

Franciszek Trzebski

**FAŁSZOWANIE ZABYTEKÓW RUCHOMYCH
W UJĘCIU KRYMINALISTYCZNYM I PRAWNOKARNYM
– WYBRANE PRZYPADKI**

1. Podstawy prawne walki z fałszerstwem dzieł sztuki i zabytków

Fałszowanie ruchomych dzieł sztuki powstało w wyniku zapotrzebowania. Od wieków towarzyszyło nieodłącznie kolekcjonerstwu. Fałszowano obrazy, rzeźby, meble, zegary, figurki porcelanowe, dywany, monety, starożytne gemmy i medale, inkunabuły, bardzo rzadkie starodruki ważne dla historii literatury i nauki, niektóre dokumenty, takie jak testamenty, nadania książęce czy przywileje przyznawane przez władców. W Polsce do 2006 roku podstawą prawną odpowiedzialności karnej za fałszowanie dzieł sztuki i zabytków celem zbycia i wprowadzenia do obiegu komercyjnego był art. 286 §1 k.k., określający jako przestępstwo „wprowadzenie w błąd”, czyli oszustwo. Artykuł 294 §1 k.k. zwiększa wymiar kary za to przestępstwo od roku do lat 10 ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności, jeśli przestępstwo dokonane zostało w stosunku do mienia znacznej wartości. Artykuł 294 § 2 k.k. precyzuje już przedmiot przestępstwa, stanowiąc, że „tej samej karze podlega sprawca, który dopuszcza się przestępstwa wymienionego w § 1 w stosunku do dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury”. Dopiero jednak ustawa z dnia 24 lutego 2006 r. zmieniająca ustawę o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003r.¹ określiła w art. 109a w sposób szczegółowy przestępstwo fałszerstwa: „, kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności do lat 2..” i w art. 109b: „,kto rzecz ruchomą zbywa jako zabytek ruchomy albo zbywa zabytek jako inny zabytek, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności do lat 2...”². Zwraca

¹ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162, poz.1568 z późn.zm.).

² Ustawa z dnia 24 lutego 2006 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 50, poz. 362).

uwagę fakt, że w kodeksie karnym kara jest wyższa niż w ustawie, lecz użyta została nazwa „dobro o szczególnym znaczeniu dla kultury”. Termin ten i jego definicja użyte są w dokumentach Międzynarodowej Konwencji Haskiej o ochronie dóbr kultury podczas konfliktu zbrojnego z 1954 r. Od roku 1956 Polska jest sygnatariuszem Konferencji Haskiej³. Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, zgodnie ze swą nazwą, posługuje się natomiast nazwą zabytek, nazwą tradycyjną, bo użytą już w pierwszym polskim akcie prawnym o ochronie zabytków, w rozporządzeniu Prezydenta RP z 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami⁴. Obie nazwy „zabytek” i „dobro kultury” nie są znaczeniowo tożsame. W nazwie „zabytek” mieści się wymiar czasowy, odnoszący się do wieku przedmiotu i historii. Takiego odniesienia nie ma nazwa „dobro kultury”. Może nim być także przedmiot wykonany współcześnie. Różny jest także wymiar kary. Wymiar kary przewidziany w art. 294 § 2 k.k. jest znacznie wyższy niż w art. 109a ustawy o ochronie zabytków zmienionej 24 lutego 2006 r. Być może, w rozumieniu kodeksu karnego określenie „dobro o szczególnym znaczeniu dla kultury” obejmuje tylko zabytki szczególnie cenne dla kultury albo dobra szczególnie cenne nie będące jeszcze zabytkami. Problem jest dyskusyjny, co nie ułatwia praktycznych zadań organom wymiaru sprawiedliwości. Interpretacja nazwy „dobro o szczególnym znaczeniu dla kultury” jest częścią debaty nad kodeksową i „pozakodeksową” (ustawową) regulacją prawną ochrony zabytków⁵. Sprawa ta wykracza poza ramy niniejszego artykułu.

2. Kopia, podrobienie, przerobienie, zapożyczenie, podobieństwo motywów, twórcza inspiracja

Niejednokrotnie w postępowaniu przygotowawczym lub sądowym pojawia się wątpliwość, czy kwestionowany przedmiot jest fałszykatem, czy kopią. Istnieje tu zasadnicza różnica. Nie każda kopia jest fałszykatem. Fałszykatem jest tylko taka kopia, która została sporządzona celem wprowadzenia do obrotu jako oryginał i w tym celu opatrzona została dodatkowymi elementami sugerującymi, że jest oryginałem. Wizualnie fałszykat i kopia mogą wyglądać identycznie. Kopiści nie mają własnych wizji twórczych, ale jedynie reprodukuja⁶. Kopia oznaczona jako kopia nie jest fałszerstwem. Dopiero kopia wykonana w identycznym formacie co oryginał i opatrzona sfałszowanym podpisem

³ Dz.U. z 1957 r. Nr 46, poz. 212.

⁴ Dz.U. RP Nr 23, poz. 265.

⁵ M. Bojarski i W. Radecki, *Ochrona zabytków w polskim prawie karnym. Stan aktualny i propozycje de lege ferenda* [w:] Prawna ochrona dziedzictwa kultury. Materiały z konferencji pod red. J. Kaczmarka, Gdańsk, 30 maja-1 czerwca 2005 r., s. 13-29.

⁶ D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich* [w:] Prawo muzeów, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Oficyna Wolters Kluwer business, Warszawa, 2008 r., s. 82-91.

rzeczywistego twórcy staje się falsyfikatem. W odróżnieniu jednak od fałszerstwa pieniędzy podrobienie dzieła na własny użytek nie jest przestępstwem, jest nim dopiero próba sprzedania falsyfikatu. Rzekomą autentyczność falsyfikaty starych obrazów uzyskują przez specjalne zabiegi postarzające zarówno lico, jak i odwrocie, takie jak pęknięcia, złuszczenia farb, zatłuszczenia i plamy, wystrzępienia i przedarcia krawędzi oraz sfabrykowane nalepki, pieczęcie i napisy. Pachnąca świeżą farbą kopia nie może być celowym falsyfikatem starego obrazu, nawet jeżeli nie jest oznaczona przez malarza jako kopia. Pomiedzy oryginałem a dziełem podrobionym lub przerobionym granica nie jest jednak ostra⁷. Mogą być czynione zapożyczenia pojedynczych motywów z oryginału lub tylko wpływ twórcy oryginału na styl i kompozycję późniejszego obrazu innego malarza. Niekiedy malarz stosuje technikę warsztatową podobną do oryginalnej i adaptuje styl twórczości rozpowszechniony w określonym okresie i stosowany przez wielu artystów w tym czasie. Wreszcie historycy sztuki i eksperci uważają niekiedy, że kwestionowane dzieło jest oryginalne, a powstało jedynie jako wynik twórczej inspiracji pracą wcześniejszego lub nawet współczesnego twórcy, co nie może podważać jego oryginalności. Nieostre, subiektywnie ustalone granice pomiędzy wcześniejszym oryginałem a dziełem własnym wykorzystywane są przez sprytnych artystów, zwłaszcza tworzących tzw. dzieła inspirowane w grafice komputerowej⁸. Ostatnio podejmowane są próby kategoryzacji takich podobieństw. Motywacją wypracowania obiektywizacji stopnia podobieństwa i ustalenie granicy, poza którą podobieństwo przestaje już być inspiracją i narusza prawa autorskie, są nierzadkie spory o prawo własności twórczej.

Dzieła sztuki fałszowali także oszuści, którzy sami byli utalentowanymi artystami. Wszyscy fałszerze muszą być co najmniej dobrymi rzemieślnikami, ponieważ zasadnicze znaczenie ma podrobienie dzieła sztuki tak, aby wyglądało na autentyczne. Sprawny fałszerz musi znać i rozumieć twórczość artysty oraz warunki powstania dzieła, które kopiuje. Kopia dawnego dzieła po wygaśnięciu prawa własności autorskiej, sprzedawana legalnie z podpisem kopisty, jest niekiedy wartościowym obiektem obrotu. Wystarczy rzut oka na stoiska, choćby na Rynku Starego Miasta w Warszawie, pod Bramą Floriańską w Krakowie, w Kazimierzu czy w innych miejscach odwiedzanych przez turystów. Dobre kopie z zaznaczeniem, że są kopiami dawnych wybitnych dzieł, do których wygasły prawa autorskie, znajdują nabywców. Kopie, sporządzone za życia mistrza w odległej epoce, niekiedy przez jego uczniów, mogą mieć znaczną wartość artystyczną, muzealną i materialną, jak np. niektóre obrazy w Galerii

⁷ B. Gadecki, *Komentarz do art.109 a ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (przestępstwo fałszerstwa zabytku)*, Prokurator nr 2 (38), 2009, s. 98-107.

⁸ A. Damasiewicz, *Mona Lisa z wąsami*, Art & Business Kolekcjoner nr 12 (218), Warszawa 2008, s. 16-17.

