

ANNA SADURSKA

HISTORIA POZNAŃSKIEJ KOLEKCJI POPIERSI RZYMSKICH

W 1914 r. z Berlina do Poznania przysłany został niewielki zespół popiersi rzymskich i ten fakt leży u podłoża powstania kolekcji. * Zarys jej dziejów opublikował przed pięćdziesięcioma z górą laty Piotr Bieńkowski¹. Byłoby więc rzeczą zbyteczną poruszanie tego tematu, gdyby nie konieczność dokonania pewnych uściśleń, dopisania historii zbioru po 1923 r. oraz znalezienia dla tego zespołu zabytków i poświęconych mu publikacji właściwego miejsca w historii polskiej kultury i nauki.

Ponieważ stan ilościowy kolekcji ulegał zmianom pomiędzy 1908 a 1945 r., przeto należało najprzód zdecydować, jaką liczbę zabytków przyjąć za podstawę dalszych rozważań. Za taką podstawę przyjęłam stan z 1914 r., który utrzymywał się do II wojny, a mianowicie dwadzieścia zabytków² (zob. ryc. 1—19). W okresie międzywojennym była to największa w Polsce kolekcja portretów rzymskich, ale nie ten wzgląd zdecydował o moim wyborze.

Aby uzasadnić go w pełni, a zarazem przejść do meritum sprawy, trzeba cofnąć się do okresu formowania zespołu, czyli do lipca 1908 r. Podstawą moich rozważań są zapiski na marginesie egzemplarza katalogu rzeźb antycznych w Berlinie z 1891 r., używanego przez pracowników Staatliche Museen, Antiken Sammlung³. Zapiski te wykonane zostały w trzech rzutach: po 1908 r., w 1940 r. i przed 1969 r.⁴

Notatki najstarsze figurują przy 27 zabytkach

i mają następujące brzmienie: „Abgegeben Schloss Posen Juli 1908”. Notatki te sporządzone ręką ówczesnego dyrektora zbiorów Carla Blümla oparte są, jak wynika z zapisków, na trzech dokumentach archiwalnych sygnowanych: A 166/08, A 209/08 i A 238/08. Natomiast Piotr Bieńkowski podając liczbę 20 zabytków powołuje się na kopię spisu wykonanego w Berlinie 12 maja 1914 r. i podpisanego przez naczelnika urzędu wielkomarszałkowskiego nazwiskiem Gontard. Odpis wykorzystany przez Bieńkowskiego znajdował się w archiwum zamkowym w Poznaniu⁵.

W latach 1908—1914 zbiór przygotowany do wysłania został więc zmniejszony o siedem zabytków i możemy z całą stanowczością stwierdzić, a to nie tylko na podstawie publikacji Bieńkowskiego, lecz także na podstawie drugiej i trzeciej serii notatek w omawianym katalogu, że nigdy nie dotarły one do Poznania. Mianowicie w drugiej serii Carl Blümel przy rzeczonych siedmiu pozycjach katalogowych (nry: 349, 350, 359, 360, 373, 456, 1331) dopisał: „1940 nicht in Posen”. Trzy pozycje z tych siedmiu (nry: 359, 373, 456) są z kolei opatrzone notatkami trzeciej serii sprzed 1969 r. Informują one krótko, że zabytki znajdują się w Poczdamie. Możemy więc bez większego ryzyka wyrazić przypuszczenie, że i pozostałe cztery zabytki z owych siedmiu zostały z nieznanym nam przyczyn zatrzymane w Berlinie i dlatego nie weszły do spisu Gontarda w 1914 r.

* Poniższy artykuł stanowi rozwiniętą i uzupełnioną wersję referatu pod tym samym tytułem, który wygłosiłam 12 XII 1973 r. w Krakowie na sesji naukowej poświęconej historii archeologii śródziemnomorskiej i historii kolekcjonerstwa w Polsce, zorganizowanej przez Prof. Dr Marię Bernhard, kierownika Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej Instytutu Archeologii UJ.

¹ Bieńkowski, s. 9—10. (skrót zob. s. 88).

² Bieńkowski, s. 9.

³ *Beschreibung*. Używam tego skrótu, gdyż dzieło pozbawione jest podpisu autora. Jego nazwisko (Aleksander Conze) figuruje tylko w przedmowie napisanej przez ówczesnego dyrektora zbioru rzeźb antycznych w berlińskim Muzeum, którym był Kekulé v. Stradonitz; por. *Beschreibung*, s. III.

⁴ Informację o tych notatkach i dokładny ich opis zawdzięczałam Doc. Dr hab. Jadwidze Lipińskiej, której składam za to serdeczne podziękowanie.

⁵ Bieńkowski, s. 5.

Tablica porównawcza I

Nr kolejny	Bieńkowski Nr	Beschreibung Nr	Nr.dep. MNP	Nie wysłane z Berlina 1914 r.	Odnalezione w Poczdamie	Zaginione po 1940 r.	MNP	Poznań Stary Ratusz	Gołuchów	Rogalin
1.	I	434	370				×			
2.	IA	1334	383							×
3.	II	356	369						×	
4.	III	437	376						×	
5.	IV	401				×				
6.	V	409	371					×		
7.	VI	357	381					×		
8.	VII	1336	374					×		
9.	VIII	374	378					×		
10.	IX	372	385					×		
11.	X	375	373					×		
12.	XI	369	382						×	
13.	XII	381	372						×	
14.	XIII	383	375					×		
15.	XIV	453				×				
16.	XV	459	377						×	
17.	XVI	424				×				
18.	XVII	1343	380					×		
19.	XVIII	1341	379					×		
20.	XIX	625	384					×		
21.		349		×						
22.		350		×						
23.		359		×	×					
24.		360		×						
25.		373		×	×					
26.		456		×	×					
27.		1331		×						
Razem				7	3	3	1	10	5	1

oraz nie znalazły się nigdy w Poznaniu (zob. tablica I).

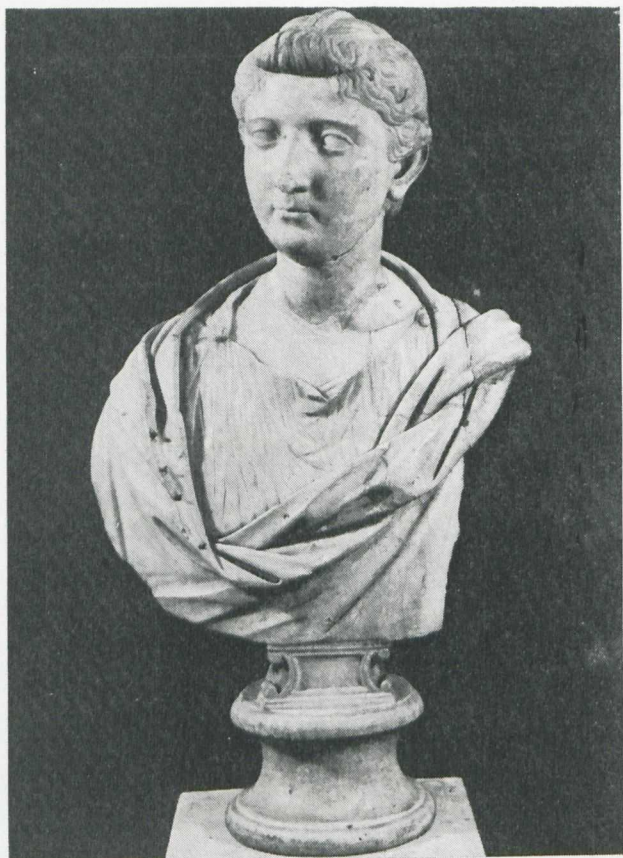
Rozbieżność pomiędzy spisem z 1908 r. a stanem faktycznym miała dalsze konsekwencje i dlatego poświęcam jej tyle miejsca. W 1933 r. mianowicie opublikował Carl Blümel monumentalne dzieło o portretach rzymskich w berlińskim muzeum. W przedmowie, uzasadniając rozbieżności pomiędzy swoją publikacją a katalogiem pióra Aleksandra Conze wydanym w 1891 r. (por. przypis 3), wyliczył zabytki nie uwzględnione przez siebie z różnych względów, np. falsyfikaty, rzeźby zaginione lub wysłane. Wśród tych ostatnich figuruje spis 27 popiersi wysłanych rzekomo do Poznania w 1908 r.⁶ Nieścisłość ta nie była dotychczas przez nikogo zauważona, gdyż nikt nie porównywał publikacji Blümela i Bień-

kowskiego. Pierwsza jest powszechnie znanym katalogiem rozumowanym dużego zbioru, a druga ma charakter rozprawy, bez jakiegokolwiek streszczenia w języku obcym. Nic więc dziwnego, że w publikacjach typu ikonograficznego, w których zebranie kompletnego materiału jest sprawą zasadniczą, zabytki wymienione przez Blümela jako wysłane do Poznania są w ten właśnie sposób określane, na równi z zabytkami rzeczywiście znajdującymi się w Polsce. Ten błąd popełnili Max Wegner w latach 1939, 1956 i 1966 oraz Bianca Maria Felletti Maj w roku 1958⁷.

