Monika Kuhnke

DWORZANIN I *DAMA* JANA MOSTAERTA HISTORIA DWÓCH OBRAZÓW ZE ZBIORÓW MUZEUM W GOŁUCHOWIE

Pamięci
Prof. dr hab. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek
wybitnego historyka sztuki
wnuczki kustosza Muzeum w Gołuchowie
dr. Nikodema Pajzderskiego

W roku 1857 księżniczka Izabela Czartoryska, córka Adama Jerzego, a siostra Władysława (późniejszego fundatora Muzeum Czartoryskich w Krakowie), poślubiła hrabiego Jana Działyńskiego z Kórnika w Wielkim Księstwie Poznańskim, właściciela pobliskiego majątku Gołuchów. Dwudziestosiedmioletnia wówczas Izabela, choć urodzona w Warszawie, wychowana została w paryskim Hôtel Lambert[1]. Stąd też wynikały jej silne emocjonalne związki ze stolicą Francji. Nikt wówczas nie przypuszczał, że temu małżeństwu oraz wielkiej pasji kolekcjonerskiej młodej hrabiny, wspartej jej ogromnym wyczuciem estetycznym i nie mniejszą konsekwencją, Polska zawdzięczać będzie stworzenie jednej z najwspanialszych w Europie prywatnych kolekcji waz greckich, a szczególnie zabytków średniowiecznego rzemiosła artystycznego. Zgromadziła je w odrestaurowanym przez nią zamku gołuchowskim. Poświęciła większą część swego życia i ogromne sumy pieniędzy, aby odtworzyć, a faktycznie stworzyć własną wizję renesansowej siedziby rodu Leszczyńskich jako rodu królewskiego. To tej wizji podporządkowane były wszystkie prace konserwatorskie przy mocno wówczas zrujnowanym zamku i zakupy zabytków przeznaczone dla jego sal[2].

1. Widok Zamku w Gołuchowie, stan obecny

1. View of Gołuchów Castle, present-day state

Dwa portrety w zbiorach Izabeli z Czartoryskich - Działyńskiej

W okresie, który w przybliżeniu można umieścić pomiędzy rokiem 1878 a rokiem 1890, przywiozła do Gołuchowa dwa niewielkich rozmiarów XVI-wieczne obrazy przypisywane nieznanemu mistrzowi flamandzkiemu. Jeden miał przedstawiać króla Francji Karola VIII, drugi Annę Bretońską, królewską małżonkę. Stanowiły zatem swoje *pent-dant*. Kiedy dokładnie zostały nabyte, nie wiadomo. Wiadomo jedynie, że we wspomnianym roku 1878 wystawiono je w paryskim pałacu Trocadéro już jako własność Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej[3]. W zbiorach gołuchowskich oba obrazy musiały znaleźć się przed 1890 r., wtedy bowiem sporządzony został spis związany zapewne z koniecznością ubezpieczenia od ognia dzieł sztuki znajdujących się w zamku. W spisie

tym, w części zatytułowanej *Tableaux de maitres* pod pozycją 4 wymieniony został Karol, a pod 5 – Anna. Portrety wyceniono po 1000 marek każdy[4].

W roku 1893, po wielu latach starań i zabiegów na berlińskim dworze, rozpoczętych zapewne po 1874 r., kiedy hrabina Działyńska stała się jedyną właścicielką majątku, udało się jej ustanowić Ordynację (Fideikomiss) Rodziny Książąt Czartoryskich na Gołuchowie. Nie mając własnych dzieci pragnęła, aby stworzone przez nią muzeum, z ogromnej wartości zbiorami, nie uległo rozproszeniu i przeszło w zarząd rodu Czartoryskich. Preambuła do statutu ordynacji stała się testamentem hrabiny. *Na zamku w Gołuchowie w powiecie pleszewskim* – pisała – *umieściłam zbiór dzieł sztuki różnego rodzaju, który zbierałam w długim lat szeregu. Życzeniem jest moim, aby te dzieła sztuki się nie rozproszyły i aby zbiór ten zachował się pełny i cały po wsze czasy. Spodziewam się, że zbiór powyższy ogółowi pożytek przeniesie, wywołując i podnosząc upodobanie do sztuki i zmysł piękna; oglądanie tych zbiorów ma być dostępne dla każdego, pragnącego znaleźć tam źródło pomocnicze do badań naukowych i w zakresie sztuki*[5]. Do statutu ordynacji załączony został liczący kilkadziesiąt stron spis dzieł sztuki, jakie weszły w skład jej majątku[6].

I czas powstania obu portretów i osoby portretowane pozwalają wysunąć przypuszczenie, że przewieziono je do Gołuchowa już z myślą o najważniejszej sali w części reprezentacyjnej zamku, tzw. sypialni królewskiej, zwanej też renesansową. Zawieszone zostały na ścianie przy oknie, *na tle obicia z niebieskiego pluszu*[7]. Karol wyżej, poniżej Anna. Królewska para znalazła się wśród konterfektów pokrewnych stylistycznie i chronologicznie. W pobliżu wisiał inny XVI-wieczny portret, wiązany z Françoisem Clouetem, a określany jako wizerunek księżniczki Ludwiki Lotaryńskiej, późniejszej królowej Francji. Obok, na ścianie przy kominku, eksponowane były kolejne portrety kobiece: Renaty, księżnej Ferrary, córki króla francuskiego Ludwika XII (który objął tron po Karolu VIII), oraz nieznanej z imienia damy. Dobór obrazów nie był zatem przypadkowy. Stanowiły one doskonałe uzupełnienie imponujących flamandzkich gobelinów, także o „królewskich" tematach (*Składanie darów królowi*, *Dawid i Betsabe*). Musiały odpowiadać czystości stylu, jaki narzuciła księżna. Jak pisał pod koniec XIX w. Marian Sokołowski, sypialnia *cała w stylu właściwego Odrodzenia,* [w porównaniu z innymi salami – M. K.] *jest o wiele jaśniejsza, pogodniejsza i wspanialsza jeszcze. Jasne drzewo, kolor bladoniebieski i stare złoto, tworzą w niej jeden ton* [8].

Wydaje się, że od końca XIX w. do roku 1939 nie zachodziły większe zmiany w wystroju sypialni. Tym bardziej że jej fotografie wykonane przez A. Pawlikowskiego przed rokiem 1905 wykorzystane zostały w obu wydaniach przewodnika po muzeum opracowanych przez dr. Nikodema Pajzderskiego (1913 i 1929), a także w tekście tego historyka sztuki opublikowanym w 1924 r. na łamach pisma „Sztuka i Artysta"[9]. Zatem obrazy musiały znajdować się w tym samym miejscu, które wybrała dla nich hrabina Izabela. Niestety na żadnym ze znanych dziś zdjęć sypialni nie widnieje ani portret Karola VIII, ani Anny Bretońskiej. Nic dziwnego. Wisiały bowiem na ścianie między oknami, a ściany z oknami fotografowane nie były. Dotyczyło to nie tylko tej, ale i innych sal zamkowych.

