

KRONIKA
 Chronicale of Events

Jacques Foucart, Pariz
**IZGINOTJA UMETNIN IZ JAVNIH ZBIRK
 POD OKUPACIJO**

Članek Jacquesa Foucarta »Les disparations d'oeuvres d'art dans les collections publiques sous l'Occupations« je bil objavljen v *Pillages et restitutions: Le destin des oeuvres d'art sorties de France pendant la seconde Guerre mondiale*, Paris, DMF – Adam Biro, 1997, str. 31–43, sl. 24 in 25 na str. 141. G. Foucartu se najlepše zahvaljujemo za dovoljenje, da smo besedilo smeli objaviti v naši publikaciji.

Zadnji dogodki okoli podobe *Slutnja Device* francoskega slikarja Charlesa Landella pričujejo o stanju umetnostnega poznavalstva in sposobnosti finančne ocenitve umetnin pri nas. Ta primerek in nerešeno vprašanje umetnin iz Federalnega zbirnega centra, ki se še vedno potikajo po raznih pisarnah, nakazujeta stopnjo zavesti in odgovornosti strokovnjakov do umetnostnozgodovinske stroke, slovenske javnosti in države.

Na posvetovanju, posvečenem »usodi umetnin, ki so bile odpeljane iz Francije med drugo svetovno vojno«, smo morali – čeprav je bilo v ospredju kočljivo vprašanje zasebnega imetja – nujno opozoriti tudi na to, da je umetnostno dediščino države, v tem primeru umetnine iz javnih zbirk, predvsem iz muzejev, zadelo

morda nič manj boleče osiromašenje, ki z gledno ponazarja ogroženost umetnin. Videli bomo tudi, da je v nekaterih primerih to škodo mogoče popraviti.

Na nekako posreden način in drugače kot z navadnim uničenjem, ki ga povzroča najznačilnejše vojno dogajanje (bombardiranja, požari, ropanja, vandalizem) so izgubo umetnin zaznamovale sovražnosti iz let 1939 do 1945, in sicer z dolgo vrsto posledic (hud krizni položaj). Vplivale so med drugim tudi na louvrške »depoje«. (Ker je s historičnega vidika bolj pripravno, obravnavamo skupaj sliki iz fonda dveh muzejev, Louvra in Orsaya. Obe sta sicer vpisani v stare inventarje, v prvem primeru, s katerim se tu ukvarjamo, gre za inventar iz časov drugega cesarstva, v drugem pa za inventar, začel z letom 1870, t. i. inventar RF, ki je ostal za oba muzeja skupen tudi po ustanovitvi muzeja Orsay leta 1978.)

Naj še pripomnimo, da iz poučnih ozirih ne bo odveč, če se s primeroma, ki bosta s tem postala skoraj simbolična, povrnemo k vprašanju »manjkajočih« muzejskih umetnin. Seveda je to vprašanje pritegnilo, čeprav na površen način (kot se žal pogosto zgodi), tudi pozornost javnih občil in tiska, potem ko je računsko sodišče

K R O N I K A

februarja 1997 objavilo kritično poročilo o državnih muzejih in njihovem upravljanju – objava je neposredno sledila prej omenjenemu posvetovanju. Poročilo je govorilo o »nepojasnjenih izginotjih«, vendar na splošno, kratko in ne dovolj informativno, tako da bi lahko dalo povod za namigovaljanje, škodljiva dobremu glasu muzejev. Naj bo to zdaj že zagovor *pro domo* ali pa samo opozorilo na zgodovinska in stvarna dejstva o tej zadevi – enega ni brez drugega – vsekakor je treba povedati, da muzeji še malo niso stali ob strani pri iskanju resnice in lovu za izgubljenimi in spet najdenimi zakladi. Prav to je predmet našega poročila (ali preiskave!), ki dolguje, kot je treba povedati, vse ali skoraj vse naši kolegici iz muzeja Orsay Genève Lacambre.