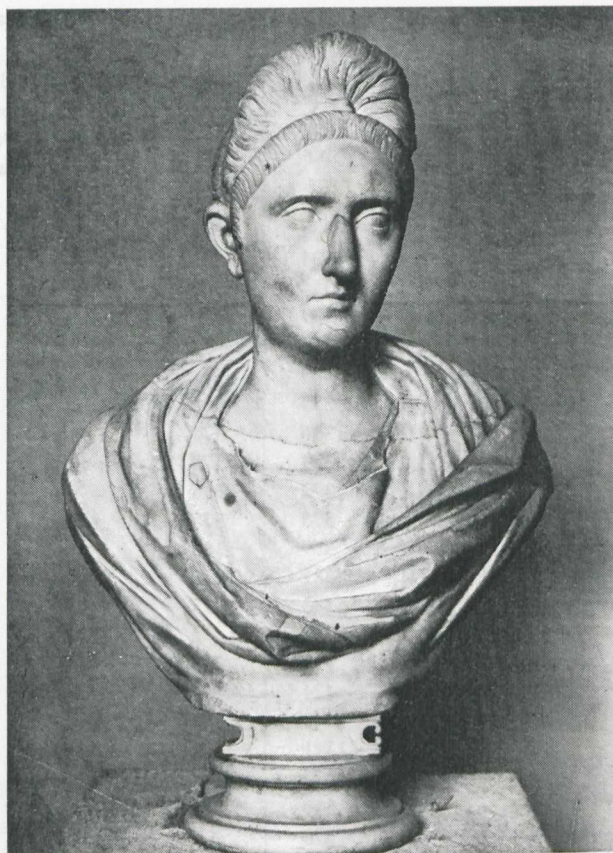
Następna zmiana stanu liczebnego kolekcji nastąpiła pomiędzy 1940 a 1942 r. Zginęły wówczas trzy zabytki: portret chłopca, portret męski i portret kobiety (Bieńkowski IV, XIV, XVI). Nowy stan liczebny kolekcji znalazł swój wyraz w poświęconym

⁶ C. Blümel, *Römische Bildnisse*, Berlin 1933, Vorwort, bez paginacji. Zabytki, o których mowa, były uprzednio (w *Beschreibung*) określone, jak następuje: 349 — Wespazjan, 350 — Tytus, 359 — Hadrian, 360 — Eliusz Cezar, 373 — Marek Aureliusz, 456 — Rzymianka, 1331 — popiersie Cezara z XVIII w.

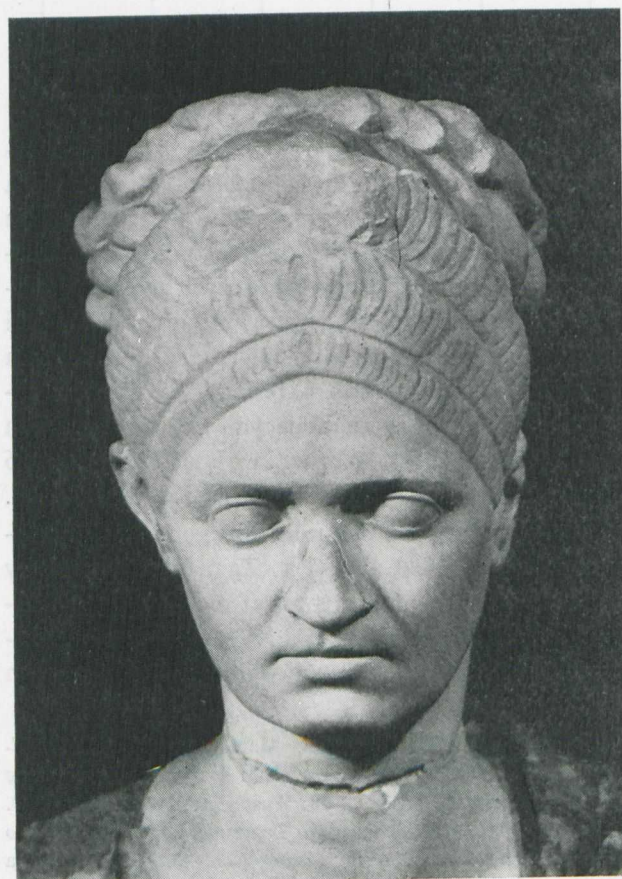
⁷ *Herrscherbild II 4*, s. 189: Marek Aureliusz, *Beschreibung 373*; *Herrscherbild II 3*, s. 106: Hadrian, *Beschreibung 359*; *Herrscherbild II 1*, s. 73, 78: Wespazjan, *Beschreibung 349*. B. M. Felletti Maj, *Iconografia Imperiale Romana da Severo Alessandro a Marco Aurelio Carino (222—285 d.C.)*, Roma 1958, s. 181, nr 224: Julia Pia, *Beschreibung 456*; lokalizacja zabytku określona: Posen, Germania, Castello Imperiale.



Ryc. 1. Liwia (Bieńkowski I)



Ryc. 2. Falsyfikat — Plotyna (Bieńkowski II)



Ryc. 3. Falsyfikat — Rzymianka (Bieńkowski III)



Ryc. 4. Chłopiec (zaginiony) (Bieńkowski IV)

jej artykule Kazimierza Majewskiego w 1957 r. Autor pominął również milczeniem jeden zabytek (nowożytny popiersie, tzw. Kaligula) zachowany, lecz wysłany w niewiadomym czasie z Poznania do Rogalina (Bieńkowski IA) ⁸.

Brak odpowiedniej wzmianki o zaginięciu zabytków spowodował nowy błąd tego samego typu co poprzednie: popiersie męskie uważane kiedyś za por-

tret Heliogabala (Bieńkowski XVI) figuruje w monografii z 1971 r. poświęconej m. in. wizerunkom tego cesarza z adnotacją: „Posen, Schloss” ⁹.

Sądzę jednak, że o ile dla historii kolekcji poznańskiej siedem zabytków, które nigdy do Polski nie dotarły, nie odgrywa żadnej roli, o tyle owe trzy zaginione w czasie wojny należy uwzględnić i stąd mój wybór stanu kolekcji sprzed 1940 r.

HISTORIA ZBIORU

Proweniencja dwudziestu popiersi rzymskich w poznańskim zbiorze może być wyjaśniona tylko na podstawie historii pruskich zbiorów królewskich w Berlinie i jego okolicach. Historię tę referowali wprawdzie krótko Piotr Bieńkowski i Kazimierz Majewski, ale dla naszych celów musimy ją raz jeszcze przeanalizować. Podstawą do owych badań są źródłowe publikacje dotyczące historii rzeźb rzymskich w zbiorach berlińskich. Najważniejszą z nich pozostaje ciągle jeszcze katalog Aleksandra Conze, znany w literaturze przedmiotu pod nazwą *Beschreibung* (por. przypis 3), a zwłaszcza jego rozdział pt. „Abriss der Entstehungsgeschichte der Sammlung”, oparty na starszych publikacjach: rozprawie wydanej z okazji pięćdziesięciolecia Muzeum w Berlinie w 1880 r. oraz na katalogach z 1696 r. (Beger), z 1774 r. (Oesterreich) i z 1836 r. (Gerhard) ¹⁰.

