawa 1938.

UNIWERSYTET GENEWSKI, *Lista asystentów i studentów. Semestr zimowy 1949—1950*, Genewa 1950.

URUSKI S., *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 1, Warszawa 1904.

„Wolna Praca”, 8 III 1941, nr 54 (130).

opracowania

AFTANAZY R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3: *Województwo trockie, Księstwo Żmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie*, Wrocław 1992.

AFTANAZY R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 4: *Województwo wileńskie*, Wrocław 1993.

Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne, red. M. Starowieyski, t. 1. cz. 2., Kraków 2020.

Berdecka A., Turnau I., *Życie codzienne w Warszawie okresu oświecenia*, Warszawa 1969.

Błoński P., Peszka Józef, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 25, z. 107, Wrocław 1980.

BOĆKOWSKI D., *Białystok w czasie II wojny światowej*, w: *Historia Białegostoku*, red. A.C. Dobroński, Białystok 2012.

BONUSIAK W., *Polityka ludnościowa i ekonomiczna ZSRR na okupowanych ziemiach polskich w latach 1939—1941 („Zachodnia Ukraina” i „Zachodnia Białoruś”)*, Rzeszów 2006.

DĄBROWSKA A., *W kręgu Branickich. Muzeum Podlaskie w Białymstoku maj—wrzesień 2019*, Białystok 2019.

DERWOJED J., *Kazimirowski Eugeniusz Marcin*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed, t. 3: H—Ki, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.

DOBROŃSKI A., *Białystok. Historia miasta*, Białystok 2001.

EUGENIUSZ KAZIMIROWSKI. WILNO-BIAŁYSTOK. katalog wystawy, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, lipiec—wrzesień 2014, Białystok 2014.

Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna*, oprac. H. Pietras, tłum. A. Caba, Kraków 2013

GAJDZIS T., *Ziemia zroszona łzami... Sokółka — moje rodzinne miasto. Niemiecko-sowiecka okupacja i początki PRL-u w Sokółce i regionie 1939—1947*, Białystok 2000.

GŁOWACKI A., *Sowieci wobec Polaków na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej*, Łódź 1997.

GNATOWSKI M., *Z dziejów Białegostoku w latach II wojny światowej (wrzesień 1939 — lipiec 1944)*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 2, red. J. Antoniewicz, Białystok 1970, s. 375—377.

GÓRECKA J., Św. Barbara. I. Kult, II. W folklorze polskim, w: *Encyklopedia Katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 2, Lublin 1989.

Grzeluk I., *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 1998.

HOŚCIEŁOWICZ J., *Zespół pałacowy w Strabli, jego dzieje i konserwacja*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, 2 (1996), s. 5—34.

HOŚCIEŁOWICZ J., *Z przeszłości kościoła parafialnego w Strabli*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, 6 (2000), s. 7—67.

JAN GLINKA PIERWSZY HISTORYK BIAŁEGOSTOKU: W 120. ROCZNICĘ URODZIN. KATALOG WYSTAWY 2010, oprac. A. Gawroński, Białystok 2010.

JANICKA-KRZYWDA U., *Patron-atrybut-symbol*, Poznań 1993.

Jeziorski P.A., *Uwagi do tajemniczej biografii Idziego Józefa Hylzena († 1800)*, w: *Stan Badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 7, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2017, s. 295—333.

Juszczak D., Małachowicz H., *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, Warszawa 2015.

Kjellberg P., *Historia mebli europejskich. Od średniowiecza do współczesności ze szczególnym uwzględnieniem wzorów francuskich*, Warszawa 2014.

Krawczyk J., Oziębło A., *Dokumentacja prac konserwatorskich*, Zgierz 2016.

KARPYZA W., Roś — kresowe miasteczko dawnej Białostocczyzny, „Białostocczyzna”, 2/22 (1991), s. 14—17.

Kazun D., Bröel Platerowie z Hruszniewa — losy rodziny i majątku, w: *Dzieje Ziemi Łosickiej. Szkice biograficzne*, red. A. Indraszczyk, Warszawa—Łosice 2008, s. 53—74.