Porczyńskich w Warszawie⁹. Stare dobre kopie, produkowane w odległych czasach, bliskich powstaniu oryginalnego dzieła, mogą sprawiać wrażenie oryginałów nawet dla renomowanych ekspertów. Kopie sporządzano niekiedy pod okiem samych twórców oryginałów. Są one określane zazwyczaj jako obrazy z warsztatu lub ze szkoły mistrza. Kopie wykonywali nawet sami twórcy oryginałów w celach artystycznych, traktując je jako kolejne wersje swego pierwotnego obrazu. Czynie to także w celach komercyjnych. Nawet wybitnym ekspertom bywa szczególnie trudno zidentyfikować kopię sporządzoną przez autora oryginału. Spektakularny przypadek został ujawniony i zbadany po kradzieży z muzeum w Odessie obrazu Caravaggia „Pocałunek Judasza” Okazało się, że identyczny obraz eksponowany jest od wielu lat jako wybitne dzieło Caravaggia w jednym z muzeów w Irlandii. Ekspersi są zgodni, że oba obrazy wyszły spod pędzla tego samego mistrza. Eksponowane są w dwu różnych muzeach, lecz mają podobną wartość materialną. Osobnym zagadnieniem jest celowe sygnowanie przez wielkiego mistrza obrazu wykonanego przez ucznia. Tak postępowali Rembrandt, a zwłaszcza Rubens, którego pracownia była rodzajem manufaktury obrazów. W nowszych czasach celowali w tymi Picasso i Salvatore Dali. Ten ostatni sygnował nawet pospieszne, fragmentaryczne szkice złożone nieomal z kilku kresek, niepodobne do jakiegokolwiek oryginału stworzonego wcześniej. O ich wartości komercyjnej decydował tylko własnoręczny podpis mistrza. Kopie malowane przez utalentowanych uczniów twórcy sprzedawali niekiedy jako własne obrazy. Autentyczny podpis mistrza może mieć znacznie większą wartość materialną niż samo dzieło. Z takimi sytuacjami eksperci mają niekiedy do czynienia. Czasami fałszerze kopiowali dzieło, które sam twórca oryginału powtarzał. Tak np. w przypadku Vlastimila Hofmana fałszerze kopiują „Dziewczynkę z ptaszkiem”, a w przypadku Teodora Axentowicza jego obraz „Hucułki”- obrazy wykorzystywane przez obu twórców dla kolejnych wersji tychże obrazów. Trafiające na rynek akwarele Nikifora to w większości falsyfikaty. Niektórzy znawcy malarza oceniają, że zaledwie jedna trzecia „nikiforów” na rynku jest prawdziwa. Działają na rynku prawdziwe fabryki „nikiforów”, sprzedawanych za pośrednictwem internetu. Pojawiają się także podróbki Nikifora w katalogach renomowanych domów aukcyjnych. Nikifor był mistrzem koloru. Stylistyka jego obfituje w takie bogactwo szczegółów, że fałszerze zazwyczaj się w nich gubią. Obrazy sfalszowane są często duże i masywne, a takich Nikifor nie malował. Największym rozmiarem był dla niego format A4. Duże obrazy Nikifora pochodzą sprzed II wojny światowej i są bardzo drogie. Wczesne obrazy z początku lat dwudziestych ubiegłego stulecia rozpoznać można po tym, że są malowane na austriackich drukach urzędowych albo

⁹ Mieczysław Morka, *Malarstwo włoskie w kolekcji J. i Z.K. Porczyńskich. Problemy atrybucji*, Biuletyn Historii Sztuk nr 2, 1992 oraz *Kolekcja im. Jana Pawła II. Kompromitacja kościoła i państwa*, wyd. Il Libro Warszawa, 1999.

na kartkach zeszytów szkolnych. Do innych najczęściej podrabianych polskich artystów działających w XX wieku należą także: Władysław Strzebiński, Henryk Stażewski, Witkacy, Tadeusz Kantor, Maja Berezowska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, czy Stasys Edrigevicius. Innym rodzajem przestępstwa jest fałszerstwo polegające na sporządzaniu własnych, całkowicie oryginalnych obrazów, rzeźb i innych ruchomych zabytków, ale utrzymanych w stylu i w technice łudząco podobnej do tej, jaką posługiwali się sławni twórcy w przeszłości, a także wybitni artyści doby współczesnej. Przykładowo, przez wiele lat uznawano obrazy mało znanego malarza angielskiego Toma Keatinga za nieznane autentyki wielkich mistrzów. Keating przyznał się, że sprzedawał swoje własne oryginalne obrazy brytyjskim muzeom i galeriom jako dzieła Rembrandta i Renoire'a. Obrazy były wykonane w stylu i przy użyciu historycznej techniki wielkich mistrzów w sposób tak znakomity, że uznawali je za autentyczne wybitni eksperci¹⁰. Słynne fałszerstwa związane są z nazwiskiem Hana van Meegerena, holenderskiego malarza naśladowującego w pierwszej połowie ubiegłego wieku w sposób perfekcyjny obrazy Jana Vermeera van Delft, współczesnego Rembrandtowi. Ponad dwadzieścia lat van Meegeren wykonywał i sprzedawał własne obrazy jako dzieła Vermeera¹¹. Bezbłędna wierność szczegółów w obrazach van Meegerena widoczna była w odmalowanych rekwizytach z epoki i w mistrzowskim podrobieniu stylu Vermeera, a także w technice, fakturze i w farbach sporządzanych z barwików według oryginalnych recept stosowanych przez Vermeera. Kunszt i dokładność oszusta zmyliła wybitnych rzeczoznawców. Prawie bez wyjątku uznawali oni obrazy za nieznane dotąd autentyczne dzieła Vermeera. W roku 1937 światowej sławy holenderski historyk sztuki i autorytet w zakresie twórczości Vermeera dr Abraham Bredius rozpoznał jako nieznane dzieło Vermeera obraz „Ucniowie w Emaus” znany także pod tytułem „Wieczera w Emaus”. Obraz zakupiło Muzeum Boijmans w Rotterdamie za rekordową sumę 520 000 guldenów, uzyskaną z prywatnej donacji holenderskiego magnata stoczniewego. „Odkrywcą” obrazu Han van Meegeren otrzymał 2/3 tej sumy. Afera wybuchła po drugiej wojnie światowej. W trakcie poszukiwań w Niemczech obrazów pochodzących z kolekcji Hermana Goeringa, składającej się w większości z dzieł zrabowanych lub wyłudzonych w krajach okupowanych przez Niemcy hitlerowskie, holenderscy eksperci natknęli się na nieznany dotąd obraz Vermeera „Chrystus i Jawnożresznica”, podobny w stylu i ujęciu do „Ucniów w Emaus”. Wywiezienie takiego obrazu za granicę Holandii bez pozwolenia było przestępstwem. Organa ścigania ustaliły, że sprzedawcą obrazu był malarz i handlarz obrazów zamieszkały w Amsterdamie Han van Meegeren. W maju 1945 roku,

¹⁰ B. Innes, *Falszerstwa i oszustwa*, wyd. Świat Książki, Warszawa 2006, s. 73-77.

¹¹ F. Wyne, *To ja byłem Vermeerem. Narodziny i upadek największego fałszerza XX wieku*, wyd. Rebis, Poznań 2008.

bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, został on aresztowany pod zarzutem współpracy z okupantem jako osoba współdziałająca w przestępczym wywozie zabytkowego obrazu. W tej sytuacji oszust zdecydował się ujawnić prawdę. Kara grożąca mu za fałszerstwo była bowiem znacznie niższa niż kara za współpracę z okupantem. Van Meegeren przyznał się, że namalował czternaście rzekomych dzieł Vermeera, z czego dziewięć wprowadził do obiegu rynkowego za sumę 7 167 000 guldenów. Po potrąceniu opłat za pośrednictwo uzyskał 5 460 000 guldenów, tzn. około 2 300 000 dolarów amerykańskich, przy sile nabywczej dolara wielokrotnie większej niż współcześnie. Zeznania te były tak niewiarygodne, że w przebiegu procesu zadano mu pytanie, czy jest gotów w obecności rzeczoznawców namalować nowe klasyczne arcydzieło. Van Meegeren wykonał bez trudu to zadanie. Obraz okazał się tak łudząco podobny w stylu i w technice do obrazów Vermeera, że sąd uwierzył w prawdziwość wyjaśnień. Han van Meegeren obwieszczony został przez media światowe genialnym arcyoszustem. Proces stał się kompromitacją wybitnych historyków sztuki i ekspertów, którzy w ciągu wielu lat przy zakupach do znanych galerii i muzeów uznawali obrazy van Meegerena za oryginalne dzieła Vermeera. Wyrok był bardzo łagodny. Fałszerza skazano tylko na rok pozbawienia wolności¹². Okazało się, że cała autentyczna spuścizna Vermeera na świecie zredukowana została do zaledwie trzydziestu obrazów. Ku zawstydzeniu ekspertów i zgorzeniu opinii publicznej obrazy malowane przez van Meegerena w ciągu wielu lat zdobyły ściany najznakomitszych muzeów jako oryginalne dzieła Vermeera¹³.

Innym rodzajem przestępstwa jest przerobienie autentycznego obrazu nieznanego lub mało znanego malarza w taki sposób, aby naśladował obraz znanego i cenionego artysty, lub nawet dopisanie podrobionej sygnatury mistrza do obrazu mało znanego malarza z tej samej epoki. Przykładem może być domalowanie do XIX wiecznego obrazu nieznanego malarza sygnatury Jacka Malczewskiego czy też samo wzbogacenie istniejącej kompozycji o motywy charakterystyczne dla tego wybitnego artysty¹⁴.