Prva teh slik je lepo, nadvse milo platno, tipično za malce sentimentalno nabožnost drugega cesarstva, *Slutnja Device* Charlesa Landella (1821–1908). Slikano je pretanjeno, v barvah je bogato, je čisto novo-corregiovsko delo, ki je bilo razstavljeno v pariškem Salonu leta 1859 (št. 1750) in ob zaključku Salona odkupljeno (6. avgusta 1859) za muzej Luxembourg, (ki je prednik državnega muzeja moderne umetnosti in pravcata predsoba Louvra, saj ta, kot je znano, ne sprejema del še živečih umetnikov). Iz arhiva celo izvemo, da so za sliko plačali 6000 frankov iz izkupička vstopnine za Salon (izvrsten način skoraj samofinanciranja!). V register del, pridobljenih pod drugim cesarstvom (inventar MI, za Musées impériaux) je bila slika vpisana pod številko MI 226 kot

cesarjevo darilo. V Luxembourškem muzeju jo najdemo katalogizirano od leta 1863 do 1912 (se pravi tudi razstavljeno, to pa je v tem neverjetno tesnem muzeju prav potraten privilegij). Ker je Landelle že 1908 umrl in najbrž tudi zato, ker je bila »sladkobna« umetnost iz srede 19. stoletja tedaj nesporno iz mode (to je pač klasičen tek pri umetniku, ki je bil najprej slaven, potem je padel v vice, a se bo – kdo ve? – nekoč mogoče znova rodil; in res, tudi Landelle je dobil svojo rehabilitacijsko razstavo leta 1987). *Slutnja Device*, ki je bila nekoč slavna (saj so jo v letih 1890 do 1900 večkrat fotografirali, včasih celo z delom okvira, pomembna nadrobnost, h kateri se bomo vrnili), so leta 1920 (12. februarja) prenesli v depo državnih umetnin in ne naravnost v Louvre, kjer bi bila njena usoda nedvomno bolj varna. Še huje pa je to, da so jo, ker je očitno niso kaj dosti cenili, kar izgnali (ne pomišljajmo si povedati!) v neko diplomatsko predstavništvo, namreč na francosko poslaništvo (ki tedaj še ni bilo prava ambasada) v Beograd (8. junija 1920); v drugih primerih je tak način deponiranja (da so se slik znebili!) končal na županstvih, ministrstvih ali v drugih uradnih prostorih ter celo provincialnih muzejih, ki jih niso šteli za povsem prave... Tako je postalo preživetje teh državnih pošiljk ogroženo ali celo negotovo. Kaj se je zgodilo med letoma 1939 in 1945 v veliki zmedi sovražnosti, ki so doletele vso srednjo Evropo in še prav posebej Jugoslavijo, ki jo je Hitler razkosal že leta 1941, kaj se je zgodilo celo v težkih letih takoj po vojni? Vsekakor

drži, da je Geneviève Lacambre, ki se je v letih 1965–1970 lotila svoje velike raziskave o slikah nekdanjega Luxembourg, takrat, ko je poizvedovala po beograjskem Landellu, lahko samo ugotovila, da ga na ambasadi ni, in to je tudi skrbno zapisala v svojem temeljnem katalogu razstave *Luxembourgski muzej leta 1874*. Katalog je izdalo Združenje državnih muzejev leta 1974 (slika je reproducirana v tem delu po stari arhivski fotografiji).

Je bila slika v tistih nemirnih časih neustrezno evakuirana ali shranjena, je bila izgubljena, odnesena, verjetno ukradena? Ta negativna ugotovitev je ponovljena – in prav je, da se take tiralice pojavijo večkrat, zlasti v tisku – v preglednem katalogu slik francoske šole v Louvru, ki je izšel leta 1986, in sicer v pretresljivih seznamih vseh slik, ki jih je Louvre deponiral drugod – objavljenih prvičkrat! – seznamih, ki zavzemajo dobršen del V. zvezka. Ko človek prebira uradno poročilo računskega sodišča, prav tisto, ki smo ga že omenili, bi skoraj verjel – o tem priča tudi tisk –, da Louvru ni bilo kaj dosti mar, kaj se bo zgodilo s tem, kar je deponiral! Naj spomnimo samo na to, da gre za seznam kakšnih pet tisoč slik, ki ni bil dotlej še nikoli ne sestavljen ne objavljen. Zdi se nam, da je bilo to res vredno podčrtati, ni pa v bistvu nič takega, da bi se lotili podobnih pobud kot kustosi, ki jih spodbujajo muzejski ideali in zavest, da so v službi javnosti... Afera – to bo namreč afera s pram pravnim sporom – se začne malo pozneje in najbrž neodvisno od že prej navedenih objav iz let 1974 in