2. Widok dziedzińca zamkowego, stan sprzed 1939

2. View of castle courtyard, state prior to 1939

Problem atrybucji i identyfikacji osób sportretowanych

Jak wspomniano, oba obrazy przez lata uchodziły za prace anonimowego flamandzkiego malarza. Tak atrybuowano je w 2 poł. XIX w., taką atrybucję powtó-

3. Widok sypialni w zamku gołuchowskim, fot. A. Pawlikowski ok. 1905
3. View of bedroom in Gołuchów Castle, photo: A. Pawlikowski, about 1905

4. Matylda Meleniewska (1870-1931), *Hr. Izabela z Czartoryskich-Działyńska*, olej na płótnie – portret ze zbiorów Muzeum w Gołuchowie namalowany wg pastelu Marie P.A. Coeffier (1814-1900), znajdującego się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie

4. Matylda Meleniewska (1870-1931), *Countess Izabela Działyńska born Czartoryska*, oil on canvas – portrait from the collections of the Museum in Gołuchów, painted after a pastel by Marie P.A. Coeffier (1814-1900), at the Czartoryski Museum in Cracow

rzył dr Pajzderski[10] i taka funkcjonowała w polskich publikacjach powojennych[11]. Natomiast już w roku 1921 Max J. Friedländer, wybitny znawca malarstwa wczesnoniderandzkiego, wskazał na Jana Mostaerta (ok. 1475-1555) jako autora obu obrazów, i to właśnie tego twórcę do dziś wiąże się w literaturze przedmiotu z tymi portretami[12].

O samym malarzu, jego życiu i twórczości, wiadomo stosunkowo niewiele, bowiem przypuszczalnie duża część jego prac uległa rozproszeniu lub mogła spłonąć w czasie wielkiego pożaru Haarlemu w 1576 r. – miasta, w którym Mostaert urodził się sto lat wcześniej i w którym pobierał pierwsze nauki. Rozpoczynał karierę jako malarz obrazów religijnych, a jego styl, charakteryzujący się niewielkimi pociągnięciami pędzla, ukształtował się pomiędzy 1510 a 1516 rokiem[13]. Właśnie w roku 1516 został zatrudniony przez Małgorzatę Austriacką, wówczas gubernatora Niederlandów, na jej dworach w Malines (ob. Mechelen) oraz w Brukseli[14]. Początkowo malował dla niej kopie portretów, obrazy o tematyce religijnej, a następnie liczne wizerunki osób skupionych wokół dworu. Ich wspólną cechą było ujęcie modela w trzech czwartych, w pozycji siedzącej, z dłońmi opartymi na poduszce położonej na parapecie. Za plecami pełnych spokoju, wytwornych portretowanych rozciągał się delikatny, nowatorsko przedstawiany powietrzny pejzaż, nierzadko z elementami architektury[15]. Na dworze Małgorzaty Austriackiej Mostaert pozostał z pewnością do 1526 r.[16], po czym powrócił do rodzinnego miasta, ciesząc się już renomą sławnego nadwornego portrecisty[17]. O portrety, niektóre małżeńskie o formie dyptyku, zabiegali również i bogaci mieszczanie. Bardzo odpowiadało im dostojeństwo z nich płynące i takie wizerunki pragnęli pozostawić swym następcom[18].

Poza problemem atrybucji, jak się wydaje definitywnie przez M. J. Friedländera rozstrzygniętym, pozostaje identyfikacja wizerunków, co pociąga za sobą pytanie, czy rzeczywiście w zamyśle twórcy stanowić miały parę. Portret mężczyzny przez stulecia, a na pewno od 3 ćwierci XIX w., uchodził za wizerunek młodo zmarłego syna Ludwika XI, Karola VIII z dynastii Walezjuszów, od 1492 do 1498 r. króla Francji[19]. Natomiast towarzysząca mu dama uchodziła za Annę Bretońską, którą poślubił rok po objęciu tronu. Taką identyfikację portretu męskiego zakwestionowano dopiero w XX w. i to przede wszystkim z uwagi na strój. Nosi bowiem on elementy datujące go na ok. 1520 r., co już wyklucza, że wizerunek przedstawia zmarłego przecież dwadzieścia lat wcześniej króla Francji[20]. Tym samym portret damy nie może być portretem Anny Bretońskiej. Wydaje się zatem, że określenie wizerunków jako „portret dworzanina" i „portret damy", w obecnym stanie badań jest bardziej uzasadnione.

Biorąc pod uwagę to, co powiedziano wyżej, jak i widoczne formalne różnice w sposobie przedstawienia obojga, nie można wykluczyć, że dworzanina i damę skojarzono później, choćby w wieku XVIII, kiedy zapanowała moda na *pentdant*. Pomimo że obrazy

łączy autor, technika, wymiary i wspólna tematyka, a postaci zwrócone są ku sobie, nie można nie zauważyć pewnych różnic, jak choćby w opracowaniu tła. W przypadku wizerunku mężczyzny, wypełniającego niemal całą powierzchnię deski, jest ono ciemne, natomiast kobieta siedzi przy oknie, przez które widać rozpościerający się pejzaż z wyraźnie zarysowaną budowlą. Analizując inne pary pędzla Jana Mostaerta (np. Henrika i Franciszki van Brederode z 1525 r.), widać, że malarz zwykł opracowywać tła w obu obrazach w sposób do tego stopnia podobny, że pejzaże stanowiły niemal swoją kontynuację, a spojrzenia portretowanych spotykały się lub biegły do jednego niewidocznego punktu. Tu kobieta spuszcza wzrok, mężczyzna zdecydowanie patrzy w dal na wprost[21]. Można zatem wysunąć i taką hipotezę, że owa „królewska" identyfikacja postaci (i połączenie ich w parę) stworzona została na potrzeby hrabiny Działyńskiej np. przez jednego z paryskich antykwariuszy. Doskonale orientowali się oni bowiem, jakiego rodzaju dzieł polska arystokratka poszukuje. W przypadku renesansowych portretów szczególnie pożądane były wizerunki królewskie. A to zapewne miało znaczący wpływ na ich cenę[22].