Historia muzeum została też omówiona we wstępie do katalogu pióra Elizabeth Rohde, obecnego dyrektora Antiken-Sammlung, oraz przez W. Schieringę w podręczniku archeologii klasycznej ¹¹. Interesujące i mało znane źródła do historii kolekcji analizuje również Klaus Parlasca w rozprawie na temat portretu Julii Domny ze zbiorów Fryderyka II ¹². Źródła te są zaś dla nas o tyle interesujące, że niemal wszystkie zabytki w kolekcji poznańskiej należały do tych zbiorów. Ich trzonem była z kolei kolekcja zakupiona przez króla we Francji, ze spadku po kardy-

nale Melchiorze de Polignac. Louis Héracle Melchior vicomte de Polignac był ambasadorem Francji w Rzymie w latach 1723—1732 i wówczas zgromadził ogromną ilość rzeźb starożytnych. Byłoby rzeczą niezmiernie wagi znać drogi, którymi owe rzeźby napływały, ale jak się wydaje, musimy w tym wypadku poprzestać na domysłach. Według Aleksandra Conze de Polignac gromadził zbiory częściowo drogą kupna, a częściowo z własnych wykopalisk i to stwierdzenie powtarza za nim Bieńkowski ¹³, ale słowa te nie są poparte żadnym dowodem, a w świetle badań nad zabytkami wykopaliska własne Polignaca wydają się bardzo problematyczne (por. niżej). W 1732 r. kardynał de Polignac powrócił do Francji, przywożąc całą kolekcję do Paryża. W 1742 r. zmarł, a kolekcja drogą kupna lub spadku przeszła w ręce jego siostrzeńca, Mathieu François Petit i w tymże roku została sprzedana Fryderykowi II za cenę 20 000 talarów, czyli 120 000 liwrow ¹⁴. Kolekcja została nabyta w celach dekoracyjnych i rozmieszczona w rezydencjach królewskich, w których rzeźby pozostawały do 1830 r., a mianowicie w pałacu i ogrodzie Sanssouci, w Świątyni Starożytności wybudowanej w 1770 r. tamże, w Nowym Pałacu w Poczdamie i w Charlottenburgu.

Zapewne następstwem takiego stanu rzeczy, przy braku odpowiedniej dokumentacji, było częściowe pomieszanie zabytków z kolekcji Polignaca z zabytkami

⁸ K. Majewski, *Popiersia rzymskie w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, *Archeologia*, VI 1955 (1957), z. 2, s. 185—187, ryc. 1—16.

⁹ *Herrscherbild III 1*, s. 151: portret wg autora niesłusznie uważany za Heliogabala, *Beschreibung* 424. Nb. Bieńkowski określił go jako wizerunek Aleksandra Sewera. Rozstrzygnięcie jest niemożliwe na podstawie jedynej istniejącej reprodukcji w artykule Bieńkowskiego.

¹⁰ *Beschreibung*, s. VII—XI; *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880*, Berlin 1880; L. Beger, *Thesaurus Brandenburgicus, Coloniae Marchicae 1696*; M. Oesterreich, *Description et explication des groupes, statues, bustes, etc., qui forment la collection de S. M. le Roi de Prusse*, Berlin 1774;

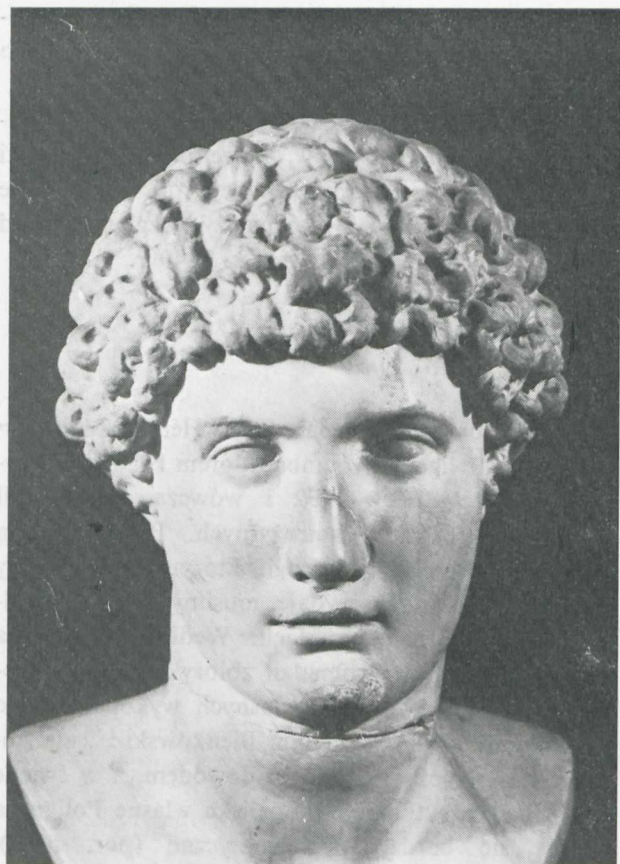
E. Gerhard, *Berlins antike Bildwerke*, Berlin 1836. Por. także zbiór rycin: L. Krüger, *Antiquités dans la collection de S. M. le Roi de Prusse*, I, Berlin 1769; II, Danzig 1772.

¹¹ E. Rohde, *Griechische und Römische Kunst in den staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1968, s. 11—25: „Geschichte und Aufstellung der Sammlung”; W. Schiering, *Zur Geschichte der Archäologie* [w:] U. Hausmann, *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, s. 101.

¹² K. Parlasca, *Eine Julia-Domna Büste aus der Sammlung Friedrichs des Grossen*, RM, LXXVII 1970, s. 123, przyp. 1, 2; s. 125, przyp. 16, 17.

¹³ *Beschreibung*, s. VII; Bieńkowski, s. 9.

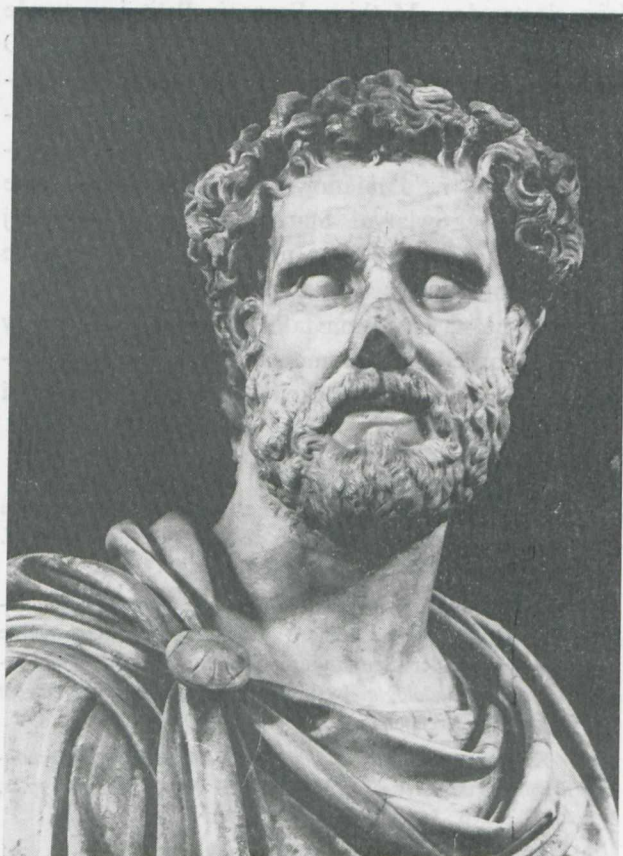
¹⁴ Parlasca, *op. cit.*, przyp. 17.



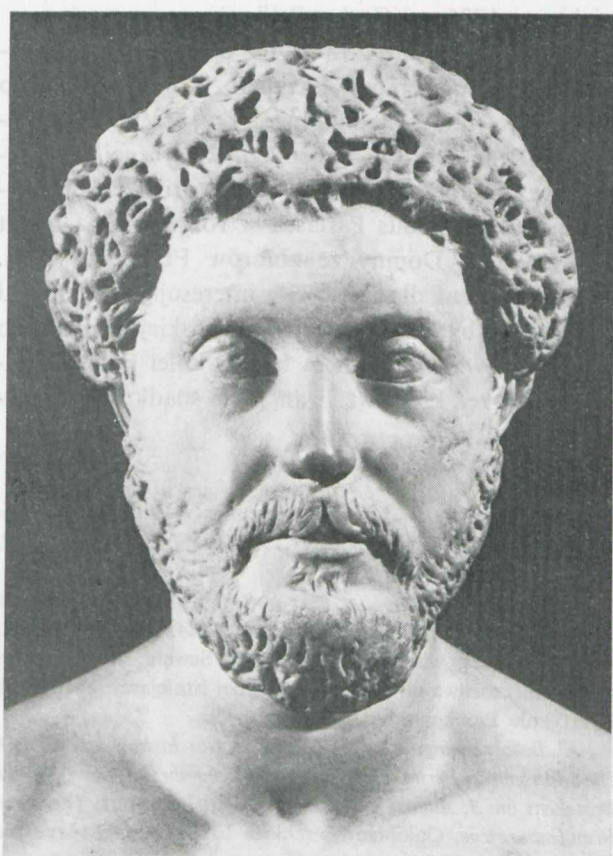
Ryc. 5. Falsyfikat — młodzienc (Bieńkowski V)