1986, ko se neki Anton Uršič iz Portoroža (v sedanji Sloveniji) decembra 1987 pisno obrne na Louvre (pismo, napisano v nemščini, je datirano z dne 18. decembra, a pride na oddelek za slikarstvo prek direkcije Louvra šele februarja 1988) s sporočilom, da ima v svoji posesti isto Landellovo sliko *Slutnja Device*, ki naj bi bila po Bénézitovem leksikonu, kot pravi on, v Louvru. Bénézit jo sicer navaja, da smo natančni, v Muzeju moderne umetnosti, in to pravzaprav ni zares zmotno, čeprav tudi ni popolnoma točno: ta Landelle, ki so ga, kot smo videli prej, hitro spravili v depo, ni bil nikoli dejansko v Državnem muzeju moderne umetnosti, ki je dobil to ime šele leta 1937, še manj pa je bil kdaj v Louvru! Gospod Uršič ga po Mayerjevem leksikonu iz leta 1897 prav dobro povezuje s sliko v nekdanjem Luxembourg in se končno sprašuje, ali njegova slika ni morda kopija tiste v Louvru. Pismu je priložil fotografiji, katerih ena kaže, kot smo že povedali, del okvira in napisno tablico, ki ne dopušča nobenega dvoma o »louvrskem« izvoru njegove slike: podobnost je popolna, vse do podpisa in datuma. Napisna tablica z navedbo avtorja in naslova, tablica tipa Lardeau, ustreza, kot pripominja gospa Lacambre, natančno tisti, ki jo kažejo fotografije te slike, posnete v Luxembourgškem muzeju okoli leta 1900 (fotografije iz let 1894–1898 kažejo drug tip napisne tablice, na kateri je le ime avtorja).

Tako je bil torej spet najden Landelle iz nekdanjega francoskega poslaništva v Beogradu, ki je res izginil na »nepojasnen« način, kot se izra-

K R O N I K A

ža računsko sodišče, vendar taka izginotja kot posledica vojn niso prav nič presenetljiva, značilno zanje pa je, da so nerazložljiva: in prav zaradi tega so nedopustna! Pozneje je gospod Uršič trdil, da je sliko kupil leta 1987 od nekega beograjskega zbiralca; to je sicer mogoče, a je treba šele dokazati; če je resnično, pa bi na vsak način potrjevalo očitno »francosko« in vsekakor vprašljivo provenienco slike, saj so bili prostori našega poslaništva v Beogradu. Domneva o tatvini, ki naj bi se zgodila med letoma 1939 in 1945 ali malo pozneje, ampak vsekakor pred letom 1974, dobiva zaradi tega nekaj več trdnosti, čeprav dokazov zanj glede na nerede vojnih časov najbrž ne bo mogoče dobiti. Geneviève Lacambre je po obisku v Sloveniji maja 1996 in po osebnem ogledu dela samega navedla še druge dokaze: tako so ji na primer povedali (tega pa, kot bomo videli, ni mogla ugotoviti sama), da je na hrbtni strani okvira nalepka okvirarja Soutyja »nasproti palače državnega ministra« v Parizu, se pravi čisto blizu Louvra; Souty je bil res v Salonih in muzejih dobro znan okvirar iz časa drugega cesarstva, to pa skupaj z lepo in tipično kvaliteto potrjuje pariško provenienco in časovno določitev tako Landellove slike kot njenega okvira. Razlika v dimenzijah med merami, ki jih je navedel gospod Uršič (1,60 x 1,20), in merami v katalogih Luxembourgškega muzeja (1,43 x 1,18), ki so jih brez preverjanja ponatisnili po prvi izdaji iz leta 1863, bi bila lahko problematična, če ne bi preprosto dopustili domneve, da je že na začetku

leta 1863 prišlo do napake (saj jih najdemo v vsakem katalogu!). Razmerje 4 proti 3, torej razmerje dela, najdenega v Sloveniji, se popolnoma sklada s tistim z nekdanjih fotografij slike v Luxembourgškem muzeju. Ostane končno še vprašanje inventarne številke, ki je navadno (ampak tudi tu so možne izjeme) natisnjena s šablono na hrbtni strani platna, v tem primeru torej MI 226 ali Lux 159 (to bi bila namreč številka, ki so jo dali sliki ob prihodu v Luxembourgški muzej leta 1863), ne glede na etiketo, ki so jo prav gotovo nalepili v državnem depozitu umetnin (to je bilo v takih primerih pravilo) in ki bi morala imeti številko 6771–1920. Seveda pa bi morala gospa Lacambre, ki so jo maja 1996 poslali v Slovenijo, da bi si ogledala sliko na kraju samem, imeti takrat možnost, da bi videla tudi hrbtno stran. Tega pa ji odvetnik gospoda Uršiča – kar je nerazumljivo – ni dovolil. Je s tem mogoče že priznal, da je gospod Uršič v zadregi, ker se v svojih zahtevah ne čuti dovolj gotovega?