KLEMPERT M., *Codziennosc i niecodziennosc w palacu wojtkuskim, czyli o rodzinnych spotkaniach i rozrywkach*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Olsztyn 2013, s. 327—346.

KLEMPERT M., *Kossakowscy polsko-litewski ród. Przyczynek do studium genealogicznego rodziny*, „Meritum — Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 7 (2015), s. 41—58.

KLEMPERT M., *Układ rodzinny... hrabiów Kossakowskich po śmierci Aleksandry Lavalów Kossakowskiej*, „Meritum — Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 8 (2016), s. 441—454.

KLEMPERT M., *Wielka Brzostowica — dobra Kossakowskich na Grodzieńszczyźnie*, „Meritum — Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 8 (2016), s. 191—210.

KLEMPERT M., *Historia galerii obrazów palacu warszawskiego hrabiów Kossakowskich*, „Meritum — Rocznik Koła Naukowego Doktorantów-Historyków Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie”, 9 (2017), s. 81—94.

KOLENDO M., *Oświata i tajne nauczanie w Białymstoku w okresie okupacji hitlerowskiej*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 2, red. J. Antoniewicz, Białystok 1970, s. 61—92.

Kluczyński R., *Encyklopedia Sztuki Polskiej*, Kraków 2002.

Kwiatkowska A., *Meble trzech pokoleń rodziny Potockich, „Studia Wilanowskie”*, 26 (2019), s. 83—117.

Leksykon malarstwa od A do Z, P. Szubert, P. Trzeciak, Warszawa 1992.

LEWANDOWSKA A., Zalewska K., Zielińska K., *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”, 9 (2015).

Link-Lenczowska S., *Meble francuskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2016.

Malarstwo flamandzkie XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. H. Benesz, Białystok 1980.

Malinowski J., *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości Rzeczypospolitej Obojga Narodów 1576—1763. Katalog wystawy*, Warszawa 1993.

MAROSZEK J., *Muzeum Historyczne w Grodnie. 70 lat istnienia*, „Białostocczyzna”, 1/21 (1991), s. 1—2.

MICKE-BRONIAREK E., *Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX i na początku XX w.*, w: *Józef Brandt 1841—1915*, red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2018, s. 18—33.

Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła malarstwa, red. D. Folgi-Januszewskiej, Warszawa 2005.

Nieciecki J., *Antoni Tallmann autorem portretów Branickich w kościele w Tykocinie*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 3, Lublin 1995, s. 225—260.

Niemira K., *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku*, Warszawa 2022.

Niemira K., *Rynek sztuki w Warszawie czasów Stanisława Augusta*, „Almanach Warszawy”, 12 (2019), s. 11—35.

NIEWIAROWSKA-BOGUĆKA K., *Muzeum Historyczno-Regionalne w Rudce (1928—1939)*, „Ciechanowski Rocznik Muzealny”, 3 (2006), s.

OLCHOWSKA-SCHMIDT I., *Orientalizm Brandta*, w: *Józef Brandt 1841—1915*, red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2018, s. 60—70.

OLEDZKI P., *Wspólne dziedzictwo. Portret sarmacki w dziedzictwie narodów Rzeczypospolitej Szlacheckiej*, Białystok 1999.

OLSZAŃSKI K., Wstęp, w: W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1973.

Polski Słownik Biograficzny. Starczewski Marian — Starzyński Bolesław, red. A. Romanowskiego, t. 42, z. 174, Warszawa 2004.

Omilanowska M., *Polska. Pałace i dwory*, Warszawa 2005.

Ozaist-Przybyła A., Mielezkiewicz S., *Characteristic features of a group of furniture produced in Warsaw on the turn of 18. and 19. century by joiners from Neuwed*, "Annals of Warsaw University of Life Sciences — SGGW Forestry and Wood Technology", 127 (2024), s. 5—14.

Ozaist-Przybyła A., Mielezkiewicz S., *Drewno olchy czarnej (Alnus glutinosa (L.) Gaertn.) jako materiał konstrukcyjny w meblach warszawskich przełomu XVIII i XIX w. na przykładzie mebli w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie — przyczyny stosowania, stan zachowania*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences — SGGW Forestry and Wood Technology”, 101 (2018), s. 211—219.