Ryc. 6. Półfalsyfikat (zestawienie) — Hadrian (Bieńkowski VI)



Ryc. 7. Falsyfikat — Antoninus Pius (Bieńkowski VII)



Ryc. 8. Marek Aureliusz (Bieńkowski VIII)

z innych zbiorów. Już bowiem Conze w 1891 r. nie zawsze mógł dokładnie określić pochodzenie zabytku i używał na jego określenie trzech formuł: „Aus der Sammlung Polignac”, „Aus der Sammlung Polignac” z podaniem numeru w katalogu aukcyjnym oraz: „Angeblich aus der Sammlung Polignac”. Należy zauważyć, że dwie pierwsze formuły stosuje Conze do zabytków publikowanych przedtem zarówno przez Oesterreicha, jak Gerharda (*Beschreibung* 372, 375, 625, 1334, 1336, 1341, 1343 oraz 357, 424), a trzecią, najostrożniejszą, do zabytków publikowanych tylko przez Gerharda (*Beschreibung* 369, 374, 381, 383, 409, 434, 437, 459). Pochodzenie tych popiersi jest więc najslabiej ustalone, chociaż Gerhard uważał, że należały one do kolekcji Polignaca. Istotnie, w jednym z tych ośmiu przypadków (*Beschreibung* 434) udało mi się stwierdzić odmienną historię zabytku. Popiersie to figuruje bowiem w monumentalnym zbiorze rycin Bartolomea Cavaceppi z 1769 r., a w nim umieścił autor tylko te zabytki, które krócej lub dłużej były w jego warsztacie, przechodząc przed dalszymi transakcjami zabiegi konserwatorskie¹⁵. Otóż Cavaceppi urodzony w 1716 r. nie mógł restaurować rzeźby dla Polignaca, który już w 1732 r. wyjechał z Rzymu. Ponieważ w 1769 r. rzeźba była już, jak wynika z podpisu pod ryciną, w pałacu „di Sua Maestà Prussiana”, przeto musiała tam trafić nieco później niż zbiór Polignaca i inną drogą. Należy przypuszczać, że pochodzi ona z zakupu dokonanego przez Fryderyka II u Cavaceppiego za pośrednictwem pułkownika Guicharda, przyjaciela króla. Wedle Aleksandra Conze zakup taki miał miejsce ok. 1770 r.¹⁶, lecz oczywiście mogło się to zdarzyć kilka lat wcześniej. Popiersie w swoim obecnym kształcie (głowa Liwii osadzona na popiersiu Rzymianki z II w. n.e.) jest więc wynikiem zabiegów konserwatorskich Cavaceppiego, co w pewnym sensie zwiększa jego wartość.

Poza zabytkiem zakupionym u Cavaceppiego i szesnastoma pochodzącymi na pewno lub prawdopodobnie z kolekcji Polignaca w zbiorze poznańskim były jeszcze trzy popiersia. Zaginione w czasie wojny portret chłopca (Bieńkowski IV) należał do kolekcji zgromadzonej w 1754 r. w Italii drogą zakupów przez margrabinę von Bayreuth, siostrę Frydery-

ka II¹⁷. Kolekcja ta w 1758 r., po śmierci margrabiny, weszła do zbiorów królewskich. Również zaginione w czasie wojny popiersie Rzymianki (Bieńkowski XIV) należało do zespołu, który Conze określał mianem „stare zbiory królewskie”¹⁸, czyli pomieszane kolekcje Bayreuth, Polignaca, i in. Wreszcie tzw. Plotyna (Bieńkowski II) nabyta została dla Fryderyka Wilhelma II (1786—1797) przez architekta von Erdmannsdorffa z Villa Negroni w Rzymie¹⁹.

Reasumując, na 20 zabytków 9 należało na pewno do kolekcji Polignaca zgromadzonej w Rzymie, 7 prawdopodobnie do tej samej kolekcji, 1 do kolekcji Bayreuth gromadzonej w Italii, 1 do kolekcji Bayreuth albo Polignaca, 1 został zakupiony w Rzymie od Cavaceppiego i 1 z Villa Negroni także w Rzymie. Wszystkie nasze zabytki, bez względu na ich autentyczność pochodzą więc niemal na pewno z Rzymu.

W 1806 r., po klęsce Prus, kolekcja zgromadzona przez Fryderyka II i jego następców została zabrana do Paryża, skąd wróciła do Berlina w 1815 r.²⁰. Jednakże jeden zabytek, wyżej omówione popiersie restaurowane przez Cavaceppiego, reprodukuje w drugim tomie katalogu Muzeum Luwru z 1824 r. P. Bouillon²¹. Ponieważ rzeźba w tym czasie była już z powrotem w Berlinie, należy przypuszczać, że rycina została wykonana na podstawie publikacji Cavaceppiego lub też na podstawie rysunku przygotowanego w latach 1806—1815.

W 1830 r. zbudowane zostało w Berlinie muzeum przeznaczone m.in. dla zbioru rzeźb antycznych. Specjalnie powołana komisja pod przewodnictwem Wilhelma von Humboldta wybrała z królewskich rezydencji zabytki celem przekazania ich do muzeum, ale z zachowaniem praw własności dla rodziny królewskiej. Zapewne na podstawie tej klauzuli Wilhelm II nakazał w 1908 r. wybranie z muzeum grupy popiersi do dekoracji budującego się właśnie zamku królewskiego w Poznaniu. W 1914 r. rzeźby dotarły do Poznania²².

Po pierwszej wojnie światowej pozostały one na zamku, w salach o charakterze muzealnym, przeznaczonych do zwiedzania, ale równocześnie stały się własnością uniwersytetu poznańskiego, mającego w innej części zamku swoją siedzibę („zdobią krużganki i niektóre sale I piętra zamku niegdyś cesarskie-

¹⁵ B. Cavaceppi, *Raccolta di antiche statue, busti, teste cognite et altre sculture antiche restaurate dal cavaliere Bartolomeo Cavaceppi scultore Romano*, I—III, Roma 1768, 1769, 1772. Popiersie, o którym mowa (*Beschreibung* 434, Bieńkowski I), figuruje w t. II, nr 48 jako „ritratto incognito”. Do historii działalności Cavaceppiego por. A. Witz, *Historia jednego zabytku*, Meander XXV, 1970, s. 239—241.

¹⁶ *Beschreibung*, s. VIII.

¹⁷ *Beschreibung*, s. VII i nr 401.

¹⁸ *Beschreibung*, s. VII—VIII i nr 453.

¹⁹ *Beschreibung*, s. VIII i nr 356.

²⁰ *Beschreibung*, s. VIII.

²¹ P. Bouillon, *Musée des Antiques dessiné et gravé avec des notices explicatives par J. B. de St. Victor*, t. I—III, Paris 1821, 1824, 1827. Popiersie, o którym mowa (por. przypis 15), reprodukowane jest w t. II, I^{re} livraison (bez paginacji) i określone jako portret Liwii.

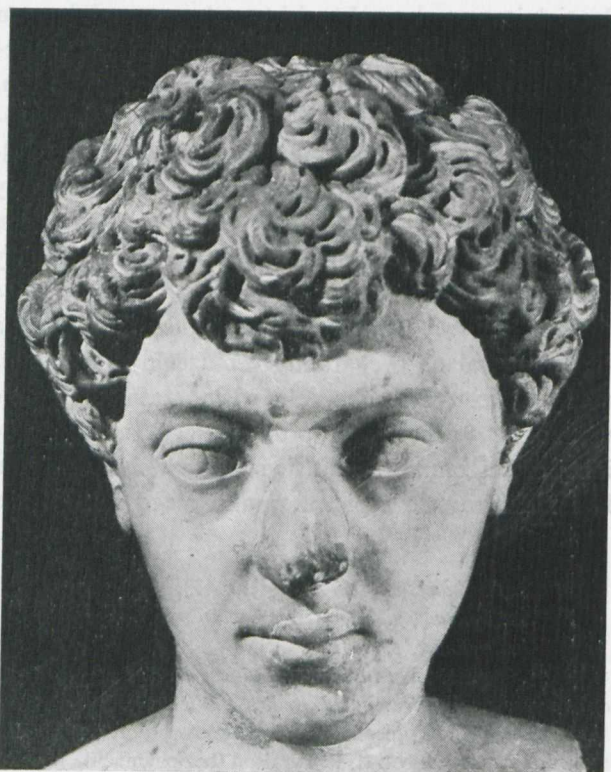
²² *Beschreibung*, s. IX; Bieńkowski, s. 10.