Ko je louvrski oddelek za slikarstvo prejel pismo gospoda Uršiča, je moral, kot v vseh podobnih primerih, zadevo speljati po hierarhični poti (pismo z dne 8. februarja 1988) in se sklicevati na neodtujljivost umetnin iz državnih zbirk in nezastarelost tega vprašanja; o tem je moral obvestiti Direkcijo francoskih muzejev, da bi ta lahko ukrepala na način, ki bi bil po njeni sodbi najprevidnejši in najbolj učinkovit. Ko gre za državno umetnostno dediščino, je bistveno to, da se ne izgubi sled za delom, za primer, da bi bilo treba predlagati poravnavo s

posestnikom, če je bil ta dobroveren. Direkcija, ki je zelo previdna, se je torej (s pismom z dne 10. marca 1988) obrnila na ministrstvo za zunanje zadeve (v tem primeru na kulturnega svetnika francoske ambasade v Beogradu), da ne bi naravnost odgovorila gospodu Uršiču in da bi vnaprej pustila sondirati teren. Sčasoma pa je vse obtičalo, kot se pri takem dopisovanju na daljavo pogosto zgodi. Tako na primer ni znano, ali je iskanje po arhivih, ki ga je francoska ambasada v Jugoslaviji obljubila direkciji ob koncu marca 1988, dalo kakšen izsledek. Zadeva se je nekoliko razživela, ko je na oddelek za slikarstvo (tam so imeli in so tudi morali imeti dober spomin, saj so vedeli, da je ena njihovih slik v nevarnosti!) prišla na obisk kolegica iz Narodne galerije v Beogradu gospa Subotić, ki nam je dala nekaj koristnih podatkov o Portorožu (to je kraj v Istri, natančneje v takrat pred kratkim na novo ustanovljeni politični enoti Sloveniji), zlasti pa nam je svetovala, naj se obrnemo na osebo, ki da je po njenem mnenju v tamkajšnjih muzejih najbolj na pravem mestu, na gospo Rozmanovo iz slovenske Narodne galerije v Ljubljani. To smo tudi storili (pismo z dne 12. marca 1992).

V istem času smo navezali neposredne stike med ministrstvom za zunanje zadeve (Direkcijo arhivov in dokumentacije z gospodom Hussonom in potem Renouardom) in muzeji (ki smo jih v stikih z Direkcijo zastopali mi), in sicer zaradi afere s francoskimi slikami iz Magdeburga (1972), ki so spet prišle na dan in bile razstavljene v Berlinu leta 1991 po padcu berlinskega

zidu, afere, ki je dala pobudo za ustanovitev (marca 1992) francosko-nemške delovne skupine za kulturne dobrine, ki so izginile zaradi vojne. To smo izkoristili za to, da smo gospoda Hussona seznanili s staro afero Landellove slike in tako omogočili, da zadeva spet steče. Odgovor gospe Rozmanove je bil poln razumevanja, zato bi radi tu navedli izvleček, saj občudujemo pogum in eleganco, s katerima se je želela izraziti v našem jeziku: »Afera Landelle je dober primer za način, na kakršnega končajo (kje, kdaj in kako) slike, s katerimi so opremljeni reprezentančni in prestižni prostori. Vsi, ki smo kdaj imeli take izkušnje, bi lahko v zboru zapeli žalostinko na to témo.« To je res prav dobra opazka! In potem nam je še obljubila, da bo poskušala poizvedeti, kako bi lahko »rešili to afero na bilateralni ravni med našima prijateljskima deželama, saj je neodvisnost naše dežele prinesla s seboj pozitivne spremembe«. Poleg tega nam je lahko sporočila še to, da gospod Uršič še zmeraj biva v Portorožu, da dela na carini, je lastnik zbirke umetnin in se ukvarja tudi s prodajo slik.

Od tedaj dalje je zadeva stekla hitreje... in postala še bolj zapletena. Ko francoski ambasador v Sloveniji obišče lastnika slike, hoče ta, če bi prišlo morda do pogajanja, slovenske oblasti pustiti popolnoma ob strani; to je čudno, za francosko ministrstvo zunanjih zadev pa sploh nepojmljivo ali vsaj podobno izmikanju. Vse to je končalo v pravdi, ki je potem, ko je bila slika začasno postavljena pod sekvester, po lokalnem pravu (in žal ne po mednarodnem, saj bi bila uporaba