Dzieje obrazów w czasie wojny

Na przełomie maja i czerwca 1939 r. księżna Maria Ludwika z Krasińskich Czartoryska, w imieniu swego małoletniego syna Augustyna zarządzająca ordynacją gołuchowską, poleciła sporządzenie pięćdziesięciu różnej wielkości skrzyń i tub. Miały w nie miały zostać zapakowane najcenniejsze dzieła sztuki z Gołuchowa i przewiezione do Warszawy. Tam, przy ul. Kredytowej 12, księżna posiadała okazałą kamienicę, która wydawała się odpowiednim miejscem do ukrycia choćby części gołuchowskich skarbów. Wyborem i fachowym nadzorem nad pakowaniem zajął się dr Pajzderski[23]. Z obrazów zamkowych wybrano zaledwie 8, i to niewielkich rozmiarów – takich, które łatwo mogłyby stać się łupem wojennym. Były to głównie XVI-wieczne portrety, w większości pochodzące z sypialni królewskiej: wizerunek Ludwiki Lotaryńskiej, portret Renaty ks. Ferrary oraz portret nieznanej damy, a także dwa omawiane portrety: Karola VIII i Anny Bretońskiej. Kolejnym był portret Franciszki de Sovoie-Nemours, późniejszej królowej portugalskiej, nieznanego malarza hiszpańskiego z XVII w. (wiszący w salonie). Ostatnie dwa, ówcześnie przypisywane Rogerowi van der Weydenowi, zdobiące tzw. przedpokój, były obrazami religijnymi. Jeden przedstawiał Marię Bolejącą (*Mater Dolorosa*), drugi Chrystusa w koronie cierniowej (*Ecce Homo*)[24]. Wszystkie wybrane do ewakuacji dzieła sztuki, i te znajdujące się w zbiorach zamkowych, a więc wchodzące w skład ordynacji, jak i prywatne, należące do Czartoryskich zostały spisane i ponumerowane. Numery, wydrukowane na niewielkich różowych karteczkach delikatnie naklejono na każdym z nich. Dotyczyło to także obrazów. Na odwrociu portretu Karola VIII naklejono kartkę z numerem 2033, a na odwrociu wizerunku jego żony numer 2034[25].

Skrzynie załadowano do dwóch ciężarowych samochodów i pod opieką dr. Pajzderskiego przewieziono do Warszawy. Tu zniesiono je do piwnicy mieszczącej się pod bramą kamienicy. Piwnicę na wszelki wypadek starannie, w wielkiej tajemnicy, zamurowano. Osiem obrazów zaniesiono do apartamentu księżnej[26].

Po wybuchu wojny księżna Maria Ludwika przebywała głównie w Warszawie; do Gołuchowa i nie mogła i nie chciała pojechać. Miała świadomość, że Niemcy

5. Hr. Izabela z Czartoryskich Działyńska na tle drzwi wejściowych do zamku w Gołuchowie, fot N. Krieger ok. 1885 – ze zbiorów Fundacji XX Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie

5. Countess Izabela Działyńska born Czartoryska against the background of the entrance door to Gołuchów Castle, photo: N. Krieger, about 1885 – from the collections of the Princes Czartoryski Foundation at the National Museum in Cracow

6. Jan Mostaert (ok. 1475-1555), *Portret dworzanina* (d. jako *Portret Karola VIII*), olej na desce 42 x 32,5 cm

6. Jan Mostaert (ca. 1475-1555), *Portrait of a Courtier* (formerly: *Portrait of Charles VIII*), oil on board, 42 x 32,5 cm.

wcześniej czy później zorientują się, że ogromna część zbiorów zamkowych została wywieziona, pomimo iż zrobiono wiele, aby fakt ten ukryć. Do pozostawionych w Gołuchowie ponad dwudziestu skrzyń zapakowano inne dzieła, których wywozić nie zamierzano (a może nie zdążono?). Pozostałe poprzestawiano i pozamieniano lub przewieszono. Wnętrza miały zdradzać jedynie zamiar ewakuacji, do której nie doszło. Do Warszawy wywieziono przezornie także inwentarze, przewodniki i publikacje dotyczące Gołuchowa. Te zabiegi pozwoliły przez kilka miesięcy, bo do około połowy 1940 r., utrzymać władze niemieckie w przeświadczeniu, że zbiory muzealne pozostały na miejscu.

Właśnie około połowy 1940 r. księżna Czartoryska po raz pierwszy została pisemnie poproszona o wskazanie miejsca przechowywania ewakuowanych zbiorów. I to w sposób nader uprzejmy. Nie bez przyczyny. Trzy lata wcześniej jej syn Augustyn poślubił Marię de los Dolores ks. de Bourbon-Sicilie, infantkę hiszpańską, a Hitlerowi wówczas bardzo zależało na poparciu Madrytu. Mogła więc Maria Ludwika pozwolić sobie na udzielanie wymijających odpowiedzi. Te spowodowały intensywną, nerwową wymianę korespondencji między władzami ziem włączonych do Rzeszy (Warthegau), na terenie których znalazł się Gołuchów, a władzami Generalnego Gubernatorstwa (GG) w Warszawie i Krakowie[27]. Wreszcie dr Kajetan Mühlmann, pełnomocnik ds. zabezpieczania dóbr kultury w GG, wydał dr. Alfredowi Schellenbergowi (szefowi muzeów dystryktu warszawskiego) polecenie złożenia wizyty księżnej. Mühlmann był bardzo zainteresowany zbiorami, tyle że nie w celu wydania ich do Poznania, czego żądały tamtejsze władze. To była zbyt cenna kolekcja.

Późną jesienią 1941 r. Schellenberg udał się na Kredytową 12. Zażądał wskazania miejsca ukrycia zbiorów. Groził księżnej przesłuchaniem przez Gestapo. *W razie odmowy* – miał powiedzieć – *będzie Pani mówiła nie ze mną i nie tutaj* [28]. Księżna Czartoryska poprosiła o zwłokę, po czym skontaktowała się ze swoim adwokatem. Ten aż nadto dosłownie poinformował ją jakie mogą być konsekwencje ewentualnej odmowy. Prawdopodobnie wówczas nawiązała kontakt ze Stanisławem Lorentzem, dyrektorem Muzeum Narodowego. Lorentz zasugerował przewiezienie zbiorów do gmachu muzeum i złożenie w depozyt. Tylko to mogło, jego zdaniem, jeśli nie uniemożliwić, to na pewno opóźnić ich wywóz do Rzeszy. Księżna Czartoryska propozycję zaakceptowała i przekazała swoje stanowisko Schellenbergowi. Niemiec złożył odpowiedni raport w Krakowie i otrzymał polecenie przesłania tam całych zdeponowanych zbiorów, ale po uprzednim sporządzeniu w Warszawie dokładnych spisów. Piwnice zostały odmurowane 2 grudnia 1941 roku. Następnego dnia Schelenberg pojawił się przy Kredytowej 12. Osobiście zdjął ze ścian 8 „gołuchowskich" obrazów i zawiózł je do muzeum[29]. W kolejnych dwóch transportach znalazły się skrzynie i rulony. W muzeum całość przetransportowano do sali na I piętrze. Tam złożono także wspomniane obrazy[30].