Osobnym i bardzo szczególnym fałszerstwem według Jana Świeczyńskiego jest tworzenie przez artystę prac utrzymanych w stylu i technice minionej lub nawet współczesnej epoki i oferowanie ich do sprzedaży zgodnie z prawdą, że są to jego własne obrazy. Nabywca, który zna pochodzenie takiego dzieła i wie, że jest ono wykonane współcześnie, wprowadza je świadomie na rynek

¹² J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1986, s. 193-197.

¹³ F. Arnau, *Sztuka fałszerzy – fałszerze sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 304-308.

¹⁴ D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich* [w:] *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Oficyna Wolters Kluwer bussiness, Warszawa 2008, s. 88.

jako dzieło oryginalne wybitnego twórcy. Anegdotycznym, znanym przykładem takiego fałszerstwa jest przypadek Izraela Ruchomowskiego, oryginalnego twórcy trzyczęściowego hełmu ze złota, złotej tiary, która do dziś jest przechowywana w paryskim muzeum Luwr¹⁵. Była to złota tiara, którą ten utalentowany złotnik wykonał na zamówienie dla jakiegoś uczonego z okazji jubileuszu. Dzieło Ruchomowskiego, jako rzekoma tiara perskiego satrapy Sajtafernesasa, zostało sprzedane przez oszustów braci Hochmann w 1896 roku, poprzez Wiedeń, dla muzeum Luwr w Paryżu za czterysta tysięcy franków. Aby uwiarygodnić ten nieznaną „antyk”, pojawiający się nagle na rynku sztuki, dodano obiektowi legendarną oprawę. Według tej opowieści w II wieku p.n.e. patrycjusz Olbii, greckiej kolonii leżącej niedaleko ujścia dzisiejszego Bohu i Dniepru do Morza Czarnego, ofiarowali tiarę jako dowód uległości i wdzięczności Sajtafernesowi. Dzieło rzekomo zaginione od prawie dwu tysięcy lat miało odnaleźć się w Wiedniu, gdzie pewien Rumun oferował ważący 460 gramów złoty obiekt na sprzedaż znanym kolekcjonerom - m.in. baronowi Rothschildowi za sumę stu tysięcy koron austriackich w złocie. Otto Bendorf, austriacki autorytet w sprawach archeologii, jako ekspert z ramienia kolekcjonerów, uznał, że tiara jest „wspaniałym zabytkiem złotnictwa z czasów przedchrześcijańskich” i zalecał kupno z przeznaczeniem jako dar dla wiedeńskiego muzeum sztuki. Przedstawicielom muzeum wydało się jednak dziwne, że szczerozłote dzieło sztuki sprzed ponad dwóch tysięcy lat wykazuje jedynie drobne uszkodzenia, i to wyłącznie w miejscach pozbawionych reliefów. Uznali więc, że te wgniecenia łatwe do wykonania wywołano sztucznie dla upozorowania starożytności obiektu. Za ich poradą kolekcjonerzy zrezygnowali z kupna. Tiara została jednak nabyta przez muzeum Luwr jako arcydzieło starożytnej sztuki złotniczej. Po nabraniu podejrzeń, że obiekt był fałszyfikatem, rozgorzała dyskusja pomiędzy uczonymi francuskimi a broniącymi swego autorytetu ekspertami z ramienia muzeum Luwr. Sprawę rozstrzygnął sam Ruchomowski. Zademonstrował on swoje umiejętności, wykonując inne dzieła sztuki „scytyjskiej” lub „etruskiej”¹⁶. W Polsce toczyła się w małej skali podobna sprawa, ilustrująca rozbieżność opinii eksperckich. Było to postępowanie cywilne z powództwa pewnego biznesmena, który w 2002 r. kupił na aukcji obraz Władysława Maleckiego pt. „Pejzaż z oddziałem powstańczym” z 1874 roku. Powstały wątpliwości, czy obraz jest autentycznym, czy fałszyfikatem. Eksperci nabywcy zakwestionowali autentyczność pracy, jednakże rzeczoznawcy domu aukcyjnego, gdzie obraz sprzedano, bronili jego oryginalności. Dwóch konserwatorów z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu uznało obraz za fałszyfikat. Według innej opinii sporządzonej na podstawie badania wykonanego w Niemczech przez dwóch

¹⁵ B. Innes, *Falszerstwa i oszustwa*, wyd. Świat Książki, Warszawa 2006, s. 144-145.

¹⁶ J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze*, op. cit., s. 191-192; także F. Arnau, op. cit., s. 171-179.

historyków sztuki i konserwatora stwierdzono jednak, że obraz jest autorstwa Władysława Maleckiego. Sprawa znalazła swój epilog w sądzie¹⁷. Bardziej współcześnie, w 2005 roku, błędną ocenę ekspertów sprowokowali dziennikarze TVN i „Rzeczpospolitej”. Wystawili oni na aukcji podrobiony obraz Franciszka Starowieyskiego pt. „Zjawa”. Rzeczoznawcy domu aukcyjnego, w którym go wystawiono, kolekcjonerzy, marszandzi i historycy sztuki nie rozpoznali fałszerstwa. Obraz został nawet fikcyjnie kupiony przez podstawioną przez dziennikarzy osobę¹⁸.

Falsyfikaty pojawiają się nie tylko na czarnym rynku, na straganach bazarów, lecz niekiedy na oficjalnym rynku dzieł sztuki. Około 10 lat temu w czasopiśmie „Art & Business” opublikowano list polskiego malarza Jerzego Dudy-Gracza, w którym artysta stwierdził, że jeden z domów aukcyjnych sprzedał pracę, która miałaby być jego dziełem, a która nim nie jest. Artysta uważał, że nie było możliwe, by tego „knota” można było uznać za jego pracę. 28 października 2004 roku na aukcję sztuki współczesnej w Domu Aukcyjnym „Agra-Art” w Warszawie trafiły dwie prace na papierze Stasysa Eidrigeviciusa. Autor poproszony o opinię przez nabywającą, właścicielkę krakowskiej galerii Artemis, stwierdził po sprawdzeniu strony internetowej Agry, że ktoś posłużył się jego grafikami ilustrującymi poezje Miłosza wydanymi w stu bibliofilskich egzemplarzach. Dom aukcyjny kupił obie prace na aukcji w Desie-Unicum w Warszawie jako dzieła oryginalne. Ekspert, kustosz zbiorów ASP w Warszawie, nie miała wątpliwości, że są to oryginalne prace Stasysa Eidrigeviciusa. Na podstawie jej opinii fotokopie grafik jako prac oryginalnych zostały umieszczone w katalogu aukcyjnym firmy Desa-Unicum¹⁹. Są znane przypadki wielu prymitywnych oszustw, których ofiarą padały naiwne osoby, kupujące na bazarach rzekome dzieła sztuki pędzla największych malarzy świata, np. jako obrazy Velasqueza czy Corota. Osoby te nie zdawały sobie sprawy z tego, że w Polsce nie ma obrazów tych mistrzów nawet w największych muzeach. Oszuści sprzedawali obrazy jako tzw. nadzwyczajne okazje. Co prawda, niezmiernie rzadko pojawiały się na straganowych targach sztuki autentyczne nieskatalogowane obrazy takich artystów, jak Tadeusz Makowski, Jan Cybis czy Juliusz Kossak.

¹⁷ P. Ogrodzki, *Przestępczość przeciwko zabytkom (krótka charakterystyka zagrożenia) międzynarodowa współpraca służb policyjnych, granicznych i celnych w zwalczaniu przestępczości przeciwko zabytkom*, red. M. Karpowicz, P. Ogrodzki, Szczytno 2005.

¹⁸ J. Huczkowski, *Falsyfikaty - co na to stowarzyszenie*, Gazeta Antykwaryczna nr 7/8/9, 2005, s. 66.

¹⁹ P. Ogrodzki, *Przestępczość przeciwko zabytkom (współpraca organów ścigania z instytucjami kultury i służba ochrony zabytków w jej zwalczaniu)* [w:] *Prawnokarna ochrona dziedzictwa kultury*, s. 115-136, pod red. J. Kaczmarka, Zakamycze, 2006.

3. Wprowadzanie falsyfikatów do obrotu na rynku dzieł sztuki

Artykuł 109b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami reguluje odpowiedzialność karną tego, kto wprowadza do obrotu zabytek podrobiony lub przerobiony przez inną osobę. Do organów ścigania należeć powinno ustalenie, czy osoba, która zbyła obrazy, miała świadomość, że są one podrobione. Artykuł 109b reguluje odpowiedzialność karną handlarza sztuki. Podrobiony obraz zanim trafi do ostatniego nabywcy, bywa zbywany wielokrotnie przez różnych pośredników, takich jak antykwariusze, galerie, domy aukcyjne.