K R O N I K A

le-tega v tem kontekstu neprimerno bolj kočljiva) nazadnje seveda zaščitila interese sedanjega lastnika, ki velja za dobrovernega. Po zadnjih novicah pa ta, ki ga zastopa njegov odvetnik, žal ne kaže kaj dosti volje za sodelovanje. Slike, ki je pri odvetniku gospoda Uršiča v Kopru nameščena v razkošni vitrini, si gospa Lacambre takrat, ko je nalašč prišla tja zato, da bi jo identificirala, ni mogla ogledati s hrbtni strani. Lokalni tisk, na katerega so najbrž vplivali, se kaže precej sovražnega do francoskih muzejev in pretirano poudarja razliko v merah, ki dejansko ne dokazuje kaj dosti. Zamisel o sporazumni rešitvi pa je spodletela zaradi popolnoma nespametnih zahtev, če naj verjamemo lokalnemu tisku, ki se vdaja fantazijam: Landelle naj bi bil vreden več od desetkratne cene njegovih slik na sedanjem tržišču, cene, ki jim jo pripisujejo strokovnjaki velikih mednarodnih hiš, kot sta Christie's ali Sotheby's. Zdaj ne kaže drugega, kot čakati na konkretne predloge gospoda Uršiča... Rečemo lahko, da se je zadeva po obetavnem začetku vsaj zaenkrat končala z neuspahom. Ampak najbrž je to samo začasen zastoj. Po tako dolgem razpravljanju o tem, po kakšni poti je šla slika, katere novejša provenienca je sporna, če ne celo zamegljena, ne bo mogel nihče več prikrivati njenega pravega izvora in njene prvotne legitimnosti ali se celo sklicevati na kakšno udobno »opravičevalno« nevednost. Odslej ni več mogoče zanihati ali zamolčati, da gre za posledice vojne. Pot slike te vrste se prav gotovo ne bo mogla razvijati na normalen

način: glasna publiciteta, ki jo je bila deležna, že sama po sebi vabi k pogajanju. O vsaj moralni in psihološki, če že ne praktični vrednosti takih zgodovinskih opominov pa...

Tudi drugo sliko, ki jo obravnavamo, Ribotovega *Samaritana*, je zaznamovala sol zgodovine, a ta najdba ima več srečnih izgledov. Ker imajo enaki vzroki enake posledice, je njena pot več kot podobna poti Landellove slike. Tudi tu gre spet za prav dobro sliko iz Salona, ki jo je kot tako odkupila država – bila je celo ena tistih, na katere je bil Luxembourg v letih 1870–1900 najbolj ponosen –, potem pa je prišla iz mode in so jo leta 1931 kar po tistem poslali na neko ambasado. Pozneje so zaradi vojnih neredov mislili, da je bila uničena. Srečno mednarodno sodelovanje pa je omogočilo odkriti sled, ki se je izkazala kot prava. In spet se upi izmenjavajo z zapleti, in molk ali celo nekakšna neiskrenost... Pa čeprav je na dolge roke laže in bolj pomirljivo, če imaš za sogovornika javno oblast in ne zasebnega posestnika.

Izvrsten in kako sočen primer mračnega, novoiberskega (na čast Riberi) in skrajno slikovitega pogleda, ki ga Theodule Ribot (1823–1891), Manetov nesrečni tekmeč, meče na realizem, neločljivi sestavni del 19. stoletja! *Samaritana* sijajno odkupi država v Salonu leta 1870 pod št. 2421 (včasih so tudi državni nakupi dobri, pa čeprav je neki nov, pompozni umetnosti nasproten akademizem dolgo povzročal, da so se iz njih norčevali!). Medtem ko Manet in drugi impresionisti v 20. stoletju slavijo