W marcu 1942 r. z całego zbioru gołuchowskiego, liczącego ponad 1000 obiektów, dr Werner Kudlich, dyrektor Muzeum w Troppau (Opawa), ściśle współpracujący z Mühlmannem, i na jego polecenie, dokonał wyboru 82 najcenniejszych obiektów. Wśród nich wymienione zostały 4 obrazy: *Mater Dolorosa* i *Ecce Homo* oraz portrety Anny Bretońskiej i Karola VIII[31]. Wszystkie one zaliczone zostały do tak zwanego pierwszego wyboru, a wiec dzieł sztuki najlepszych i przeznaczonych w pierwszej kolejności do wywozu do Krakowa, a potem ewentualnie dalej – do Rzeszy.

Jednak z Warszawy nie wyjechały. Powody mogły być dwa. Albo przeszkodziła temu trwająca inwentaryzacja i konserwacja zabytków, skutecznie rozciągana w czasie przez polskich specjalistów[32], albo wspomniane już intensywne starania Poznania, a potem Berlina, o odzyskanie zbiorów gołuchowskich w całości. Korespondencja trwała do końca roku 1943, kiedy to przedstawiciel pełnomocnika Hitlera, dr. Hermanna Vossa (od 1943 r. dyrektora tworzonego przez Hitlera Muzeum w Linzu), w odpowiedzi na skargę niemieckich władz w Poznaniu (*notabene* powołujących się na odpowiedni paragraf statutu ordynacji gołuchowskiej z 1893 r., mówiący o... niepodzielności kolekcji), oświadczył, że ostateczne rozstrzygnięcia dotyczące kolekcji zabranej do Warszawy zapaść mają po zakończeniu działań wojennych[33].

Zbiory gołuchowskie udało się w większej części (nie licząc „prywatnych" kradzieży dokonywanych przez żołnierzy niemieckich) zatrzymać do momentu wybuchu powstania warszawskiego. Wówczas dopiero rozpoczęło się niszczenie i wymykający spod wszelkiej kontroli tzw. dziki rabunek tego, co w muzeum pozostało. W dniu 9 października 1944 r. większość dzieł z Gołuchowa spakowano i na rozkaz SS-Sturmbanführera Benno von Arenta wywieziono z Warszawy do zamku Fischhorn na terenie Austrii[34]. Tam też, w skrzyni oznaczonej numerem 13, pojechali Karol VIII i Anna Bretońska[35].

Kradzież obrazów z zamku Fischhorn w Austrii

Dopiero w sierpniu 1945 r. Bohdanowi Urbanowiczowi udało się uzyskać w Ministerstwie Kultury odpowiedni dokument upoważniający go do *rozpoznania, inwentaryzacji i zabezpieczenia* dzieł sztuki znajdujących się w amerykańskiej strefie okupacyjnej Niemiec, a zrabowanych z terenu Polski[36]. Takiego dokumentu bezwzględnie wymagali dowódcy jednostki amerykańskiej zajmującej wówczas zamek Fischhorn, wcześniej (w latach 1941-1945) będący siedzibą generalmajora Waffen SS Hansa Fegeleina, szwagra Ewy Braun[37]. Niestety, jak się szybko okazało pozostała tam tylko część wywiezionych z Polski dzieł sztuki. Reszta padła ofiarą rabunku już w maju 1945 r., kiedy esesmani otworzyli magazyny zamkowe. Rabowali sami i pozwalali rabować okolicznym mieszkańcom, głównie żywność. Ale wydaje się, że nie tylko żywność. Czy obrazy zostały skradzione wówczas, czy dopiero po zajęciu zamku przez Amerykanów, trudno powiedzieć. Wiadomo jedynie, że w momencie przyjazdu Urbanowicza już ich nie było. Żadnego z ośmiu tam wywiezionych. Musiały więc zostać skradzione między majem a sierpniem 1945 roku[38].

Pojawienie się portretów na rynku amerykańskim

Był początek roku 1997. Ministerstwo Kultury i Sztuki, biuro ówczesnego Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą otrzymało z Konsulatu Generalnego w Nowym Jorku informację, że portret Anny Bretońskiej ma się pojawić na najbliższej aukcji w Sotheby´s, tj. 30 stycznia. Zawiadomił o tym pan Ryszard Bończa polski kolekcjoner, konserwator i rzeczoznawca dzieł sztuki[39]. Z noty zamieszczonej w katalogu i informacji uzyskanych z Sotheby´s wynikało, że obraz już w latach 40-tych sprzedany został arcybiskupowi Salzburga. Nic dziwne-

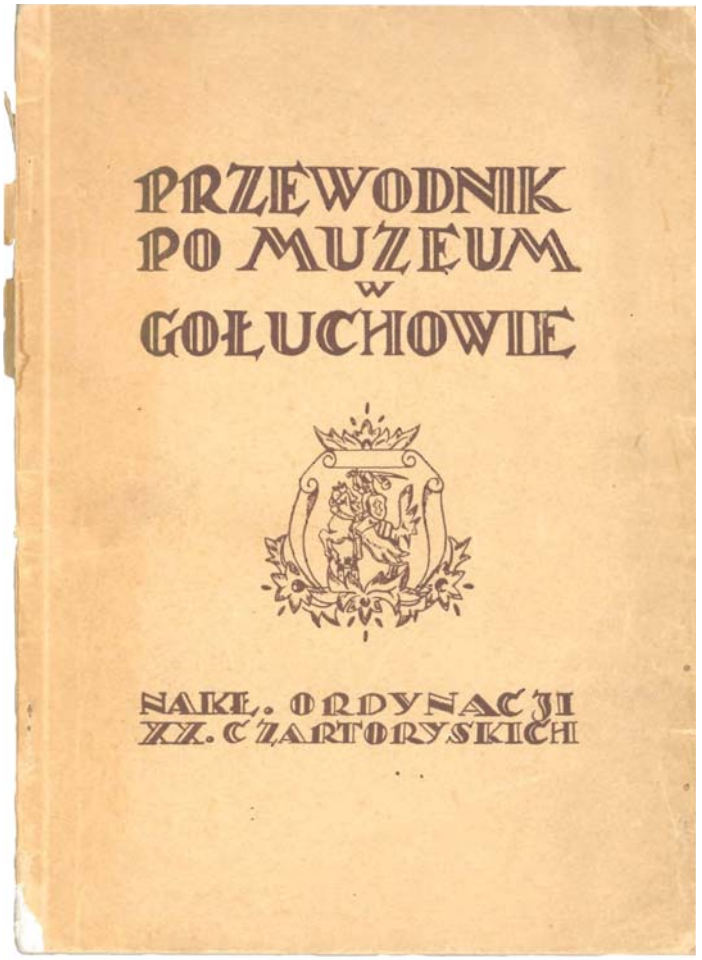
7. Jan Mostaert (ok. 1475-1555), *Portret damy* (d. jako *Portret Anny Bretońskiej*), olej na desce 42,2 x 32,4 cm