Wprowadzenie do obrotu kopii obrazów, bez stosownych oznaczeń, rodzi obawę wywiezienia za granicę bez pozwolenia oryginałów zgłaszanych na granicy jako kopie. Podejrzenie takiego wywozu pociąga za sobą obowiązek sporządzenia na koszt Skarbu Państwa ekspertyzy wojewódzkiego konserwatora zabytków celem sprawdzenia, czy przedmiotowe obrazy lub inne dzieła sztuki nie są autentykami. Na dokładny opis konfliktu na tym tle pomiędzy prokuratorem rejonowym a wojewódzkim konserwatorem zabytków zasługuje przypadek wywozu za granicę falsyfikatów określanych przez wywoźącego jako kopie. Obrazuje on spór pomiędzy prokuratorem rejonowym a wojewódzkim konserwatorem zabytków na tle odmiennej interpretacji przepisów ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. W roku 2007 Prokuratura Rejonowa w Łodzi nadzorowała postępowanie w sprawie wywozu zabytków bez pozwolenia przez obywatela polskiego aktualnie mieszkającego w Kanadzie. W czerwcu 2007 r. podczas odprawy celnej przeprowadzonej na terenie portu lotniczego w Łodzi ujawniono 9 obrazów nie zgłoszonych do kontroli. Pasażer nie posiadał zezwolenia Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Łodzi na wywiezienie zabytków za granicę RP. Jak wyjaśnił funkcjonariuszom celnym na lotnisku, obrazy zakupił na aukcji internetowej Allegro. Obrazy zatrzymano i przekazano do Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi celem wykonania ekspertyzy i zbadania autentyczności. Ustalono, że wszystkie zatrzymane obrazy rzekomo autorstwa Jacka Malczewskiego, Juliana Fałata, S.I. Witkiewicza, Nikifora, mianowicie: „Kobieta z dzbanem”, „Chrystus i Samarytanka”, „Kobieta na tle pejzażu”, „Portret”, „Starzec”, „Postać”, „Pejzaż z kościołem”, „Pejzaż z kościołem w tle”, są falsyfikatami. Obrazy te zostały wykonane wspólnie, przez nieznanego fałszerza i nie były zabytkami. W tej sytuacji pasażer zaskarżył zatrzymanie na granicy przedmiotowych obrazów jako niepodlegających ustawie o ochronie zabytków. Prokurator rejonowy w Łodzi uwzględnił zażalenie. W uzasadnieniu postanowienia powołał się na opinie ekspertów stwierdzając, że działanie wywoźącego nie miało znamion czynu zabronionego, ponieważ zabezpieczone obrazy nie były zabytkami i czynność skarżącego nie wypełniała art. 109 ust. 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Jednak w oparciu o ten sam materiał dowodowy Wojewódzki Konserwator Zabytków w Łodzi miał zdanie odmienne i wniósł do Sądu

Rejonowego w Łodzi zażalenie na orzeczenie prokuratora. Zarzucił prokuratorowi, że nie wykonał należnych czynności w celu ustalenia osoby, która podrobiła obrazy, i nie zatrzymał obrazów jako materiału dowodowego w sprawie ustalenia, czy działanie wywożącego było ukierunkowane na użycie sfałszowanych obrazów w obrocie zabytkami zagranicą. Zdaniem konserwatora wojewódzkiego, zgodnie z art. 109 b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, do zadań organów ścigania należy ustalenie, czy osoba, która zbyła przewoźcemu obrazy w Polsce, miała świadomość, że są one podrobione. Fakt zbycia falsyfikatów osobie przewożącej obrazy za granicę wskazuje, że mogło dojść do podrobienia zabytku w celu użycia go w obrocie zagranicą, co stanowi z kolei przestępstwo wypełniające art. 109a ustawy o ochronie zabytków. Sąd Rejonowy w Łodzi po rozpoznaniu sprawy nie uwzględnił jednak zażalenia wniesionego przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, utrzymując w mocy postanowienie prokuratora. Sąd uzasadniając swe postanowienie, stwierdził, że rozumowanie prokuratury było logicznie uzasadnione. Obie strony transakcji miały świadomość tego, że obraz jest jedynie kopią. Według sądu wskazywać miały na to rozmiary obrazów, znacznie mniejsze od rozmiarów oryginałów. W ocenie sądu również fakt umieszczenia obrazów na aukcji internetowej Allegro przemawiał za tym, że obrazy nie były oryginałami, gdyż aukcja internetowa jest mało wiarygodna dla kolekcjonerów poszukujących oryginałów dzieł wybitnych malarzy. Należy tu jednak zauważyć, że sąd nie odniósł się do faktu podrobienia sygnatur twórców oryginałów, co wskazywało, że nie były to kopie, lecz celowe falsyfikaty. Wyrok sądu nie został zaskarżony i stał się prawomocny. Świadome wprowadzenie na rynek fałszywych obrazów jest przestępstwem z art. 286 k.k. lub, w przypadku dóbr o szczególnym znaczeniu dla kultury, z art. 294 § 2 k.k., który określa karę pozbawienia wolności od roku do lat 10. Mimo to liczba zgłoszeń dotycząca fałszerstw jest minimalna. Galerie sztuki nie zawiadamiają niekiedy organów ścigania o fałszerstwach, bo pragną uniknąć niepożądanego rozgłosu.

4. Sposoby wprowadzania falsyfikatów do obrotu na rynku dzieł sztuki i zabytków

Sposoby używane dla przestępczego wprowadzania do obiegu na rynek podrobionych lub przerobionych dzieł sztuki i zabytków są często pomysłowe i niekiedy trudne do wykrycia. Walki z przestępczością tego rodzaju nie ułatwia kodeks cywilny. Zgodnie z przepisami kodeksu cywilnego właścicielowi zbywającemu falsyfikat trzeba udowodnić, że działał w złej wierze, a to jest bardzo trudne. Artykuł 174 k.c. stanowi, że posiadacz rzeczy ruchomej nie będący jej właścicielem nabywa ją na własność, jeśli posiada rzecz nieprzerwanie jako posiadacz samoistny od lat trzech. W przypadku obrotu zabytkami nabycie przedmiotu na własność po trzech latach posiadania jest okresem zbyt krótkim.

Niekiedy po trzech latach od przestępstwa kradzież obrazu w magazynach muzeum lub kradzież zabytku piśmiennictwa w bibliotece nie zostaje nawet ujawniona. Wykrycie przestępcy zdarza się czasami po latach od momentu umorzenia śledztwa z powodu niewykrycia przestępstwa. Kodeks cywilny ułatwia uzyskanie tytułu własności przez przepis art.7 k.c., który uznaje domniemanie dobrej wiary (*bona fide*) wyrażonej przez zbywającego o legalnym nabyciu i posiadaniu rzeczy, którą zbywa za automatycznie obowiązujące. Nieuznanie oświadczenia dobrej woli wymaga uzyskania przez nabywcę dowodów zaprzeczających. Jest to często przeszkoda niemożliwa do pokonania. Przyjęcie *a priori* zasady domniemanie dobrej wiary stwarza ułatwienia dla paserstwa. W przypadku nabycia własności rzeczy od osoby nieuprawnionej kodeks cywilny stwarza jeszcze większe ułatwienie nielegalnego wprowadzania dzieł sztuki i zabytków na rynek. Artykuł 169 § 1 k.c. stwierdza bowiem, że nabywca uzyskuje własność już z chwilą objęcia rzeczy w posiadanie, chyba że działa w złej wierze, co zgodnie z przedmiotowym art.7 k.c. wymaga udowodnienia. Udowodnienie celowego działania przestępczego nie jest w takich przypadkach łatwe. Działa tu zasada *in dubio pro reo*. Polski kodeks cywilny nie uwzględnia odrębnej natury zabytków i dóbr kultury. Szczególna ich właściwość sprowadza się m.in. do tego, że zabytki i dobra kultury stanowią przedmioty unikatowe, indywidualne. Poza wartością trudno wymierną, jaką stanowi znaczenie dla dziedzictwa narodowego, tym różnią się od większości rzeczy ruchomych, że nawet najdoskonalsza kopia czy reprodukcja nie ma waloru zabytku. Mimo to kodeks cywilny traktuje zabytki ruchome jak każdą inną rzecz w obrocie cywilnoprawnym.

Jak wskazują omawiane tu przypadki, opinie ekspertów są często sprzeczne lub wręcz mylne. Duża liczba pomyłek przy ocenie autentyczności kwestionowanych obiektów rodzi wątpliwości co do kompetencji i rzetelności przeprowadzonych ocen. Zdaniem Jerzego Stelmacha eksperci są najsłabszym ogniwem w procesie związanym z dochodzeniem roszczeń w przypadku nabycia falsyfikatu. Eksperti związani często ze zleceniodawcami, tj. właścicielami domów aukcyjnych wystawiających dzieła na sprzedaż, rzadko wydają opinie negatywne. Formułują oni swe oceny w sposób ostrożny, asekuracyjny lub wręcz stronniczy, co może ułatwiać wprowadzenie do legalnego obrotu ewidentnych falsyfikatów lub dzieł wątpliwej wartości. Problem ten dotyczy także światowego rynku sztuki. Od strony prawnej zagadnienie to przedstawione zostało w monografii Levy'ego²⁰.