PARZYCH-BLAKIEWICZ K., *Święta Barbara wśród czternastu świętych wspomożycieli*, w: *Święta Barbara w wierze, pobożności, teologii i sztuce — dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. E.M. Mączka, S. Mikołajczak, M. Piechocka-Kłós, Olsztyn 2023, s. 117—131.

Radziszewski F., *Wiadomość historyczno-statystyczna o znakomitszych bibliotekach i archiwach publicznych i prywatnych tak niegdyś byłych jako i obecnie istniejących w krajach dawną Polskę składających, a mianowicie: w Królestwie Polskiem, Galicyi, W. Ks. Poznańskiem i Zachodnich guberniach Państwa Rossyjskiego*, Kraków 1875.

RAZWANOWICZ E., *Biblioteka Ordynacji Massalańskiej w zbiorach Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017): *Polonika w zbiorach obcych*, s. 211—222.

PAŹDZIÓR I., *Kościół w Sarnakach*, „Rocznik Ziemi Sarnackiej”, 2 (2019), s. 39—58.

Pilikowski M., *Józef Peszka i Józef Brodowski — założyciele Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wiadomości ASP”, 59 (2012), s. 30—37.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1965.

Rączka-Jeziorska T., *Polsko-inflancka literatura romantyczna*, (rozprawa doktorska), Katowice 2013.

Rączka-Jeziorska T., *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*, Warszawa 2016.

Reychman J., Kossakowski Stanisław Szczęsny, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, Kraków 1968—1969.

ROMANIUK Z., *Rudka. Dzieje majątku, wsi i parafii*, Rudka 2002.

ROMANIUK Z., *Rudka. Dzieje miejscowości, majątku i parafii do 1944 roku*, Rudka 2012.

Ruszcycówna J., *Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy*, Warszawa 1977.

Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988.

SAMSEL A., *Maria Kolendo (1894—1980)*, „Juchnowieckie Szepty o Historii”, 4 (2019), s. 197—213.

SAUCZUK A., *Wybrane kolekcje książek w zbiorach Grodzieńskiego Państwowego Muzeum Historyczno-Archeologicznego*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, tom specjalny (2017): *Polonika w zbiorach obcych*, s. 195—210.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. 4, oprac. J.M. Białostocka, J. Derwojeda, Wrocław 1986.

SŁOWNIK ARTYSTÓW POLSKICH I OBCYCH W POLSCE DZIAŁAJĄCYCH, t. 7, red. I. Bał, U. Makowska, Warszawa 2003.

SOKÓŁ Z., *Miejska biblioteka publiczna w Białymstoku*, „Rocznik Białostocki”, 18 (1993), s. 285—308.

SZCZERBA A., SZCZERBA A., *Pionierki Polskiej Archeologii*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 62 (2017), nr. 4, s. 139—150.

SZUMSKI J., *Właściciele dóbr ziemskich Rudka na Podlasiu*, „Białostoczyna”, 1/21 (1991), s. 20—22.

Sztuka Świata. Leksykon, red. Andrzej Dulewicz, t. 12, Warszawa 1998.

SZWEDA P., *Odkrywając Eugeniusza Kazimirowskiego. Prace artysty w zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku*, Białystok 2023.

ŚLESZYŃSKI W., *Okupacja sowiecka na Białostocczyźnie w latach 1939—1941. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001.

ŚNIEŻKO A., *Wydobył z ziemi gród, o którym nikt nie wiedział. Wspomnienia o Józefie Jodkowskim*, Białystok 2000.

TOMALSKA-WIĘCEK J., *Kolekcje i zbiory na Podlasiu. Próba rozpoznania*, w: *Małe miasta. Kultura materialna*, Białystok 2022, s. 525—553.

TOMASZEWSKA O., TOMASZEWSKI N., *Zespół pałacowo-parkowy w Ciechanowcu-Nowodworach i jego mieszkańcy. Okruchy historii*, „Studia Łomżyńskie”, 18 (2007), s. 95—111.