7. Jan Mostaert (ca. 1475-1555), *Portrait of a Lady* (formerly: *Portrait of Anne of Bretagne*), oil on board, 42,2 x 32,4 cm

go, bowiem zamek Fischhorn położony jest niedaleko Salzburga. Kto sprzedał obraz arcybiskupowi, z przyczyn oczywistych nie podano. Podano natomiast, że w 1959 r. portret znalazł się w Stanach Zjednoczonych i został wystawiony na sprzedaż przez nowojorską firmę M. Knoedler & Company. Zakupiła go (za sumę 6 tys. dolarów) rodzina Turcotte. To jej przedstawiciel zdecydował się na sprzedaż portretu Anny w 1997 roku. *To był ładny obraz* – wspominała Jane Turcotte w rozmowie z amerykańskim dziennikarzem – *wisiał nad komodą w salonie. Bardzo odprężający. Lubiliśmy go*[40]. W katalogu aukcyjnym nie ukrywano gołuchowskiej proweniencji obrazu, a jego estymację określono na 70-90 tys. dolarów[41].

W Polsce Ministerstwo natychmiast zgromadziło i przesłało do nowojorskiego konsulatu odpowiednie dokumenty potwierdzające pochodzenie portretu Anny Bretońskiej i jego wojenne dzieje. Umożliwiło to wycofanie obrazu z aukcji (zatrzymany został w depozycie w domu aukcyjnym), ale nie wystarczyło do podjęcia dalszych kroków, bowiem w momencie rabunku stanowił on własność prywatną. Działania w imieniu spadkobierców przedwojennego właściciela rozpoczął ks. Karol Adam Czartoryski de Burbon, wnuk ks. Marii Ludwiki. Podjął jednak decyzję o wystąpieniu indywidualnym. Nie upoważnił ani placówki konsularnej, ani Ministerstwa Kultury i Sztuki. Te działania, przy zmieniających się adwokatach zaangażowanych w sprawę, trwały dość długo, czego nie omieszkali zauważyć dziennikarze zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Polsce[42]. W końcu ks. Czartoryski skierował sprawę przeciwko profesorowi geologii Uniwersytetu Cornell Donaldowi L. Turcotte na drogę sądową. Amerykanin utrzymywał bowiem, że obraz otrzymał od swej matki w 1963 r., a ta z kolei nabyła go bez znajomości pochodzenia i w dobrej wierze. Sąd zlecił zbadanie samego obrazu i jego proweniencji prof. Colinowi T. Eislerowi z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Nowym Jorku, specjalizującemu się w malarstwie wczesnoniderlandzkim. Ekspertyza potwierdziła tożsamość dzieła oraz jego pochodzenie z kolekcji gołuchowskiej. Na podstawie tej ekspertyzy i dokumentów przedstawionych przez strony sporu, sąd nowojorski wydał wstępne oświadczenie, w którym potwierdził prawo rodziny Czartoryskich do obrazu oraz fakt utraty dzieła w czasie wojny. Z drugiej jednak strony potwierdził jego nabycie w dobrej wierze przez rodzinę Turcotte. Ponadto zarzucił właścicielowi, tj. ks. Czartoryskiemu, że niezbyt intensywnie poszukiwał obrazu[43]. Biorąc pod uwagę sytuację powojenną, prowadzoną w Polsce akcję dokumentacyjną i rewindykacyjną, zarzut wydawał się bezpodstawny. Obraz był publikowany jako utracony i w katalogach strat wojennych i w opracowaniach dotyczących malarstwa obcego w zbiorach polskich. Co prawda o tym, że obraz istnieje i znajduje się na terenie Stanów Zjednoczonych pisał w 1973 r. wspominany wyżej M. J. Friedländer, tyle że nie podał, z przyczyn oczywistych, w jakiej kolekcji. A takich są tysiące[44].

W sprawie obrazu nastąpiła cisza, trwająca przez kolejne dwa lata. Przerwało ją w roku 1999 nagłe oświadczenie adwokata strony amerykańskiej, że prof. Turcotte i ks. Czartoryski zamierzają obraz darować wspólnie do zbiorów publicznych na terenie Polski. Darowizna ta miała się odbyć za pośrednictwem jednej z organizacji działających na terenie Stanów Zjednoczonych. Konsulat wskazał na Fundację Kościuszkowską. Rozpoczęły się więc intensywne prace nad przygotowa-



8. Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie, oprac. dr Nikodem Pajzderski, Poznań 1929

8. Guidebook to the Museum in Gołuchów, prep. by Dr. Nikodem Pajzderski, Poznań 1929

(Fot. 1, 2, 4 – D. Marek; 6, 7 – MSZ; 8 – M. Kuhnke)

niem odpowiedniej umowy pomiędzy Fundacją a obydwoma darczyńcami. Wkrótce jednak zostały przerwane niespodziewaną i zaskakującą wszystkich w sprawę zaangażowanych kolejną decyzją prof. Tourcotte´a i ks. Czartoryskiego, tym razem o wspólnej sprzedaży obrazu. Przed sądem nowojorskim zawarta została odpowiednia ugoda[45]. Obraz sprzedano w styczniu 2001 r. na jednej z kolejnych aukcji w nowojorskim Sotheby´s za sumę 70.000 USD[46].