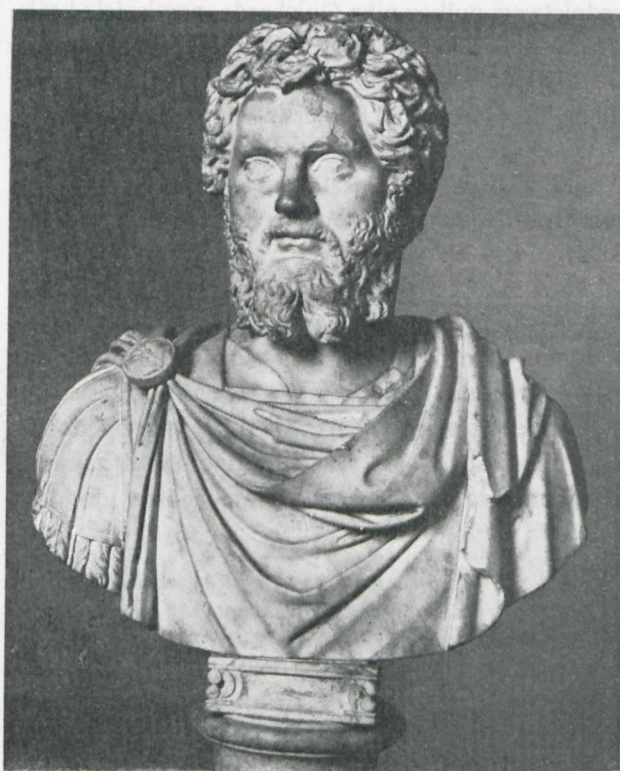
Ryc. 9. Falszyfikat — Marek Aureliusz (Bieńkowski IX)



Ryc. 10. Kommodus (Bieńkowski X)



Ryc. 11. Młodzięczy Marek Aureliusz (Bieńkowski XI)



Ryc. 12. Septymiusz Sewer (Bieńkowski XII)

go w Poznaniu, dzisiejszą siedzibę ministerstwa wielkopolskiego i uniwersytetu piastowskiego”²³.

W latach drugiej wojny światowej popiersia czas jakiś pozostawały na zamku i w 1940 r. było ich jeszcze 20, jak wynika ze scontrum przeprowadzonego wówczas zapewne przez Blümla. W 1949 r. tylko 17 rzeźb zostało wprowadzonych do księgi depozytowej Muzeum Narodowego w Poznaniu z adnotacją, że zabytki wpłynęły do Muzeum już w 1942 r. (nry dep. 369—384). Z całą pewnością możemy więc stwierdzić, że trzy brakujące rzeźby zginęły pomiędzy 1940 a 1949 r., lecz najprawdopodobniej fakt ten miał miejsce przed rokiem 1942. W 1964 r. już tylko 16 popiersi zapisanych zostało w inwentarzu ówczesnej Katedry Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (nry: IX 76, 54—69). Siedemnaste popiersie, wysłane do Rogalina, nie weszło do inwentarza Katedry, pozostając jednak własnością UAM i depozytem w MNP (Bieńkowski IA).

W 1962 r. 16 zabytków zostało rozmieszczonych w różnych obiektach: 10 zdobi wielką salę w Starym Ratuszu w Poznaniu, 5 jest w pałacu w Gołuchowie, a 1 pozostaje w magazynie Muzeum Narodowego w Poznaniu (por. tablica I).

Na zakończenie części historycznej artykułu trzeba słów kilka poświęcić zabiegom, jakim zabytki zostały poddane. Otóż wszystkie głowy są uzupełnione, niektóre zestawione z różnych fragmentów, wszystkie twarze przeszlifowane. Większość głów i popiersi jest zestawiona sztucznie, najczęściej starożytna głowa na nowożytnym popiersiu, lecz bywa i odwrotnie. Może być także głowa i popiersie starożytne, lecz z różnych epok. Tak pojęta restauracja rzeźb została dokonana w pracowni rzeźbiarza berlińskiego Raucha przed 1830 r., tj. przed otwarciem muzeum w Berlinie. Warto przytoczyć słowa Conzega, powtórzone niemal dosłownie przez Bieńkowskiego, iż „alte, als ungenügend erkannte Ergänzungen wurden damals, namentlich in Rauchs Werkstatt durch neue, dem Stilcharakter der Werke besser entsprechende ersetzt”²⁴. Popiersie Liwii pozostało jednak w formie nadanej mu w XVIII w.

Wreszcie należy wspomnieć, co również rzuca

światło na pochodzenie zabytków, iż spośród 20 rzeźb przysłanych do Poznania, 4 uważał już Conze w 1891 r. za nowożytnie imitacje (Bieńkowski IA, VII, XVIII, XVII — Kaligula, M. Antoninus Pius, nieznany Rzymianin i tzw. Brutus), 1 za falsyfikat (Bieńkowski II — Plotyna), a 1 za bezwartościowe zestawienie (Bieńkowski VI — Hadrian)²⁵. Carl Blümel, wybitny znawca zagadnienia „antyk czy falsyfikat”, zgadza się w pełni ze swoim poprzednikiem i kwestionuje autentyczność 6 dalszych rzeźb, oznaczając je odpowiednio w 1940 r. na marginesie katalogu (Bieńkowski XI, IX, XII, XIII, V, III — młody Marek Aureliusz, Marek Aureliusz, 2 portrety Septymiusza Sewera, portret młodzieńca, Rzymianka)²⁶. Z pozostałych 8 jeden portret jest kwestionowany przez M. Wegnera (Bieńkowski X — Marek Aureliusz)²⁷.

W rezultacie na 20 rzeźb tylko 7 uważanych było dotychczas za bezsporne autentyki, ale 3 spośród nich są to zabytki zaginione w czasie wojny, a więc od dawna już nie analizowane, znane tylko z reprodukcji Bieńkowskiego. Spośród możliwych do przebadania w ostatnich latach 17 zabytków tylko 4 nie budziły więc dotychczas żadnych wątpliwości (Bieńkowski I, VIII, XV, XIX — Liwia, Marek Aureliusz, Orbiana oznaczana też jako Plautilla lub Julia Paula, replika głowy Diany z Gabi). Być może sąd ten jest zbyt surowy i moim zdaniem poza tymi czterema jeszcze trzy portrety są autentyczne (Bieńkowski XI, X, XII — młody Marek Aureliusz, określane też jako Kommodus, Kommodus określane też jako Marek Aureliusz, Septymiusz Sewer)²⁸. Jednakże w świetle tych rozważań pochodzenie kolekcji lub nawet jej części z własnych wykopalisk kolekcjonera wydaje się mało prawdopodobne.

Podobną opinię mają zresztą zbiory Fryderyka II jako całość. Zawierają bowiem znaczny procent barokowych imitacji, dużo rzeźb uzupełnionych lub przerobionych. Są to cechy charakterystyczne wszystkich starych kolekcji, albowiem przy ich gromadzeniu kryteria estetyczne, oczywiście w normach epoki, miały znaczenie nadrzędne w stosunku do naukowych, a te ostatnie dopiero zaczynały się krystalizować wraz z rozwojem archeologii jako nauki.

²³ Bieńkowski, s. 9.

²⁴ *Beschreibung*, s. IX; Bieńkowski, s. 9—10.