zmago, Ribot kmalu propade, kot da bi povišanje enih zahtevalo, da druge zavržemo. Tako si lahko razlagamo usodo *Samaritana*, ki ga je država odkupila decembra 1871 za 3000 frankov. V Luxembourški muzej je prišel v januarju 1874. Potem ko je bil maja istega leta sprejet odlok o dodeljevanju umetnin državnim muzejem, je bil vpisan v seznam louvrskih slik, začel s III. republiko (inventarna knjiga RF; po začetnicah République française). Vpisan je bil pod št. RF 106, a z matično številko LUX 221, ker so z RF zaznamovali le slike, fizično dosegljive v Louvru. Slika je bila v katalogih Luxembourgga navedena nepretrgano od leta 1874 do leta 1924 in je bila v teh katalogih tudi večkrat reproducirana; bila je slavna, a hkrati so se iz nje norčevali; ponosno so jo razstavili na Dunaju (na svetovni razstavi) leta 1873 v reprezentativnem izboru francoske umetnosti, nato vnovič v Parizu leta 1878 (na drugi svetovni razstavi), v Londonu leta 1908 (francosko-britanska razstava), v San Franciscu leta 1915 (Panama Pacific Exhibition – na hrbtni strani platna je še zmeraj vidna nalepka, ki se nanaša na to izposojjo). Čeprav jo je sam veliki Focillon hvalil še leta 1924, se je lepega dne po prvi svetovni vojni znašla zunaj, v temi nemuzeja, to pomeni, da so jo februarja 1926 poslali v depo državnih umetnin in ji, kot v vseh takih primerih, nalepili na okvir shrambno etiketo 9044–1926. Nazadnje so jo novembra 1931 poslali na francosko ambasado v Varšavi. Tam je samo krasila urad trgovskega atašēja – in z nehoteno simboliko namigovala

na težave ali na šibkosti naše trgovinske menjave s tujino? Nato je izbruhnila vojna in z njo nastopi velika megla, ki je toliko bolj vznemirljiva, ker je Francija deponirala na Poljskem – poleg Ribota – precejšnje število umetnin, slik in skulptur, nekaj na varšavski ambasadi (dve leta 1926, dve leta 1929, dve leta 1937), nekaj pa na francoskem inštitutu v istem mestu leta 1931 (sedem, od tega štiri velike novoklasicistične slike, ki jih je poslal tja muzej versailleskega gradu); ta muzej je po letu 1945 deponirana dela že iskal in izvedel, da so bile slike velikih formatov – ki bi jih bilo najbrž težko evakuirati – uničene med bombardiranjem v zadnji vojni. Seznam, ki ga je gospa Lacambre predložila varšavskemu umetnostnemu inštitutu leta 1979, niti ni bil popoln. Obsegal je le dela, vpisana v inventarje državnih muzejev, medtem ko je država odposiljala v tujino tudi druga taka dela, ki niso bila nikoli dodeljena muzejem. Tako je Geneviève Lacambre šele pred kratkim opazila, da so novembra 1931, torej takrat, ko je šel na pot Ribot, odposlali iz depoja državnih umetnin tudi precej veliko sliko Victorja Koosa, učenca Puvisa de Chavannes. Začela se je spraševati (leta 1996), ali ni morda tudi ta v skladiščih varšavskega Narodnega muzeja, kjer je, kot bomo videli, tudi *Samaritan*. Vedno malo prehitro verjame mo, da vojne uničijo vse. In res so v Louvru v šestdesetih letih izvedeli, da imajo v varšavskem muzeju Ribotovo sliko, ki je tako po témi kot po merah popolnoma enaka njihovi; podatek jim je posredoval Jean Coutu, Kanad-

K R O N I K A

čan, ki je pisal doktorsko disertacijo o Ribotu in ki je prišel leta 1962 v Louvre pregledat slike tega umetnika (muzeja Orsay, podaljška Louvra za drugo polovico 19. stoletja, takrat še ni bilo). Pozneje je sporočil izsledke svojega raziskovanja. Tako je torej gospa Lacambre že leta 1970 po gospodu Laclottu, ki je bil tedaj predstojnik oddelka za slikarstvo v Louvru, naprosila francoskega ambasadorja na Poljskem, naj začne poizvedovati za raznimi umetninami, ki jih je Louvre deponiral na francoski ambasadi v Varšavi. Še posebej ga je opozorila na primer Ribotovega *Samaritana*, ki je bil v varšavskem Narodnem muzeju inventariziran pod št. 183–255. Ambasador je bil v hudi zadregi – saj slika ni bila razstavljena in je ni bilo v katalogu –, kako naj se loti teh očitno kočljivih poizvedb. V odgovoru se je izrazil previdno, vendarle prepričljivo: »Ni popolnoma izključeno, da je Ribotovo delo namenoma odtegnjeno pogledom občinstva, in to dovoljuje, da se ognemo vprašanju, ki bi bila morda kočljiva.« Vendar: »Zelo težko je dobiti dostop do uskladiščenih umetnin, ki jih, kot kaže, ljubosumno varujejo.« Treba je povedati, da so bila tista leta, čeprav nekoliko omiljeno, še vedno to, čemur smo rekli hladna vojna, in da je bila Poljska še zmerom popolnoma vdana Sovjetski zvezi. Terjatve, ki so zadevale umetniška dela, niso imele kaj dosti izgledov... Zato je tudi gospa Lacambre v svoji znameniti publikaciji *Luxembourški muzej leta 1874* – to publikacijo, ki je leta 1974 pomenila prelomnico, smo že citirali v zvezi z Landellom – ob tem, ko je