Kiedy wizerunek Anny Bretońskiej zdobił jeszcze rezydencję arcybiskupią w Salzburgu, w ofercie Newhouse Galeries w Nowym Jorku pojawił się portret Karola VIII. Był rok 1948. Obraz zainteresował zamieszkałą w Richmond panią A. D. Williams. Nabyła go, za nieznaną dziś sumę, jako pochodzący, z *an important European Collection*. Nie wiadomo, kto obraz sprzedawał. Mógł być to jeden z żołnierzy stacjonujących na zamku Fischhorn. W następnym roku pani Williams podarowała obraz do Wirginia Museum of Fine Arts w Richmond. Darowizna sfinalizowana została w 1952 roku. Obraz nie był jednak eksponowany. Trafił do magazynu i tam prawdopodobnie znajdowałby się do chwili obecnej, gdyby nie rozpoczęcie pod koniec lat 90. przez muzeum w Richmond prac nad uzupełnianiem luk w proweniencji posiadanych przez siebie obiektów. Było to następstwem zaleceń Amerykańskiego Stowarzyszenia Muzeów z roku 1998, spowodowanych z kolei roszczeniami ofiar Holocaustu skierowanymi do wielu amerykańskich muzeów[47]. W 2004 r. osoba prowadząca w Richmond badania proweniencyjne zauważyła, że jeden z obrazów jest identyczny z obrazem figurującym w internetowym katalogu strat wojennych, dostępnym na stronach polskiej placówki dyplomatycznej w Waszyngtonie. Po otrzymaniu z Warszawy materiałów potwierdzających polskie pochodzenie obrazu i fakt jego rabunku oraz po uzyskaniu odpowiedniego pełnomocnictwa spadkobiercy właściciela, nasza placówka w Waszyngtonie opracowała wniosek rewindykacyjny. Pozwolił on na rozpoczęcie formalnych rozmów z muzeum w Richmond na temat zwrotu. Amerykańskie muzeum szybko i sprawnie całą sprawę sfinalizowało, przekazując obraz Ambasadorowi RP w Waszyngtonie[48]. *Portret Karola VIII*, czy jak chcą dzisiaj specjaliści *Portret dworzanina*, przyleciał do Warszawy, do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, a stąd, zgodnie z wolą właścicieli, w grudniu 2005 r. pojechał do Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Formalnie w obu przypadkach można mówić o rewindykacji, obrazy bowiem odzyskane zostały przez spadkobierców właścicieli. Ale i z ich woli na zawsze je rozdzielono. Gdzie znajduje się portret Anny Bretońskiej, nie wiadomo, natomiast wizerunek Karola VIII przekazany został do Krakowa, choć z tym muzeum w żaden sposób związany historycznie nie był. Ale i w samym Gołuchowie niewiele jest dzieł sztuki stamtąd pochodzących. Z tych zgromadzonych z takim pietyzmem w sypialni królewskiej przez Izabelę z Czatoryskich Działyńską większość zaginęła, jak choćby gobeliny, wielkie XVII-wieczne weneckie łoże, meble, obrazy. Ze wspomnianych ośmiu ewakuowanych do Warszawy tuż przed wybuchem wojny odnalazły się zaledwie omówione tu dwa. Pozostałe do tej pory uznaje się za utracone.

Przypisy

[1] Urodziła się w 1830 r. w Warszawie jako trzecie dziecko ks. Adama Jerzego Czartoryskiego i ks. Anny z Sapiehów. Ziemie polskie opuściła w 1833 roku.

[2] Więcej na temat Gołuchowa, historii zamku, dzieł sztuki tam zgromadzonych patrz: T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques" ku muzeum,* „ Studia Muzealne. Muzeum Narodowe w Poznaniu", 1982, t. XII, s. 15-73; R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Poznań 1993; D. Marek, *Ordynacja gołuchowska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830-1899)*, Poznań 1994.

[3] T. F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między „skarbnicą narodową" a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 356. Wówczas wystawiono *z kolekcji Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej* (w dziale „Exposition universaelle internationale. Galerie de portraits nationaux") 8 obrazów – portretów, które później przewiezione zostały do Gołuchowa. Pod nr 891 figurował, określony jako praca nieznanego autora, *Charles VIII, bois, 41 x 31 cm*, a pod kolejnym *Anne de Bretagne, bois, 41 x 32 cm* – zob. H. Jouin, *Notice historique et analitique des peintures, sculptures etc., posées dans les galeries des portraits nationaux au Palais de Trocadéro*, Paris 1879.

[4] T. Jakimowicz, *op.cit.*, s. 51. Rok 1890 jest datą przybliżoną podaną przez T. Jakimowicz (oryginał spisu przechowywany jest w Bibliotece Polskiej w Paryżu). Dla porównania obraz M. Baccierellego *Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego* (całopostaciowy) wyceniono wówczas na 3000 marek.

[5] Archiwum Muzeum Narodowego [dalej AMN] w Poznaniu *Statut Ordynacji /Fideikomisu – rodzinnego/ Rodziny Książąt Czartoryskich na Gołuchowie*, nlb. Statut przyjęty został przez Królewski Wyższy Sąd Krajowy w Poznaniu 20 maja 1893 roku.

[6] Załącznik ten nosił tytuł *Zbiory sztuki hr. Izabelli Działyńskiej, z domu X. Czartoryskiej, na zamku w Gołuchowie*.

Objął on *wszystkie meble, dzieła sztuki, obrazy, sztychy, przedmioty srebrne i porcelanowe, które się w Zamku Gołuchowskim znajdują (...)*.

[7] N. Pajzderski, Zbiory gołuchowskie, „Sztuka i Artysta" 1924, nr 2, s. 37.

[8] M. Sokołowski, *Goluchów* [w:] *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I Kraków 1899. Tu cytat za: R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Poznań 1993, s. 156.

[9] Początkowo dr Pajzderski (w 1913 r.) wskazywał na artystę ze szkoły włosko-francuskiej. W kolejnym wydaniu *Przewodnika* (1929), jak i wcześniejszym artykule publikowanym w „Sztuce i Krytyce" (1924), obrazy przypisał twórcy flamandzkiemu. Por. N. Pajzderski, *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913; wyd. 2, Poznań 1929; tenże, *Zbiory gołuchowskie*…, s. 37.

[10] N. Pajzderski, *Przewodnik*…, Poznań 1913, s. 38; wyd. 2, Poznań 1929, s. 38; tenże, *Zbiory*…, s. 37.

[11] W. Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939*-1945, T. I *Malarstwo obce*, Warszawa 1949, s. 29.

[12] M. J. Friedländer, *Von Eyck bis Breugel. Studien zur Geschichte der Niederländischen Malerei*. Berlin 1921, s. 199. Do polskiej literatury taką atrybucję wprowadzili dopiero w połowie lat 50. J. Białostocki i M. Walicki w pracy: *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*. Warszawa 1955, s. 483.

[13] *The Dictonery of Art*, London 1996, t. 22, s. 199-201.

[14] R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, aktualizacje, uzupełnienia i nowe hasła M. Monkiewicz i A. Ziemba. Warszawa 2001, s. 253.

[15] J. Białostocki, M. Walicki, *op.cit.*, s. 483; R. Genaille, *op.cit.*, s. 253-254.