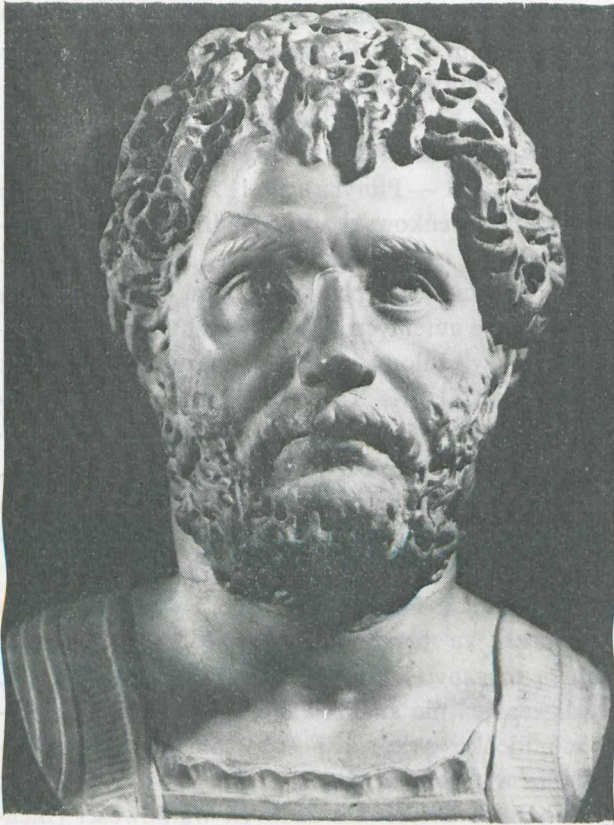
²⁵ *Beschreibung* 1334, 1336, 1341, 1343 oraz 356 i 357.

²⁶ *Beschreibung* 369, 372, 381, 383, 409, 437.

²⁷ *Herrscherbild II 4*, s. 189; Marek Aureliusz, Berlin 375.

²⁸ A. Sadurska, *Les portraits romains dans les collections polonaises (Corpus Signorum Imperii Romani. Pologne, I)*, Warszawa 1972, nry 30, 33, 35.

HISTORIA BADAŃ



Ryc. 13. Falsyfikat — Septymiusz Sewer (Bieńkowski XIII)

Najstarszą publikacją zabytku z kolekcji poznańskiej jest rycina Cavaceppiego (por. przypis 15). Następnie wymienić należy trzy ilustracje w albumie Krügera z 1772 r.: Hadriana, Marka Aureliusza i nieznanego Rzymianina (Bieńkowski VI, X, XVI)²⁹.

Początek właściwych badań nad interesującymi nas zabytkami, ograniczonych na ogół do atrybowania i datowania portretów, przypada na 1774 r., kiedy M. Oesterreich wydał francuską, starszą wersję swego katalogu. On bowiem pierwszy próbował określić bliżej siedem popiersi spośród 20 tworzących naszą kolekcję. Oesterreich rozpoznał mianowicie portrety: Faustyny, Hadriana, Galby, Septymiusza Sewera, Klaudiusza Septymiusza Albina, Juliusza Cezara i Kleopatry (Bieńkowski IV, VI, VII, X, XVI, XVIII, XIX)³⁰. Zauważmy, że rzekoma Faustyna to portret chłopca, Galba to nowożytny portret Marka Antonina Piusa, Septymiusz Sewer to Marek Aureliusz, Klaudiusz Septymiusz Albinus to Aleksander Sewer (lub ewentualnie Heliogabal), Juliusz Cezar jest nowożytną imitacją, a rzekoma Kleopatra — repliką Diany z Gabi (p. tablica II). Jeden portret określa Oesterreich jako anonimowy (Bieńkowski XVII, tzw. Brutus, nowożytna imitacja), a jeden włą-

Tablica porów

Nr kolejny	Bieńkowski	Oesterreich	Gerhard	Beschreibung
	nr, określenie	nr, określenie	nr, określenie	nr, określenie
1.	I Julia		192 Julia	434 Julia
2.	IA „Kaligula”		174 „Kaligula”	1334 „Kaligula”
3.	II „Plotyna”		191 Plotyna	356 „Plotyna”
4.	III Rzymianka		308 Rzymianka	437 Rzymianka
5.	IV chłopiec	534 Faustyna — dziecko	283 dziecko	401 chłopiec
6.	V Rzymianin		214 Eliusz Cezar	409 Rzymianin
7.	VI „Hadrian”	87 Hadrian	200 Hadrian	357 „Hadrian”
8.	VII „Marek Antoninus Pius”	122 Galba	197 Marek Antoninus Pius	1336 „Marek Antoninus Pius”
9.	VIII Marek Aureliusz		281 Marek Aureliusz	374 Marek Aureliusz
10.	IX Marek Aureliusz		224 Marek Aureliusz	372 Marek Aureliusz
11.	X Marek Aureliusz	97 Septymiusz Sewer	215 Kommodus	375 Marek Aureliusz
12.	XI Kommodus mł.		224 Marek Aureliusz mł.	369 Kommodus mł.
13.	XII Septymiusz Sewer		349 Septymiusz Sewer	381 Septymiusz Sewer
14.	XIII Septymiusz Sewer	759 Rzymianin	229 Septymiusz Sewer	383 Septymiusz Sewer
15.	XIV Rzymianka		332 Rzymianka	453 Rzymianka
16.	XV Julia Paula		231 Plautilla	459 Plautilla
17.	XVI Aleksander Sewer	85 Kl. Septymiusz Albinus	235 Heliogabal	424 Rzymianin
18.	XVII „Brutus”	114 Rzymianin	177 Brutus	1343 „Rzymianin”
19.	XVIII „Rzymianin”	117 Juliusz Cezar	300 Wojownik	1341 „Rzymianin”
20.	XIX Diana	463 Kleopatra	31 Diana	625 dziewczyna

²⁹ Krüger, *op. cit.* w przyp. 10: t. II, ryc. 10, 9, 2.

³⁰ Oesterreich, *op. cit.* w przyp. 10: s. 72 nr 534 (Faustyna), s. 10 nr 87 (Hadrian), s. 16 nr 122 (Galba), s. 11 nr 97

(Septymiusz Sewer), s. 10 nr 85 (Klaudiusz Septymiusz Albinus), s. 15, nr 117 (Juliusz Cezar), s. 56 nr 463 (Kleopatra).

cza do grupy określonej ogólnie jako „bustes et demi-bustes antiques” (Bieńkowski IX — Marek Aureliusz)³¹.

Bez porównania większe zasługi dla identyfikacji portretów z naszej kolekcji położył Gerhard wykrywając wśród nich: głowę Diany, portret Brutusa, przypuszczalny portret Julii córki Augusta, portrety Kaliguli, Plotyny, Hadriana, Marka Antoninusa Piusa, Eliusza Cezara, Marka Aureliusza w młodym wieku, dwa portrety Marka Aureliusza, portret Kommodusa, dwa portrety Septymiusza Sewera, portrety Heliogabala i Plautilli (Bieńkowski XIX, XVII, I, IA, II, VI, VII, V, XI, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XV). Cztery pozostałe uważał Gerhard słusznie za anonimowe (dziecięcy, męski i dwa kobiece — Bieńkowski IV, XVIII, III, XIV). Dodajmy, że niemal wszystkie atrybucje Gerharda okazały się słuszne. Do wyjątków należy Julia (Liwia) i Eliusz Cezar (nieznany Rzymianin). Inne określenia są wprawdzie dyskusyjne (Heliogabal, Plautilla), ale dopuszczalne. Gerhard nie wyróżniał natomiast falsyfikatów, wyrażając tylko przy Kaliguli (Bieńkowski IA) przypuszczenie, że jest to rzeźba nowożytna³².

Prawidłową krytykę archeologiczną zastosował natomiast do opracowywanych zabytków Conze. Wy-nawcza II



Ryc. 14. Rzymianka (zaginiona) (Bieńkowski XIV)

Bernoulli	Majewski	Herrscherbild	Sadurska
nr, określenie	nr, określenie	nr, określenie	nr, określenie
II 1, s. 104 nr 12. s. 114 Julia lub Liwia	1. Julia		6. Liwia
II 2, s. 93 nr 5 Plotyna	2. „Plotyna” 3. Rzymianka	II 3, s. 119 „Plotyna”	
II 2, s. 116, nr 103 Hadrian	4. Rzymianin 5. „Hadrian”	II 3, s. 106 „Hadrian”	
II 2, s. 171 nr 76 Marek Aureliusz	6. „Marek Antoninus Pius”	II 4, s. 139 „Marek Antoninus Pius”	
II 2, s. 171 nr 74 Marek Aureliusz	7. Marek Aureliusz	II 4, s. 189 Marek Aureliusz	33. Marek Aureliusz
II 2, s. 171 nr 77 Marek Aureliusz	8. Marek Aureliusz	II 4, s. 189 Marek Aureliusz	
II 2, s. 176 nr 132 Marek Aureliusz mł.	9. Marek Aureliusz	II 4, s. 189 Marek Aureliusz (?)	31. Kommodus
II 3, s. 27 nr 76 Septymiusz Sewer	10. Marek Aureliusz	II 4, s. 188 Marek Aureliusz mł.	30. Marek Aureliusz mł.
II 3, s. 27 nr 78 Septymiusz Sewer	11. Septymiusz Sewer		35. Septymiusz Sewer
II 3, s. 65 nr Plautilla	12. Septymiusz Sewer		
II 3, s. 86 nr 10 Heliogabal	13. Julia Paula	III 1, s. 149 Heliogabal (?)	42. Orbiana
	14. „Brutus”		
	15. „Rzymianin”		
	16. Diana		

³¹ Oesterreich, *op. cit.*, s. 15 nr 114 (popiersie nieznanego mężczyzny w stroju konsula), s. 97 nr 759 (nie określony).