katalogizirala in reproducirala Ribota (po ohranjenih reprodukcijah izpred leta 1914), ostala pri previdno omejevalni formulaciji »Francoska ambasada v Varšavi... slike tam ni najti (mogoče uničena med zadnjo vojno?)«. Njena ugotovitev je bila skoraj preveč poštena! Vendar je bila vztrajnost nagrajena: po naključju je na mednarodnem umetnostnozgodovinskem kongresu septembra 1979 v Bologni srečala gospo Poprzecko, profesorico na umetnostnem inštitutu varšavske univerze. Ta ji je potrdila, da je Ribotov *Samaritan*, RF 106, ki ga je Louvre nekoč deponiral, res ohranjen v skladiščih varšavskega muzeja (slika je videla v dobrem stanju mesec dni pred tem). To je potrdil gospodu Laclottu pomladi leta 1980 tudi slovti Białostocki, direktor Narodnega muzeja in veliko ime poljske umetnostne zgodovine (kot v Franciji André Chastel...). Umetnine pa naj bi se vteku let prijela nekakšna dvoumnost: ker je ni nihče reklamiral (in ve se, zakaj!) že več kot trideset let, naj bi bila postala last poljske države! Opraviti imamo – nalijmo si čistega vina – s tipično uradno latovščino držav komunističnega Vzhoda pred padcem železne zavese. Stvari pa je vendarle treba povedati, zato je v katalogu francoskih slik, ki so last Louvra in muzeja Orsay, v V. zvezku, ki vsebuje glavni seznam vseh deponiranih slik – v seznamu, ki smo ga omenili že pri Landellu –, jasno navedena nova (začasna in prisilna) lokacija Ribotove slike: »Francoska ambasada v Varšavi, 1931 (leta 1974 ni bila najdena) (zdaj je v narodnem muzeju v Varšavi).«

Kaj se je pravzaprav zgodilo, ko vendar vemo, da so državne umetnine v Franciji že od nekdaj neodtujljive? Je bila slika med zadnjo vojno ukradena? Kot pravi gospa Lacambre, ki poskuša prav zdaj znova sestaviti potek te zadeve, vse kaže, da so ob bližanju sovražnosti leta 1939 ali celo že leta 1938 številne umetnine, ki so bile kot imetje raznih uradov last različnih družin (Ribot je bil pri trgovskem atašeju in ne pri ambasadorju), zbrali in jih spravili na varno v skladišča varšavskega muzeja, torej na popolnoma pošten način. Ni pa znano, ali se je tedaj podpisano potrdilo o prejemu ohranilo, v vpisnih knjigah, ki hranijo sled te evakuacije v tistem že nemirnem času, pa ni navedeno ime depozitorja. Mogoče je, da se je francoski Ribot pomešal med mnoga druga dela različne provenience. Pozaba in molk sta opravila vse drugo... Vendar pa drži, da argumentacija direktorja Białostockega ni mogla biti verjetna in da bi lahko prej veljala za priznanje... iz zadrege. S tako mednarodno znanim umetnostnim zgodovinarjem in tako dobrim poznavalcem francoske preteklosti, kakršen je bil Białostocki, bi najbrž zlahka našli rešitev, ampak do odkritja je prišlo v najslabšem trenutku (v črnih letih uporov Solidarnosti in junaških nastopov Walense... ki se jih še vsi spominjamo), Białostocki sam pa je leta 1988 umrl.

Vendar pa je gospa Lacambre leta 1994 zadevo lahko spet spravila v tek, ko se je v Parizu pogovarjala s poljsko kolegico, zadolženo za Galerijo poljske umetnosti v Varšavi. Di-