[16] Ta data za: R. Genaille, *op.cit.*, s. 253. W innych opracowaniach podaje się także rok 1538. Nie można wykluczyć czasowych pobytów na dworze, niemniej w latach 1527-1554 malarz jest stale notowany w archiwach Haarlemu.

[17] Robert Genaille, *Ibidem*.

[18] Z tego właśnie okresu, lat 20. XVI w., pochodzi wspomniana para obrazów – portretów Henrika i Franziski van Brederode (oba w Geel, St Dimpnakerk) – zob. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Lucas van Leyden and the other Dutch Masters of His Time*. London 1956, s. 113.

[19] Zginął tragicznie w wieku 28 lat.

[20] J. Białostocki, M. Walicki, *op.cit.*, s. 483. Zdaniem autorów kostium portretowanego zbliża ten portret do innego dzieła Mostaerta – *Portretu Joosta van Bronckhorsta* (Paryż, Petit Palais). Należy ponadto zwrócić uwagę na medalion z figurą Matki Bożej z Dzieciątkiem i napisem: O MATER DEI MEMENTO MEI. Tego typu medalionów nie nosiły osoby z królewskiego rodu. Zdaniem badaczy z Wirginia Museum of Fine Arts w Richmond (w którym obraz został w końcu odnaleziony) wskazywałby on na kogoś z dworskiego otoczenia Małgorzaty Austriackiej, stąd też w najnowszej dokumentacji tego muzeum obraz opisywany był jako *Portrait of a Courtier*. Informacje uzyskane w muzeum w Richmond.

[21] Jak do tej pory (czerwiec 2006) *Portret mężczyzny*, znajdujący się aktualnie w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich, nie był przedmiotem badań również konserwatorskich. Nie był prześwietlany. Nie można zatem wykluczyć, że ciemne tło zostało namalowane wtórnie, np. na fragmentach pejzażu, lub że obraz przycięto, powiedzmy w wieku XIX tak, aby dopasować go wymiarem do portretu damy, choć – zdaniem konserwatorek z krakowskiego muzeum, Katarzyny Nuvljakowic i Małgorzaty Chmielewskiej – wstępny ogląd portretu takiej tezy nie potwierdza. Uważają one ponadto, że przypuszczalnie w wieku XIX obraz był poddany konserwacji, i to dobrze przeprowadzonej, co tłumaczy jego aktualny (stabilny) stan zachowania.

[22] Taką sugestię mogłaby potwierdzić kwerenda w zbiorze rachunków gołuchowskich. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, że o ile w przypadku dzieł sztuki starożytnej, czy średniowiecznego rzemiosła, zachowała się znaczna ilość rachunków, to w przypadku obrazów służących *de facto* do dekoracji wnętrz zamkowych zachowane rachunki należą do rzadkości. Patrz: T. Jakimowicz, *op.cit.*, s. 30.

[23] Archiwum XX Czartoryskicj w Krakowie. Zbiory Zamku w Gołuchowie, nlb. Dr Nikodem Pajzderski w roku 1912 został kustoszem Muzeum, a dwa lata później reprezentował tę placówkę na pierwszym Zjeździe Muzeów w Krakowie. Tuż przed wybuchem wojny, w czerwcu 1939 r. podczas kolejnego Zjazdu Muzeów, kiedy dyskutowano nad sposobami zabezpieczenia zbiorów na wypadek wojny, opowiadał się za wywożeniem ich poza muzea. Zatem może to on przekonał ks. Czartoryską do zabezpieczenia dzieł sztuki pochodzących z Gołuchowa właśnie w Warszawie. Por. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Działalność naukowa, konserwatorska i społeczna Nikodema Pajzderskiego*, „Kronika Miasta Poznania", Poznań 2003, s. 120.

[24] AMN w Warszawie, t. 697 [Protokoły, notatki dot. zbiorów w Kozłówce, Gołaszewskich, Czartoryskich. Rzeszowskich, wilanowskich l. 1941-44]. Tam sporządzony po 2 XII 1941 r. przez S. Lorentza *Protokół przeniesienia do Muzeum zbiorów gołuchowskich z domu przy ul. Kredytowej 12 w Warszawie, stanowiących własność książąt Czartoryskich*, s. 12-13.

[25] Oba obrazy miały ponadto naniesione na odwrociach inne numery i 34 (Karol) i 33 (Anna). Wydrukowane one zostały na białych kartkach – zob. W. Tomkiewicz, *Catalogue of paintings removed from Poland by the German occupation authorities during the years 1939-1945*. t. 1. *Foreign Paintings*, Warszawa 1950, s. 28 i 29.

[26] AMN w Poznaniu, *Muzeum gołuchowskie pod okupacją*. Tam relacja księżnej Ludwiki Czartoryskiej, s. 432-438.

[27] Była to korespondencja zainicjowana przez dr. S. Ruhle (dyrektora Kaiser-Friedrich Museum, na jakie przemianowane zostało poznańskie Muzeum Wielkopolskie) lub bezpośrednio przez niego prowadzona niemal do końca wojny. Aktualnie przechowywana w zbiorach AMN w Poznaniu.

[28] AMN w Poznaniu, Muzeum gołuchowskie pod okupacją, relacja księżnej Ludwiki Czartoryskiej.

[29] *Ibidem*.

[30] AMN w Warszawie, sygn. 697 [Protokoły, …]: *Verzeichnis der aus dem Museum Goldenau verschleppten Gegenstände*, s. 10, pag 76.

[31] Ibidem: *Verzeichnis der von Dr Kudlich am 26 und 27 März, aus sen Sammlungen des Museums in Goldenau, vermutlich auserwählten Gegenstände, die in Museum der Stadt Warschau sich als Deposits befinden*, s. 3. Spis sporządzony 30 marca.1941.

[32] O tych pracach wspomina S. Lorentz w: *Muzeum Narodowe w latach 1939-1954*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", Warszawa 1957, s. 27-30.

[33] AMN w Poznaniu. Korespondencja z okresu wojny. List Gotfrieda Reinera (w imieniu dr Vosse) do dyrektora Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu dr S. Rühle z dnia 6 XII 1943 r.

[34] K. Ajewski, T. Zadrożny, *Straty muzeów i kolekcji artystycznych Warszawy w latach 1939-1945* [w:] *Straty Warszawy 1939-1945. Raport*. Warszawa 2005, s. 578. Tam reprodukowany radiogram z dn. 13 VIII 1944 r. wysłany przez Fegeleina do von der Bacha-Zalewskiego. To ten dokument dał autorom podstawy do wskazania von Arenta jako osoby rabującej i wywożącej dzieła sztuki z Muzeum Narodowego, a nie, jak dotychczas, Arnhardta. To ostatnie nazwisko wymienił jako pierwszy Lorentz, świadek tamtych wydarzeń, i ono funkcjonowało do tej pory w literaturze przedmiotu - zob. S. Lorentz, *Muzeum Narodowe*…, s. 50. Wydaje się jednak, że sprawa ta powinna być przedmiotem dalszych badań archiwalnych.