³² Gerhard, *op. cit.*, przyp. 10, nry: 31 (Diana), 177 (Bru-

tus), 192 (Julia), 174 (Kaligula), 191 (Plotyna), 200 (Hadrian), 197 (Marek Antoninus Pius), 214 (Eliusz Cezar), 224 (młodzieńczy Marek Aureliusz), 224' (Marek Aureliusz), 281 (Marek

odrębnił on 4 rzeźby nowożytne (Bieńkowski IA, VII, XVII, XVIII), a dwie określił jako bezwartościowy falsyfikat i zestawienie (Bieńkowski II, VI)³³. Rzeźby anonimowe wydatował na podstawie uczesań i opracowania oka (Bieńkowski IV, III, XIV)³⁴. Młodzieńczy portret Marka Aureliusza określił niesłusznie jako Kommodusa (Bieńkowski XI) pomimo prawidłowej wcześniejszej interpretacji Gerharda. Portret określony w katalogu Luwru przez de St. Victora jako Liwia, a przez Gerharda jako Julia — określił ostrożnie jako portret Rzymianki „nazywany Julią” (Bieńkowski I). Portret Kommodusa określił niesłusznie jako Marka Aureliusza (także prawidłowo u Gerharda, Bieńkowski VIII). Natomiast portret dziecięcy określony przez Oesterreicha jako młodzieńca Faustyna (!), a przez Gerharda jako dziecko, słusznie uważa za chłopięcy (Bieńkowski IV)³⁵.

Późniejsze publikacje dzielą się na dwie kategorie: katalogi oraz dzieła i rozprawy dotyczące ikonografii poszczególnych postaci. Będziemy je jednak omawiać łącznie, aby zachować układ chronologiczny analizowanych pozycji.

W latach 1886—1894 J. J. Bernoulli opublikował swoją monumentalną ikonografię cesarzy rzymskich. Było to więc częściowo przed, a częściowo po napisaniu przez Conzega jego katalogu. W 1886 r. Bernoulli w spornej sprawie portretu Julii *recte* Liwii nie zajął określonego stanowiska, przytaczając obie opinie, zapewne więc Conze poszedł za jego przykładem³⁶. W tomie z 1891 r. Bernoulli włączył do repertuaru zabytków portrety Plotyny i Hadriana (Bieńkowski II, VI) oraz trzy portrety Marka Aureliusza (Bieńkowski VIII, IX, X). Sporny portret młodego cesarza uważa słusznie, podobnie jak przedtem Gerhard, za Marka Aureliusza (Bieńkowski XI)³⁷. W następnym tomie, z 1894 r., włączył do repertuaru zabytków dwa portrety Septymiusza Sewera (Bieńkowski XII, XIII), portret określony przez Gerharda jako Plautilla (Bieńkowski XV) i portret uważany przez Gerharda za Heliogabala, a przez Conzega za anonimowy (Bieńkowski XVI). Do tej opinii przychylił się zresztą Bernoulli³⁸.

Aureliusz), 215 (Kommodus), 229 i 349 (Septymiusz Sewer), 235 (Heliogabal), 231 (Plautilla). Portrety anonimowe: 283, 300, 308, 332. Falsyfikat lub imitacja: 174.

³³ *Beschreibung*, por. przyp. 25.

³⁴ *Beschreibung*, 401 (chłopiec, koniec I w. n.e.), 437 (portret kobiety z okresu Hadriana), 453 (Rzymianka, pocz. III w. n.e.).

³⁵ *Beschreibung*, 369 (rzekomy Kommodus), 434 (portret kobiety nazywany Julią), 374 (rzekomy Marek Aureliusz), 401 (chłopiec).

³⁶ J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, f. 1—3,

Piotr Bieńkowski w 1923 r. opublikował po raz pierwszy kolekcję poznańską w jej ówczesnym stanie jako całość. Katalog zabytków poprzedził krótką rozprawą o portrecie w starożytności³⁹. On też pierwszy opublikował fotografie zabytków (we wszystkich wcześniejszych publikacjach reprodukcje ograniczają się do rycin, niekiedy schematycznych). W katalogu powtórzył w zasadzie sądy Conzega zarówno w sprawie wyodrębnienia imitacji, falsyfikatów i zestawień, jak i atrybucji portretów. Przy zabytkach dyskusyjnych zajął dwukrotnie stanowisko niesłuszne, określając Liwię jako Julię za Gerhardem (Bieńkowski I), a młodego Marka Aureliusza jako Kommodusa za Conzem (Bieńkowski XI). Tą ostatnią hipotezą był przy tym tak zasugerowany, że nie odnalazł zabytku w dziele Bernoulliego (gdzie figurował jako Marek Aureliusz), pisząc: „Bernoulli [...] nie wymienia wcale tej głowy; zdaje się więc, że była wówczas, kiedy pisał swe dzieło, niedostępna”⁴⁰. Nie znał wówczas prób identyfikowania jednego z portretów męskich z Heliogabalem i określił go najprawdopodobniej niesłusznie jako Aleksandra Sewera (Bieńkowski XVI), lecz zabytek należy do zaginionych w czasie wojny (por. wyżej). Słusznie natomiast podważa określenie portretu kobiecego przez Conzega (za Gerhardem) jako Plautilli. Ze swej strony proponuje Julię Paulę (Bieńkowski XV), co w świetle nowszych badań nie wydaje się pewne.

Rozprawa Bieńkowskiego stała się powszechnie znana głównie dzięki fotograficznym reprodukcjom i jest cytowana przez wszystkich niemal autorów późniejszych publikacji. Omówił ją krytycznie S. Witkowski, a następnie Salomon Reinach poświęcił jej w 1925 r. krótką wzmiankę, akceptując w pełni błędne określenie portretu kobiecego jako Julii córki Augusta⁴¹.

Max Wegner w 1939 r. włączył sporny wizerunek młodego cesarza do repertuaru portretów Marka Aureliusza (Bieńkowski XI) oraz umieścił w repertuarze zabytków trzy poznańskie portrety Marka Aureliusza w dojrzałym wieku. Jeden z nich uważa za autentyczny (Bieńkowski VIII), jeden za podejrzany

Berlin—Stuttgart 1886, 1891, 1894. Do Julii-Liwii por. f. 1, s. 104, nr 12 i s. 114.

³⁷ Bernoulli, *op. cit.*, f. 2, s. 93 nr 5 (Plotyna), s. 116 nr 103 (Hadrian), s. 171 nr 74, 76, 77 (Marek Aureliusz), s. 176 nr 132 (młodzieńczy Marek Aureliusz).

³⁸ Bernoulli, *op. cit.*, f. 3, s. 27 nr 76, 78 (Septymiusz Sewer), s. 65 (Plautilla), s. 86 nr 10 (tzw. Heliogabal).

³⁹ Bieńkowski, s. 3—8.

⁴⁰ Bieńkowski, s. 17.