Mniej lub bardziej udane fałszerstwo używane jest jako sposób okradania muzeów lub galerii. Złodziej wstawia na miejsce oryginału falsyfikat. Jeśli zręczna i szybka podmiana jest niezauważona w chwili jej dokonywania, wtedy moment wykrycia kradzieży może być bardzo opóźniony. Rekordzistą w technice

²⁰ S.M. Levy, *Liability of the art expert for professional malpractice*, Wisconsin L. Rev 595, 1991 (Heinoline).

podmieniaania oryginałów kopiami był Stephane Breitwieser we Francji, utalentowany malarz kopista. W ciągu 7 lat okradł w pojedynkę 170 muzeów i galerii w Europie. Trudność wykrycia go polegała na tym, że działał sam i z reguły nie wprowadzał skradzionych obiektów do obiegu rynkowego. Ukrywał skradzione obrazy u siebie, realizując irracjonalne pragnienie ich osobistego posiadania i napawania się w samotności wielką sztuką²¹. W Polsce słynna jest kradzież podobną metodą obrazów wielkiej wartości, takich jak „Ukrzyżowanie” Antona van Dycka oraz „Kobieta przenosząca żar” Pitera Breughla z Muzeum w Gdańsku w kwietniu 1974 r. Sprawca dostał się do wnętrza muzeum po rusztowaniach, korzystając z odnawiania zewnętrznych ścian budynku. Oderwał obrazy od podłoża i umieścił w miejscu obrazu „Kobieta przenosząca żar” zwykłą reprodukcję wyciętą z czasopisma, a zamiast obrazu „Ukrzyżowanie” Antona van Dycka wstawił jego falsyfikat. Opóźniło to znacznie moment zauważenia kradzieży. Śledztwo umorzono po pół roku z powodu niewykrycia sprawcy, ale obrazów nie odzyskano. Podobną technikę zastosowano w Muzeum Narodowym w Poznaniu we wrześniu 2000 roku. Skradziony tam został obraz Claude’a Moneta „Plaża w Pourville, zachodzące słońce”. Było to jedyne dzieło malarskie Moneta w zbiorach polskich. Wartość obrazu oceniano nawet na 7 milionów dolarów. Ten głośny przypadek omówiony został wcześniej²². Z powodu niewykrycia sprawcy postępowanie umorzono. Dopiero po 9 latach sprawca został zidentyfikowany dzięki temu, że zabezpieczono i przechowano dowodowe ślady linii papilarnych pozostawione na ramie skradzionego obrazu. Po paru latach ślady te porównano z odfitkami linii papilarnych zarejestrowanych w bazie kart systemu AFIS (*Automated Fingerprint Identification System*), jakie pobrano od osobnika, który dopuścił się niewielkiego przestępstwa po kilku latach od kradzieży w muzeum. Osobnik ten okazał się sprawcą kradzieży obrazu Moneta. Był to rzemieślnik, mieszkaniec Olkusza. Przyznał się od razu do winy i opisał dokładnie sposób kradzieży. Posiadał zaskakująco dobrą znajomość przepisów umożliwiających wielogodzinne przebywanie w muzeum celem szkicowania dla celów szkoleniowych jakiegoś obrazu. Wysłał w tym celu faksem pod fałszywym nazwiskiem prośbę o zgodę na szkicowanie do kierownictwa muzeum i taką zgodę uzyskał. Ulokował się wraz z torbą zawierającą przybory kreślarskie w pobliżu sali, gdzie eksponowano dzieło Moneta. Zaobserwował wcześniej zwyczaj stopniowego opuszczania sal przez personel jeszcze przed zamknięciem muzeum w celu przebrania się z ubrania służbowego w ubranie prywatne i zakończenia pracy możliwie wcześniej po zamknięciu muzeum. To rozeznanie zapewniło mu czas i sposobność niezauważonego wycięcia obrazu z ram, uszkodzonego przy tym z pośpiechu,

²¹ S. Breitwieser, *Wyznania złodzieja dzieł sztuki*, wyd. Muza SA, Warszawa 2007.

²² F. Trzebski, *Kradzieże z muzeów w Polsce. Analiza kryminalistyczna i stopień zagrożenia - wybrane przypadki*, Problemy Współczesnej Kryminalistyki, t. XIV, 2010, s. 341-359.

a następnie umieszczenia na jego miejscu nieudolnego falsyfikatu. Falsyfikat sporządził na zamówienie nieznanemu mu z nazwiska malarz – student. Sprawca opuścił muzeum bez sprawdzenia przez personel torby szkieletownika, w którym ukrył przed wejściem falsyfikat, a potem wyniósł oryginał. Obraz umieścił w mieszkaniu w Olkuszu, w schowku za szafą i przechowywał tam przez 9 lat. Odmówił już dalszych zeznań na rozprawie przed Sądem Rejonowym w Poznaniu i okazał skruchę. W chwili dokonania przestępstwa był niekarany. Za pośrednictwem swego obrońcy, zapewne za jego radą, zaproponował dobrowolną karę nie więcej jednak niż dwa lata pozbawienia wolności. Tak łagodnej karze sprzeciwił się prokurator, a także, jako strona pokrzywdzona, Muzeum Narodowe w Poznaniu, działające w charakterze oskarżyciela posiłkowego. Prokurator domagał się kary co najmniej czterech lat pozbawienia wolności. Ostatecznie Sąd Rejonowy w Poznaniu orzekł karę trzech lat pozbawienia wolności i częściową rekompensatę kosztów restauracji obrazu. Była to kara łagodna, ponieważ czyn wypełniał art. 294 § 2 k.k., który określa maksymalny wymiar kary 10 lat pozbawienia wolności za przywłaszczenie dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury. Ponadto czyn oskarżonego wypełniał art. 108. ust. 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami w brzmieniu: „Kto niszczy lub uszkadza zabytek, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5”. Polski kodeks karny nie stosuje systemu kumulacji kar przy wymierzaniu kary łącznej. Sąd uznał za okoliczność wybitnie łagodzącą tłumaczenia oskarżonego, który, naśladując nieudolnie Breitwiesera, zapewniał w śledztwie, że przestępstwa nie popełnił z niskich pobudek i chęci zysku, lecz z powodu osobistej fascynacji sztuką Moneta. Uzasadniać to miał fakt, że nie próbował sprzedać obrazu i przechowywał go w warunkach nie zwiększających uszkodzeń, których i tak już dokonał podczas kradzieży. Sąd nie wziął pod uwagę możliwości, że sprawca nie próbował sprzedać obrazu ze strachu po sensacji medialnej, jaką wywołała kradzież. Próba sprzedaży słynnego obrazu, jedyne obrazu Moneta w Polsce, z charakterystycznym uszkodzeniem zdemaskowałaby sprawcę. Piotr Ogrodzki wysuwa hipotezę, że kradzież była wykonana na fachowe zamówienie²³. Przemawia za tym fakt, że nie znaleziono w mieszkaniu sprawcy czegokolwiek, co sugerowałoby jego własne zainteresowania klasycznym malarstwem (wydawnictwa czy reprodukcje itp.). Nikt z członków rodziny lub osób kontaktujących się z nim nie zauważył wcześniej jakiegokolwiek zainteresowania sztuką. Sąd nie sprawdzał wiedzy oskarżonego w zakresie twórczości Moneta czy historii malarstwa. Ukrywanie obrazu mogło być podyktowane koniecznością, a nie miłością do wielkiej sztuki Moneta, zwłaszcza że hipotetyczny zleceniodawca zapewne odmówił zakupu obrazu uszkodzonego w sposób demaskujący kradzież. Sąd nie uznał jednak tej hipotezy za zasługującą na weryfikację i przychylił się do szlachetnej wersji oskarżonego. Omawiana

²³ M. Narbutt, *Kup pan amorka*, Rzeczpospolita nr 6 z 13-14 lutego 2010 r.

sprawa wskazuje na zaniedbania w ochronie ekspozycji muzeum graniczące wręcz z lekkomyślnością. Brak obrazu stwierdzono dopiero po 2 dniach, kiedy pracownica muzeum spostrzegła, że rzekomy autentyk, słabo umocowany, wysunął się z ram. Kierownictwo muzeum wydało zgodę na szkicowanie ekspozowanych obrazów bez sprawdzenia dowodu osobistego zainteresowanego przed jego wejściem do wnętrza muzeum. Nie sprawdzono zawartości torby szkicownika przy wejściu i przy opuszczeniu muzeum przez sprawcę. Obraz tej klasy powinien być indywidualnie monitorowany. Jedyne organy ścigania stanęły na poziomie profesjonalnej sprawności monitorując co pewien czas zabezpieczone ślady daktyloskopijne i konfrontując je, co prawda z opóźnieniem, ze śladami w zasobie danych systemu AFIS. Umożliwiło to automatyczne wykrycie ich identyczności ze śladami pobranymi później przy okazji innego banalnego przestępstwa popełnionego także, jak się okazało, przez oskarżonego o kradzież obrazu Moneta. Ślady pozostawione na ramie obrazu zostały wprowadzone do zasobu informacji daktyloskopijnej, gdzie były automatycznie identyfikowane i porównywane z istniejącym zasobem danych przy pomocy komputerowego programu AFIS. Przypadek ten w sposób spektakularny udowodnił użyteczność w Polsce systemu AFIS jako techniki kryminalistycznej.