rektor arhiva zunanjega ministrstva v Parizu, ki mu je zadevo predložil muzej Orsay – tako kot pri Landellu je treba tudi tu izrabiti priložnost, ker se prav takrat ukvarjajo z vprašanjem kulturne imovine, izgubljene zaradi vojne in včasih spet najdene v Nemčiji (berlinska afera) –, se spet obrne na francoskega ambasadorja na Poljskem (junija 1994). Gospa Lacambre si je šla končno novembra 1995 sama ogledat sliko tja, kjer je bila, v skladišča varšavskega muzeja. Pregledala je tudi poljske spise o tej sliki (zelo dobro urejen dosje, v katerem ni manjkala – zgovorno dejstvo! – nobena francoska referenca): *Samaritan* je res imel na hrbtni strani matično številko LUX 221 in etiketo, ki se je nanašala na razstavo v San Franciscu leta 1915, umanjkanju številke RF 106, ki je predvsem upravna in zgodovinska, pa ni mogoče ugovarjati, če upoštevamo običajno poslovanje Luxembourga. Okvir sam z vsemi napisnimi tablicami in nalepkami ne bi bil nič manj zgovoren, vendar je bil prav takrat, ko se je tam mudila gospa Lacambre, v popravilu, ker naj bi sliko posodili za neko razstavo na Japonsko (ravnanje, ki kaže, da šteje varšavski muzej to sliko, ne glede na znanstveno dokumentacijo, skoraj za svojo lastnino...). Delo je prekrasno in v dobrem stanju. Gospa Lacambre je takrat predložila odgovornim oblastim za to več kot zakonito terjatev nič manj kot deset dokumentov, ki nedvomno dokazujejo, da je ta Ribot last francoskih javnih in državnih zbirk (pismo direktorja francoskih muzejev z dne 20. februarja 1996). Cilj je bil že blizu, ko

K R O N I K A

so neugodnosti političnega življenja (nov predsednik, naslednik Walense, sprememba vlade in večine z vrnitvijo komunistov) spet zapletle igro in upočasnile že v načelu zmeraj počasna pogajanja med kulturnimi in zunanjimi ministrstvi obeh dežel. Poljska stran pa je *in extremis* – ali pa tudi res v dobri veri? – sprožila v zvezi s prejšnjim novo vprašanje, ki nima nobene opravka z Ribotom in ki se ne tiče državnih muzejev: to, da je v Franciji neka flamska tapiserija, ki izvira s poljskega gradu Goluchów. Prizadeti francoski muzej, muzej Calvet v Avignonu, je mestna ustanova, in tapiserija, ki jo terja Poljska, je prišla tja pred nedavnim kot darilo. Tu so torej nove zahteve, ki zavirajo prav gotovo neizbežno vrnitev Ribotove slike. Začasno, minljivo razočaranje, ki ne bo moglo nasprotovati stvarnosti dejstev in pravic (nedotakljivost diplomatskega imetja, ki jo uveljavlja znamenita konvencija iz leta 1907), še toliko bolj, ker bo Francija vrh tega zmeraj spet mogla spomniti na očitno velikodušnost in dobro voljo – ki je med obema deželama že tradicija – in ki ju je dokazala v letih 1959 in 1960. Takrat je varšavskemu Narodnemu muzeju odobrila zelo pomemben depo grško-rimskih (dvaintrideset marmornih in glinastih plastik) in egipčanskih umetnin (sto trinajst kipov, kipcev, kosov nakita in drugih predmetov) iz Louvra; to je bila veličastna in pristržna gesta, ki je ostala tako rekoč edina, zakaj Poljska se je v zameno (in še to na prošnjo Francije) oddolžila leta 1961 s skromno pošiljko dveh starih slik (z vojaško

kompozicijo Michalowskega in religiozno sliko Bellotta, pa še za tega se zdaj zanimajo odgovorni iz muzeja na varšavskem gradu, ker izvira iz te palače). Bodimo natančni: kakšen bi bil antični oddelek varšavskega muzeja brez tega francoskega prispevka! To se pravi, da ne smemo obupati nad prihodnostjo, zakaj dobre misli, nepristranost in zaupanje, na katerih temeljijo pravična pogajanja, nazadnje zmeraj prepričajo in se uveljavijo, zlasti če gre za sogovornike, ki se že dolgo cenijo. Varšavski Narodni muzej se je zmeraj značilno in zelo pošteno odrekal temu – in to naj bo tu zapisano –, da bi Ribotovo mojstrsko delo, ki je bilo zaradi vojne začasno preneseno v njegova skladišča, vključil v svoje zbirke: nikoli ga ni ne razstavil ne katalogiziral, čeprav gre za pomembno delo prvovrstnega mojstra, ki se zdaj na popolnoma predvidljiv način spet vrača v ospredje. To je še ena in celo zelo simbolična priložnost, da poskusimo omiliti hude posledice zadnjega svetovnega spopada. Te so, kot se to dogaja v vsaki vojni, žalostno vplivale na zanimivo in ranljivo usodo umetnin – predmetov tolikšne pohlepnosti –, a tudi spoštljivega in iskrenega občudovanja, ki utrjuje dobre odnose med deželami in ljudmi.