Wasilewska A., *Historia chóru parafialnego w Sarnakach w zarysie*, „Rocznik Ziemi Sarnackiej”, 3 (2020), s. 221—248.

WDOWISZEWSKI Z., *Jan Glinka (1890—1962)*, „Rocznik Białostocki”, 5 (1965), s. 401—403.

WŁODEK J., *Pamiętniki historyczne. Dzieje zagłady ziemiaństwa polskiego południowo-zachodniej Białostocczyzny w latach 1939—1944*, t. 1, Ciechanowiec 2005.

ŻOŁĄDŹ-STRZELCZYK D., *Obrazki z życia szkolnego — Michał Hieronim Starzeński (1757—1824) w konwiktach teatynów w Warszawie*, „Saeculum Christianum”, t. 31 (2024), nr 1, s. 179—193.

Zielińska Z., *Starzeński Józef*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 42, Kraków 2003—2004.

Zielińska Z., *Starzeński Maciej*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 42, Kraków 2003—2004.

Zuffi S., *Wielki słownik malarzy*, Warszawa 2006.

strony internetowe

CHOJNACKI A., *Szydłowski Adam Jakub (ok. 1744—1820), szambelan Stanisława Augusta, poseł na Sejm Wielki, członek Konfederacji Targowickiej*, *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*, <https://słownik-biograficzny.uws.edu.pl>

Głębocki K., *Teatr „Palace”*, <https://www.jewishbialystok.pl/Teatr-Palace,5401,3700>

MINAKOWSKA M.J., *Jan Bisping*, *Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego*, <https://www.sejm-wielki.pl/>

MINAKOWSKA M.J., *Aniela Biberstein-Tremińska h. Rogala*, *Wielka genealogia Minakowskiej*, www.wielcy.pl

MINAKOWSKA M.J., *Józef Nikodem Starzeński ze Starzeńca Starzyń h. Lis*, *Wielka genealogia Minakowskiej*, www.wielcy.pl

<https://artlot24.ru/article/egornov-sergej-semenovich-305>

<https://www.diariodeburgos.es/noticia/z26f7f420-cOd2-f6de-7f-Oc27351ecOdddd/202004/el-enigma-de-la-magdalena>

<https://emuseum.as.miami.edu/objects/10944/madonna-and-child-and-the-infant-saint-john>

https://en.wikipedia.org/wiki/Eustache_Restout

<https://en.wikipedia.org/wiki/Giampietrino>

<https://braniccy.pl/368,wilanowskie-muzeum-w-czasach-branickich-cz-2>

<https://dworypogranicza.pl>

<https://kresymuzeum.pl>

<https://sokolka-powiat.pl/pl/historia-powiatu-sokolskiego/>

<https://spenceralley.blogspot.com/2019/04/michele-rocca-1666-ca-1751-rome-and.html>

<https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/bitwa-pod-kircholmem-1605>

<https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/marianna-wielopolska-siostra-krolowej>

<https://www.sejm-wielki.pl>

<https://veryimportantlot.com/de/overview/author/alexander-semenovich-egornov-1858-1902>

https://ru.wikipedia.org/wiki/Егорнов,_Александр_Семёнович

spis treści

Początek	5
Silent paintings	6
Muzeum Sztuk Pięknych w Białymstoku	7
Muzeum Państwowe w Grodnie	13
Opis cennych muzealiów	15
Jan Glinka i obrazy	21
Jan Glinka	25
Historia depozytu rodziny Starzeńskich	27
Związki rodziny Starzeńskich z Branickimi	29
Rudka, muzeum i portret Rozalii	31
Krajobraz leśny (ucięty)	35
Kolekcja obrazów hrabiów Kossakowskich	37
Jak branka wygrała w kości, czyli o zaginionych obrazach z Massalan	49
Strażnicy słowa. Okupacja niemiecka w Białymstoku	55
Aniela Rybarczyk ps. „Aleksandra”	58
Ponownie „utracone”	59
„Dywany” grodzieńskie	61
Biurko „Księcia”	63
Katalog rozpoznanych dzieł	65
Post scriptum	157
Wykaz skrótów	159
Bibliografia	161