[35] S. Lorentz, *Muzeum Narodowe*..., s. 50. W tej jednej skrzyni, jak podał prof. Lorentz , znajdowało się osiem obrazów z Gołuchowa oraz zabytki sztuki sakralnej o innej proweniencji.

[36] B. T. Urbanowicz, *Dziennik Fischhorn* [w:] *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939-1945*, red. S. Lorentz. Warszawa 1970, t. II, s. 337.

[37] *Ibidem*, s. 338.

[38] Obrazy nie odnalezione w wyniku działań Urbanowicza, opublikowane zostały w katalogu strat wojennych w dziedzinie malarstwa obcego (w wersji polsko- i angielskojęzycznej). Ponadto w zasobach Archiwum Akt Nowych w Warszawie (zespół Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biuro Rewindykacji i Odszkodowań (MKiS, BRiO), sygn. 387/184, s. 84 znajduje się w formie luźnych fiszek spis obiektów wywiezionych z Gołuchowa do Warszawy, w tym opis dokładny portretów określanych jako wizerunek Karola VIII oraz Anny Bretońskiej.

[39] Ten sam, który zidentyfikował cztery lata wcześniej i to w tym samym domu aukcyjnym, inny obraz o polskiej proweniencji, zrabowany z warszawskich Łazienek: *Praczkę* pędzla Gabriela Metsu.

[40] B. Weiser, *Prince vs. Professor in Fight Over Painting,* New York Times z 3 V 1997.

[41] Katalog aukcyjny – *Important Old Master Paintings. Sotheby´s. Sale 6944*, 30 I 1997, Lot 77.

[42] Por. m. in.: [er], *Historii polskiego „holendra" ciąg dalszy. W zawieszeniu.*„Nowy Dziennik" [Nowy Jork] z 13 II 1997; W. Piasecki, *Skandal wokół „Anny z Bretanii"*, „Życie Warszawy" z 17 II 1997.

[43] Supreme Court of the State of New York County of New York, Index nr 107958/97. Dokumentacja w zbiorach centrali MSZ oraz Konsulatu RP w Nowym Jorku.

[44] M. J. Friedänder po wojnie podał informacje przy fotografiach obu obrazów, że portrety znajdują się w kolekcji prywatnej na terenie Stanów Zjednoczonych, co w świetle przytoczonych danych uznać należy za nieprecyzyjne, bowiem w latach 70. tylko jeden obraz z pary (portret damy) znajdował się w kolekcji prywatnej, drugi był już wówczas w zbiorach muzealnych w Richmond.

[45] Informacja z dokumentacji MSZ.

[46] Obraz został sprzedany jako *„Portrait of a Lady", presumbly Anne de Bretagne (oil, panel 42x 32,5 cm)* na aukcji 25 I 2001 r. Estymację obrazu ustalono przed aukcją na 70-90 tys. USD. Nowojorski „Nowy Dziennik" z 2 II 2001 zaraz fakt sprzedaży odnotował, podając, że nabywcą był prawdopodobnie sam ks. Czartoryski.

[47] Jak poinformowała Karen Dale z Muzeum w Richmond, ponad 450 obrazów co do których zachodziło podejrzenie o niejasną proweniencję było poddanych badaniom. Więcej na ten temat: M. Kuhnke, *WWW. nepip.org, czyli dzieła sztuki o nieustalonej proweniencji w muzeach amerykańskich*, „Cenne, bezcenne, utracone" 2003, nr 5 (41), s. 26-27.

[48] Należy przypomnieć, że nie był to jedyny obraz oddany właścicielom przez to muzeum. W 2004 r. zwrócono *Portret Jeana d´Albon* atrybuowany Corneille de Lyon, który pochodził z kolekcji austriackiego Żyda Juliusza Priestera, rozgrabionej w 1944 roku. Informacja uzyskana z muzeum w Richmond.

Monika Kuhnke

The Courtier and *A Lady* by Jan Mostaert. The Story of Two Paintings from the Collections of the Museum in Gołuchów

At the end of the nineteenth century Countess Izabela Działyńska, born Czartoryska, created in the restored castle in Gołuchów (Greater Poland) one of the best collections of art works not only on Polish soil but in this part of Europe. In order to decorate the castle interiors she purchased two sixteenth-century portraits attributed at the time to an unidentified Low Countries author and today associated with the oeuvre of Jan Mostaert (about 1475-1555). One of the canvases was regarded

as a portrait of King Charles VIII of France, and the other – of his wife, Anne of Bretagne. Both works were intended for the so-called royal bed chamber maintained in the Renaissance style, where they remained until 1939. The two works were also mentioned in all the guidebooks to the Museum in Gołuchów as well as in studies about its collections.

Before the outbreak of the war Countess Maria Ludwika Czartoryska, who at the time was managing the Gołuchów estate (created for the purpose of the collections in 1893 by Countess Działyńska), recommended the evacuation of the most valuable art works to Warsaw where they were to be safely hidden. The exhibits, including the two above-mentioned portraits, were, however, discovered by the Germans and then transported to the National Museum in Warsaw for the purpose of their further transference to the Reich. In October 1944 the titular portraits and all the other exhibits were conveyed to Fischhorn Castle near Salzburg, from which they were stolen. After the war the two canvases were published in a catalogue of Polish losses of foreign painting. In 1997 the *Portrait of Anne of Bretagne* appeared at an auction held by Sotheby's in New York. Apparently, after the war it had become the property of the Bishop of Salzburg, and in 1959 it was sold in New York by Knoedler & Company. The canvas was purchased by the Turcotte family, whose members put it up for sale at the mentioned auction. In the name of the Czartoryski family the American owners were impeached by Count Adam Karol Czatoryski de Burbon. In the wake of the verdict passed by a New York court, which granted Prince Czartoryski ownership rights but at the same time confirmed that the Turcottes had bought the painting in good faith, both sides decided to sell it and share the profits. The sale of the portrait took place at the beginning of 2001, and today its whereabouts remain unknown. Three years later, in the course of provenance studies an employee at the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond identified the second Mostaer canvas – *The Portrait of Charles VIII*. Upon the basis of a suitable restitution motion the Embassy of the Republic of Poland in Washington, empowered by the Czatoryski family, filed a motion for a return of the canvas, which in 2005 was entrusted to the Princes Czartoryski Museum in Cracow. Both portraits were thus regained by the rightful heirs who, unfortunately, decided to separate them for always.

□