5. Techniki kryminalistyczne w zwalczaniu fałszerstw dzieł sztuki i zabytków

W kryminalistycznej ocenie autentyczności zabytków ruchomych coraz większą rolę odgrywają naukowe badania laboratoryjne. Dostarczają one obiektywnych przesłanek uznania podmienionego obrazu za fałszykat. Techniki wykorzystywane przez fachowych przestępców do fałszowania dzieł sztuki są pracochłonne, niejednokrotnie wymagają talentu, umiejętności, znajomości technik i materiałów stosowanych w czasach powstania fałszowanych dzieł sztuki. Tradycyjne sposoby badania autentyczności wykorzystuje historyk sztuki i specjalista w zakresie twórczości artysty, którego rzekome dzieło oferowane jest na rynek. Sposób ten polega na stylistycznej ocenie dzieła. Sprawdza on również proveniencje, czyli historię dzieła od chwili opuszczenia pracowni artysty do dotarcia do obecnego właściciela. Proveniencja jest dokumentowana, a dokumenty potwierdzające autentyczność dzieła przedstawia się przy umowie kupna-sprzedaży. Wiele dzieł sztuki nie posiada dokładnej proveniencji i losów ich nie da się ustalić przez przyporządkowanie autorstwa wybitnym twórcom czy nawet szkołom malarskim, rzeźbiarskim lub innym zespołom artystycznym. Nawet odległa, dobrze udokumentowana proveniencja nie wyklucza możliwości, że pierwszy właściciel nabył znakomicie wykonany fałszykat i nieświadomy tego wprowadził go do obiegu. Jak wskazują przytoczone tu przypadki, metoda tradycyjna, ocena subiektywna eksperta, nie zawsze pozwala w sposób bezsporny wykryć przestępstwo. Obiektywne, laboratoryjne metody kryminalistyczne umożliwił dopiero rozwój fizyki i chemii. Znaczenie ich dla rozwikłania

wcześniejszych zagadek autentyczności dzieł sztuki omówił Świeczyński na wcześniejszych konkretnych przypadkach²⁴. Obecnie metody te rozwijają się, zwiększając stale katalog kryminalistycznych technik chemiczno-fizycznych. Przykładowo, niewidoczne zmiany naniesione na obraz ujawniane są za pomocą specjalnych technik fotograficznych, takich jak podczerwień i luminescencja w podczerwieni. W badaniach sygnatury stosowana jest zobiektywizowana analiza graficzno-porównawcza pisma, obok analizy przez specjalistów biegłych w zakresie pisma ręcznego. Czasem konieczna jest ingerencja w materię dzieła w celu pobrania materiału porównawczego. Dotyczy to przede wszystkim badań chemicznych, które polegają na laboratoryjnym badaniu próbek drewna, płótna czy farby. Badania chemiczne są także metodą stosowaną do analizy okresu powstawania obrazów. Precyzyjnie datowane dawne traktaty i pisma cechowe podawały proporcje, w których mieszano pigmenty. Dzięki współczesnej analizie chemicznej i porównaniu składu chemicznego próbki farby z recepturą obowiązującą w okresie przypisywanym powstaniu kwestionowanego obrazu można wykluczyć lub potwierdzić jego autentyczność. W najbardziej zaawansowanych badaniach autentyczności, np. w ostatnich latach przy datowaniu bezcennej relikwii, tzw. Całunu Turyńskiego, pobierane były mikroskopijne próbki drewna lub produktów wytwarzanych z drewna celem oznaczenia zawartości radioizotopu węgla C14. Jest to rozwinięcie w skali mikro metody datowania stosowanej od dawna w archeologii. Badania chemiczne i fizyczne umożliwiają także odsłonięcie budowy stratygraficznej obrazu, pokazują układ nawarstwień oraz ustalają, czy artysta stosował malarstwo wielowarstwowe lub nakładał warstwy nowego obrazu na jego pierwotnej postaci, niekiedy nawet na swych wcześniejszych obrazach o odmiennej treści. Stosowanymi metodami są fotografie w promieniowaniu rentgenowskim, wykorzystanie nowoczesnego mikroskopu o dużej rozdzielczości obrazu, rentgenowskiej analizy dyfrakcyjnej, spektralnej analizy emisyjnej czy też chromatografii²⁵. Dzięki tym obiektywnym metodom wytrawni specjaliści potrafią zidentyfikować i datować materiały wykorzystane do wykonania obrazu. Organy ścigania lub wymiar sprawiedliwości w Polsce rzadko jednak korzystają ze stosunkowo kosztownej ekspertyzy dzieł sztuki wykonywanej przez Centralne Laboratorium Kryminalistyczne. Bardzo proste grafologiczne badania kryminologiczne przeprowadzono przed laty na zlecenie Sądu Cywilnego w Częstochowie w sprawie domniemanego obrazu Wojciecha Kossaka „Trębacz i kowalowa”²⁶. Celem badań było ustalenie, czy sygnatura

²⁴ J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki*, rozdz. „Falszerze, oszuści, i kryminalistyka”, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1986, s. 219-227.

²⁵ T. Widła, *Znamiona sfalszowania obrazu*, Problemy Prawa Karnego, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 5, s. 75, Katowice 1980.

²⁶ P. Rybicki, *Techniczno-kryminalistyczne badania dzieł sztuki*, Problemy Kryminalistyki nr 250, s. 7-13, 2005.

„Wojciech Kossak 1909” widniejąca na przedstawionym do badań obrazie olejnym jest autentycznym podpisem Wojciecha Kossaka. Materiał porównawczy stanowiły albumy i katalog zawierające reprodukcje dzieł Wojciecha Kossaka. Najczęściej badania mające sprawdzić autentyczność dzieła sztuki odbywają się na zlecenie posiadacza lub właściciela. Tacy zleceniodawcy są na ogół bardziej zainteresowani w poznaniu prawdy na swój własny użytek. Jeśli uzyskają potwierdzenie podejrzeń o autentyczności nabytego dzieła, niekoniecznie są skłonni do występowania na mozolną i kosztowną drogę prawną. Można rozważyć, czy na gruncie prawa cywilnego sprzedaż falsyfikatu jest nabyciem rzeczy z wadą fizyczną i na mocy art. 556 k.c. obciążyć za nią sprzedawcę. Procedura ta jest możliwa tylko przy bezspornym wykazaniu, że dzieło jest falsyfikatem przy zachowaniu rocznego terminu od dnia jego nabycia. Nierozpoznane falsyfikaty traktowane na rynku dzieł sztuki jako oryginały stwarzają poważny problem w skali międzynarodowej. Falsyfikaty ujawniane są nawet w renomowanych światowych zbiorach muzealnych, także w Polsce, nie tylko w prywatnych kolekcjach²⁷.

O problemie fałszerstw dzieł sztuki i handlu nimi na polskim rynku antykwarycznym pisze się stosunkowo rzadko. Polska nie ma wypracowanych procedur prawnych, jak to ma miejsce we Francji i we Włoszech. W wielu państwach europejskich istnieją wyspecjalizowane organy zwalczające przestępczość przeciwko dobrom kultury, w tym i fałszerstwom. We Francji od 1975 r. funkcjonuje specjalny wydział policji prowadzący działania zmierzające do odszukiwania skradzionych dzieł oraz ujawniania wprowadzanych w sieci do obrotu falsyfikatów. We Włoszech analogiczną jednostkę powołano w 1969 r.²⁸

Nawet laboratoryjne metody naukowe nie zawsze pozwalają na bezsporne wykrycie falsyfikatu. Przykładem była głośna sprawa zakupu przez Muzeum Narodowe w Gdańsku w 2007 r. obrazu „Rybak z siecią” Leona Wyczółkowskiego za 80 tysięcy złotych. Sprawa obrazu Wyczółkowskiego jest na tyle interesująca, że zasługuje na bardziej szczegółowe omówienie. Przypadek ten pokazał kontrowersje ekspertów, w tym także interpretujących wyniki badań laboratoryjnych dzieła o wątpliwej autentyczności. Obraz miał powstać w roku 1891, jak wynika z datowania przy sygnaturze. Oferta sprzedaży cennego dzieła za stosunkowo niewygórowaną cenę wydała się na tyle atrakcyjna, że muzeum wszczęło skuteczną procedurę pozyskania publicznych środków finansowych.

²⁷ P. Ogrodzki, *Przestępczość przeciwko zabytkom (współpraca organów ścigania z instytucjami kultury i służbą ochrony zabytków w jej zwalczaniu)* [w:] *Prawnokarna ochrona dziedzictwa kultury. Materiały z konferencji Gdańsk, 30 maja–1 czerwca 2005 r.*, pod red. J. Kaczmarka, s. 117. Zakamycze 2006.

²⁸ W. Pływaczewski, *Kryminologiczno-kryminalistyczne aspekty fałszerstw dzieł sztuki. Nauki penalne wobec problemów współczesnej przestępczości*, str. 570, wyd. K. Krajewski, Warszawa 2007.

Polegano na ekspertyzie profesora, historyka sztuki z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu²⁹. Sprzedający od trzech lat próbował bez powodzenia zbyć obraz w różnych domach aukcyjnych i w muzeach. Wszyscy, którym oferował obraz, wyrażali wątpliwości odnoszące się do jego techniki, stylu wykonania oraz do sygnatury. Kiedy zakupionego „Rybaka z siecią” wystawiono na publicznej ekspozycji w muzeum, pojawiły się głosy, że dzieło może być fałszywe. Kontrowersyjny obraz „Rybak z siecią” należał do całej serii przedstawień rybaków malowanych przez Wyczółkowskiego na Ukrainie. W tej sytuacji muzeum zleciło ponowną ekspertyzę technologiczną, tym razem nie u historyka sztuki, lecz u profesora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ekspert ten po analizie tekstury i farb wykrył, że pochodziły one z początku XX wieku, a więc z okresu późniejszego niż datowanie obrazu. Analizując technikę procesu malowania, stwierdził on, że obraz był wykonany w czystej technice gwaszu, a Wyczółkowski w obrazach wykonanych w technice wodnej używał raczej akwareli, a światło tworzył za pomocą jasnego koloru papieru lub gruntu nałożonego na powierzchnię papieru. Poddany analizie obraz namalowany został farbami wodnymi na papierze naklejonym na tekturę. Zaobserwowane przy krawędziach obrazu linie, wykonane przy linijce ołówkiem w celu kadrowania kompozycji (przeniesienia rysunku) oraz brak zmian barwnych przy krawędziach lica obrazów pomiędzy częścią odsłoniętą, a częściami przykrytymi ramą wskazywały, że tektura została wykorzystana wtórnie. Sposób malowania wykazywał brak charakterystycznego dla Wyczółkowskiego modelowania rozwodnioną farbą i dotyczyło to również cieni i półtonów. W analizowanym obrazie partie te opracowane zostały w formie sztywnych, schematycznych linii. Zapewne ze względu na surowy charakter obrazu uzyskiwany w tej technice Wyczółkowski nigdy nie stosował jej samodzielnie, unikał czystej techniki gwaszu, a kryjąca wodna farba była jedynie uzupełnieniem opracowania malarskiego, a nie samodzielnym środkiem wyrazu. Według opinii konserwatorskiej we wszystkich znanych obrazach Leona Wyczółkowskiego obok gwaszu był stosowany pastel, akwarela, również tempera, olej i tusz. Trudno znaleźć w okresie przed 1900 rokiem obraz wykonany w technice wodnej. W tym czasie artysta malował głównie w technice olejnej oraz wykonywał prace w pastelu. Bliższa analiza pierwszej litery „L” w sygnaturze wskazywała wyraźne zachwianie i niepewność wykonania, co podważało jej autentyczność. Obecność w farbach badanego obrazu dużych ilości pierwiastków cynku i baru wskazywało, że jako dodatek do farb mógł być zastosowany litopon, mieszanina siarczku cynku i siarczanu baru, kryjąca siarkową biel cynkową. Litopon jest powszechnie stosowaną domieszką do pigmentów we współczesnych wodnych farbach kryjących. We wszystkich poddanych analizie

²⁹ J. Zjawia-Miliszkievicz, *Gadał dzied do obrazu...*, Polska Sztuka i Antyki, Art & Business” nr 5, 2010.

próbkach warstwy malarskiej obrazu stwierdzono obecność litoponu. Znany był on wprawdzie już na przełomie XIX i XX wieku, ale brakuje dowodów na jego praktyczne zastosowanie w malarstwie w tym okresie. Dopiero po roku 1920 litopon został wprowadzony do produkcji malarskiej farby artystycznej. Obecność dużych ilości tytanu w próbkach pobranych z obrazu wskazywała na zastosowanie farb z dodatkiem bieli tytanowej. Biel taka stosowana jest współcześnie w celu podniesienia własności krycia i popularna jest w farbach akwarelowych, temperach i farbach plakatowych. Obecność bieli tytanowej w farbie badanego obrazu wykluczała jego powstanie już w roku 1891. W podsumowaniu analizy badawczo-konserwatorskiej i ocenie jego stanu zachowania i budowy oraz wyników przeprowadzonych badań, szczególnie składu włóknistego papieru i tektury oraz obecności bieli tytanowej w farbach, profesor, konserwator dzieł sztuki, podważył autentyczność obrazu. Wysunął on przypuszczenie, że przedmiotowy obraz mógł być kopią obrazu olejnego Leona Wyczółkowskiego „Rybak z siecią”, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Badania pigmentów oraz spoiwa farb wykazały, że farby użyte w obrazie to najprawdopodobniej farby plakatowe, stosowane dopiero od połowy XX wieku do dnia dzisiejszego. W farbach obrazu datowanego na rok 1891 zawarty jest pigment, który upowszechnił się w sporządzaniu farb malarskich około roku 1920, czyli 30 lat później. Kontrowersyjny obraz „Rybak z siecią” z Muzeum Narodowego w Gdańsku byłby jedynym obrazem Leona Wyczółkowskiego namalowanym w technice gwaszu. Analiza chemiczna dostarczyła zatem danych wskazujących na to, że najprawdopodobniej obraz „Rybak z siecią” sygnowany na rok 1891 nie jest dziełem Leona Wyczółkowskiego. Muzeum Narodowe w Gdańsku przekazało tę ekspertyzę historykowi sztuki, którego pozytywna opinia zadecydowała o nabyciu obrazu przez muzeum. Profesor podtrzymał swoją wcześniejszą opinię. Jego zdaniem analizowany gwasz z akwarelą posiada bardzo charakterystyczne dla wczesnej fazy polskiego impresjonizmu „przeniebieszczenia”, czyli nazbyt intensywne fiolety. Z tego właśnie powodu prace Wyczółkowskiego, z lat 1890-1893, krytykowali ówczesni warszawscy krytycy, uznając to za wynik powierzchownego rozumienia zasad nowego kierunku w sztuce. Akwarelowe niebieskie czy fioletowe cienie powodują, że dzieło utrzymane jest w zimnej gamie barwnej. Olejna wersja tego obrazu w Muzeum Narodowym w Krakowie jest inna, posiada zupełnie odmienną orkiestrację kolorystyczną. Refleksy zachodzącego słońca utrzymane są tam w ostrej żółceni i w punktowych uderzeniach czerwieni. Dokładna analiza motywów pozwala na stwierdzenie wielu różnic, które wynikają z odmienności techniki malarskiej i odmienności podkładu. Gwasz z akwarelą nie jest ani kopią, ani naśladownictwem obrazu olejnego, lecz samodzielnym, odrębnie potraktowanym studium. Według ponowionej raz jeszcze opinii tego historyka sztuki obraz wykonany akwarelą i gwaszem mieści się w linii rozwojowej

twórczości Wyczółkowskiego. Może on być przykładem przejściowego oddziaływania na Wyczółkowskiego podobnej techniki malarskiej stosowanej wtedy przez Fałata. Zdaniem eksperta właśnie fałszerz wykonałby falsyfikat w technice olejnej typowej dla Leona Wyczółkowskiego. Tylko fałszerz nie znający drogi twórczej Wyczółkowskiego nie użyłby bowiem specyficznej kolorystyki, która jest charakterystyczna tylko dla krótkiego okresu twórczości Wyczółkowskiego, właśnie około 1891 roku. O tym wie ekspert, ale taka wiedza była niedostępna fałszerzowi, który namalował obraz tak, jak Wyczółkowski „powinien” go namalować.

Kolejną ekspertyzę wykonano w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK w oparciu o analizę składu mas włóknistych obrazu. Wszystkie rodzaje wykrytych mas włóknistych w tekturze i papierze szarym były znane wprawdzie już w XIX wieku, ale, jak wynika z doświadczenia eksperta, zastosowane kompozycje mas wskazują dopiero na ich pochodzenie z połowy XX wieku. W drugiej połowie XIX stosowano jeszcze powszechnie jako dodatek do celulozy masy szmaciane. W zbadanej tekturze obrazu uwidoczniła została jedynie masa mechaniczna w postaci ścieru drzewnego oraz masy celulozowe. Taka kompozycja była wprawdzie często stosowana do wyrobu tektur, ale dopiero w pierwszej połowie XX stulecia. Z kolei papier szary obrazu posiada o wiele bardziej bogaty skład włóknisty, gdyż zawiera: ścier drzewny, masy celulozowe oraz niewielki dodatek masy szmacianej. W papierze obrazu wykryto włókno charakterystyczne dla sosny. Masy sosnowe były roztwarzane metodą alkaliczną (siarczanową) z uwagi na dużą obecność żywicy w drewnie sosny. Metodę siarczanową w wytwarzaniu mas sosnowych znano już w drugiej połowie XIX wieku. Z doświadczenia tegoż eksperta uzyskanego przy badaniach papierów produkowanych w XIX i XX w. wynika jednak, że masy sosnowe chętniej stosowano dopiero w I połowie XX w., a jeszcze częściej używano ich po II wojnie światowej. Metoda siarczanowa w II połowie XIX. i w I połowie XX w. była stosowana o wiele rzadziej niż metoda kwaśna, czyli siarczynowa. Stosowano ją głównie do papierów szarych w tym okresie, a dopiero od lat 30. XIX w., kiedy opanowano technikę bielienia wielostopniowego mas sosnowych, ta właśnie metoda zaczęła się bardziej upowszechniać. Również masy celulozowe liściaste (ich obecność wykryto w papierze szarym obrazu) częściej stosowano dopiero w I połowie XX wieku, a jeszcze powszechniej dopiero po II wojnie światowej. Przeprowadzona analiza składu włóknistego wskazuje zatem, że obraz powstał prawdopodobnie później niż to wynika z sygnatury, dopiero w I połowie XX stulecia. Leon Wyczółkowski zmarł w roku 1936 .

Wobec rozbieżności w opiniach ekspertów dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku skierował sprawę do prokuratury rejonowej. Ta zleciła ekspertyzę grafologiczną Centralnemu Laboratorium Kryminalistycznemu. Ustaliło ono, że Wyczółkowski nie jest autorem sygnatury obrazu. W 1891 r., gdyż ta data

widnieje na badanym obrazie, podpisywał się jeszcze pełnym nazwiskiem. Sygnatura analizowanego dzieła „Wycz”- wygląda jak podpis z późniejszego okresu twórczości artysty. Biegli z policyjnego laboratorium porównywali sygnatury na pracach z całego okresu twórczości Wyczółkowskiego, również na jego obrazach w różnych polskich muzeach. Analizowali także listy i prywatne zapiski artysty. Ich zdaniem sygnatura obrazu została prawdopodobnie sfałszowana metodą naśladownictwa, polegającą na wzorowaniu się fałszerza na autentycznych podpisach. W kolejnej fazie postępowania postanowiono zbadać, co dzieło się z obrazem przed sprzedażą. Prokuratorzy ustalili, że od momentu wystawienia pierwszej opinii potwierdzającej autentyczność obrazu dzieło znajdowało się w prywatnej galerii, z której obraz mógł być wypożyczony. Powzięto przypuszczenie o możliwości podmienienia obrazu. Hipoteza ta upadła w momencie, gdy ekspert, autor pierwotnej pozytywnej opinii, potwierdził, że ma do czynienia z tym samym dziełem, które badał wcześniej. W tej sytuacji, mimo negatywnych wyników badań laboratoryjnych i sygnatury wskazujących na fałszerstwo, prokurator umorzył śledztwo. Prokurator nie uwzględnił faktu, że historyk sztuki tylko ogląda obraz i nie prowadzi badań laboratoryjnych, w przeciwieństwie do konserwatora dzieł sztuki, który posługuje się analizą techniczno-technologiczną, konserwatorską analizą stanu zachowania obrazu oraz analizą chemiczną składu farb. Jednak nawet świadomość, że obraz mógł być fałszykiem, nie może być dla prokuratora argumentem wystarczającym do wysunięcia zarzutu przestępstwa wobec osoby. Zgodnie z art. 286 k.k. należy wykazać umyślność takiego działania ze strony zbywającego. Tego faktu w postępowaniu dowodowym nie ustalono i dlatego śledztwo zostało umorzone. Niewątpliwie prokurator nie jest właściwą i uprawnioną osobą do wydawania orzeczenia o autentyczności dzieła sztuki, a w przypadku wątpliwości działać musi zgodnie z zasadą *in dubio pro reo*. Umorzenie sprawy i sprzeczne opinie ekspertów wywołały długą i burzliwą dyskusję w gronie historyków sztuki i muzealników. W rezultacie, głównie za sprawą kontrowersji wśród ekspertów, obraz „Rybak z siecią” z sygnaturą Leona Wyczółkowskiego zawisł jednak w sali ekspozycyjnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. Wyrok nie usunął jednak aury fałszykatu wokół niego.

Duże zagrożenie nabycia fałszykatu stwarza kupowanie zabytków za pośrednictwem aukcji internetowych. W 2008 r. wybuchł skandal, gdy znawcy malarstwa Witkiewicza ze Słupska, gdzie w lokalnym muzeum znajduje się spora kolekcja jego dzieł, wypatryli w sieci internetowej fałszykat obrazu Witkacego „Portret Teofila Trzcńskiego”³⁰. Pojawił się on na aukcji internetowej Allegro. Cena obrazu, który oferował sprzedawca, wynosiła 26 tysięcy złotych. Przy aukcji podano informację, że dzieło posiada certyfikat potwierdzający oryginalność

³⁰ J. Blikowska, M. Kozubal, *Profesor wystawiła fałszykat*, Życie Warszawy, 23.10.2008 r. (wersja internet.).

obrazu. Powiadomiono policję. Od administratora portalu policjanci dowiedzieli się, że rysunek wystawiła na sprzedaż profesor, historyk sztuki specjalizująca się w kostiumologii. Podpis tejże profesor widniał pod opinią potwierdzającą, że portret narysował Witkacy. Oryginalny obraz Witkacego „Portret Teofila Trzcńskiego” wisi na ścianie Muzeum Historycznego w Krakowie. Specjalistka w zakresie twórczości malarskiej Witkiewicza z Muzeum Narodowego w Warszawie, ceniona w kręgach historyków sztuki, uznała obraz za falsyfikat. Zaistniał konflikt między dwiema ekspertkami, z których jedna była rzeczoznawcą we własnej sprawie. Jak wyjaśniła, nabyła ten obraz za 300 zł jako okazję, rozpoznając w nim autentyczne dzieło Witkacego. Obraz wystawiła następnie na sprzedaż na aukcji za sumę w granicach 20-26 tysięcy złotych. Rada Naukowa Instytutu Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego dyskutowała ten przypadek uznając, że budzi on wątpliwości pod względem etycznym. Sprzedająca była głęboko przekonana, że dzieło jest oryginalne i podtrzymała tę opinię w postępowaniu wstępnym podczas przesłuchania. Na tej podstawie w oparciu o art. 17 k.p.k. prokurator umorzył sprawę uznając, że sprzedająca działała bez świadomego zamiaru w dobrej wierze (*bona fide*). Nie tylko bowiem nie było podstaw do przypuszczenia, że miała zamiar sprzedać obraz ze świadomością, że jest to falsyfikat, lecz prokurator uznał, opierając się na zeznaniu podejrzanej, że na podstawie swej profesjonalnej wiedzy miała ona pewność, iż sprzedaje oryginał. Uzasadnienie umorzenia było podobne jak w omawianym powyżej przypadku sprzedaży dzieła Leona Wyczółkowskiego Muzeum Narodowemu w Gdańsku. Skutki były jednak nieco odmienne. Żadne muzeum ani galeria sztuki nie nabrały już przekonania, że obraz przypisywany Witkacemu jest autentyczny.

6. Warunki ułatwiające przestępcze wprowadzanie falsyfikatów na rynek dzieł sztuki -podsumowanie

Rynek dziełami sztuki w Polsce nie jest dostatecznie wiarygodny. Bez stosownego certyfikatu można założyć własną galerię sztuki. Wystarczy mieć kapitał i lokal. Wiedzę na temat danego twórcy i jego dzieła oferowanego na sprzedaż musi posiadać nabywca, a nie sprzedawca. Na rynku ruchomych dzieł sztuki nie ma dostatecznych uregulowań prawnych. Właściciele galerii sztuki, a także antykwariusze, nie są zobowiązani do sprawdzania autentyczności oferowanych obiektów przez ekspertów zewnętrznych. Należałoby wprowadzić obligatoryjne potwierdzenie proveniencji dzieła przy sprzedaży. Opinia dotycząca autentyczności nieznanego dzieła sztuki oferowanego do zbycia bez wiarygodnej proveniencji powinna być oparta na jednoznacznym zdaniu co najmniej dwu niezależnych ekspertów.

Przytoczone przykłady wskazują, że prokuratorzy stosunkowo szybko umarzają sprawy dotyczące fałszerstw zabytków i dzieł sztuki. Zebranie materiału dowodowego dla oskarżenia, że sprzedawca oferuje przedmiot w zamiarze

przestępczym, wymaga znacznego wysiłku. Nawet w przypadku zaangażowania dużych środków i licznych ekspertyz w głośnych sprawach, takich jak omawiana tu sprawa obrazu „Rybak z siecią” Wyczółkowskiego, nie udaje się zebrać wystarczającego materiału dowodowego. Działa wtedy zasada *in dubio pro reo*. Fałszerstwom dzieł sztuki w Polsce można byłoby zapewne lepiej przeciwdziałać przez wymóg większej wiedzy i odpowiedzialności profesjonalnej właścicieli galerii sztuki i antykwariuszy oraz ekspertów biegłych sądowych. Duże znaczenie dla skuteczniejszej ochrony zabytków ruchomych przed przestępczością miałyby, wzorem niektórych państw europejskich, takich jak Francja czy Włochy, złagodzenie klasycznej doktryny obowiązującej w polskim kodeksie cywilnym i potraktowanie zabytków jako rzeczy o szczególnej właściwości przez ograniczenie w obrocie nimi zasady *bona fide*. Ranga społeczna i świadomość społeczna przestępstw przeciwko dziedzictwu kultury nie jest jeszcze dostatecznie doceniana³¹. Przestępstwa te często postrzegane są bardzo tolerancyjnie. Rangę ich niewątpliwie podniosłoby w oczach społeczeństwa, a także w świadomości organów stojących na straży przestrzegania prawa, całościowe włączenie przestępstw przeciwko zabytkom do kodeksu karnego i rezygnacja z obecnie istniejącej dwoistości kodeksowej i „pozakodeksowej”. Były takie próby i oczekiwania, ale nie przyniosły pełnego rezultatu³². Obecnie na świecie coraz bardziej powszechna staje się świadomość, że środowisko kulturowe otaczające człowieka jest nie mniej ważne niż środowisko przyrodnicze. Przestępstwa zagrażające środowisku przyrodniczemu przez skażenia cywilizacji technicznej zostały już wpisane do polskiego kodeksu karnego w odrębnym rozdziale XXII. Nadchodzi czas, aby w systemie prawnym RP chronić w podobny sposób środowisko kulturowe.

³¹ *Ochrona zabytków w polskim prawie karnym. Stan aktualny i propozycje de lege ferenda* [w:] Prawnokarna Ochrona Dziedzictwa Kultury, wyd. Zakamycze, Kraków, 2006, s. 13-29.

³² M. Bojarski, W. Radecki, *O pełną kodyfikację prawa karnego*, Prokuratura i Prawo nr 5, 1995, s. 54-67.