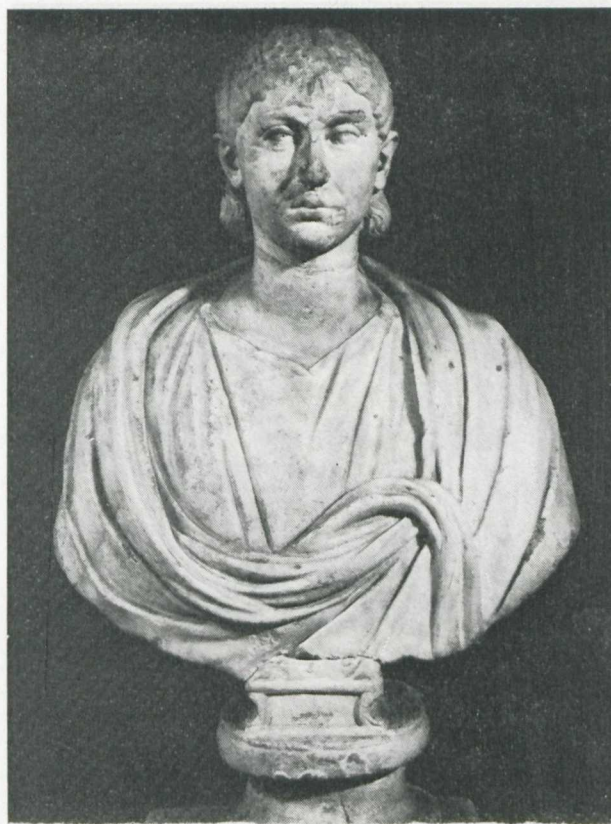
⁴¹ S. Witkowski, *Eos*, XXVI 1923, s. 150—151; S. Reinach, *Courrier Archéologique*, *Gazette des Beaux Arts*. 67 1925, s. 184—185.

(Bieńkowski IX), a jeden za falsyfikat lub zabytek źle określony (Bieńkowski X). To ostatnie przypuszczenie jest na pewno słuszne, gdyż należy w tym przypadku wybrać identyfikację z Kommodusem dokonaną przez Gerharda. W repertuarze od dawna znanych falsyfikatów podaje też wzmiankę o portrecie Marka Antonina Piusa (Bieńkowski VII)⁴². W 1957 r. w analogicznej publikacji tenże Wegner wyraża zgodną z Conzem opinię, że portret Plotyny jest falsyfikatem, a Hadriana — bezwartościowym zestawieniem (Bieńkowski II, VI)⁴³.

W 1957 r. Kazimierz Majewski opublikował nowe zdjęcia szesnastu popiersi, które znajdowały się wówczas w Poznaniu (Bieńkowski I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVII, XVIII). Tekst artykułu, który owe zdjęcia ilustrują, składa się z zarysu historii kolekcji i katalogu zabytków. Autor jest w zasadzie zgodny z sądami Bieńkowskiego, jedynie sporny portret młodego cesarza uważa słusznie za Marka Aureliusza (Bieńkowski XI)⁴⁴.

Portret Liwii, w polskiej literaturze przedmiotu uważany stale za Julię, doczekał się licznych wzmianek w publikacjach poświęconych ikonografii cesarzowej w latach 1942—1962. Jest to bowiem najbliższa replika portretu z Marbury Hall, a oba zabytki reprezentują to samo uczesanie, stosunkowo rzadko występujące w ikonografii Liwii. Pod tym kątem omawiają portret poznański M. L. Marella, V. H. Poulsen, L. Fabbrini i H. Bartels⁴⁵.

W 1962 r., niemal równocześnie włączając tenże portret do swoich repertuarów ikonograficznych V. Poulsen (który zajmował się nim już w 1946 r.) oraz W. H. Gross⁴⁶. Wedle Poulsena poznański por-



Ryc. 15. Orbiana — Julia Paula (Bieńkowski XV)



Ryc. 16. Aleksander Sewer — Heliogabal (zaginiony) (Bieńkowski XVI)

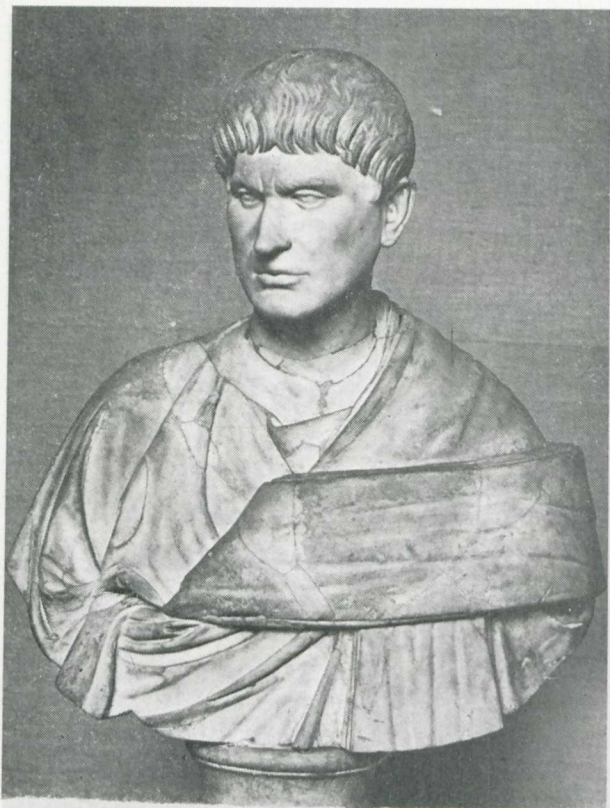
⁴² *Herrscherbild II* 4, s. 139 (młodzięczy Marek Aureliusz), s. 188—189 (Marek Aureliusz), s. 262 (Marek Antoninus Pius).

⁴³ *Herrscherbild II* 3, s. 106 (Plotyna), s. 119 (Hadrian).

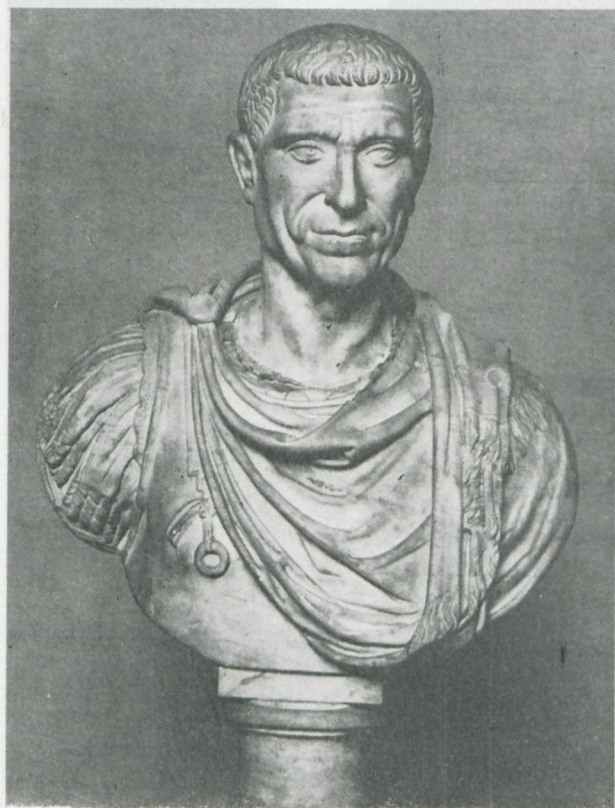
⁴⁴ Majewski, *op. cit.*, przyp. 8, nr 10.

⁴⁵ M. L. Marella, *Di un ritratto di „Ottavia”*, Atti della Reale Accademia d'Italia, Memorie S. VII, vol. II f. 2, 1942, s. 52 przyp. 2, cytuje wg *Beschreibung* i Bernoulliego nie znając publikacji Bieńkowskiego; V. H. Poulsen, *Studies in Julio-Claudian Iconography*, Acta Arch., XVII 1946, s. 10, przyp. 39, cytuje Bernoulliego i Bieńkowskiego; L. Fabbrini, *Un ritratto giovanile di Livia nel Museo Oliveriano di Pesaro*, Studia Oliveriana, 4—5, 1956—1957, s. 167, przypis 1, zna zabytek tylko z rysunku w *Beschreibung* i ze wzmianki u Bernoulliego. Pełną bibliografię zabytku podaje jedynie H. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit*, München 1963, s. 96, przyp. 312. Autorka zalicza nasz portret do typu Ny Carlsberg 615. Na cytowane w niniejszym przypisie pozycje zwrócił mi uwagę Prof. Dr Klaus Parlasca z Erlangen, za co składam Mu serdeczne podziękowanie.

⁴⁶ V. Poulsen, *Les portraits romains*, I, Copenhagen 1962, s. 68, typ D 3; W. H. Gross, *Julia Augusta*, Göttingen 1962, s. 94 przypis 23.



Ryc. 17. Falsyfikat — Brutus (Bieńkowski XVII)



Ryc. 18. Falsyfikat — Rzymianin (Bieńkowski XVIII)

tret Liwii zbliżony do głowy z Marbury Hall i wizerunku na Kamei Haskiej należy datować na koniec I w. przed n.e. Wedle Grossa oba portrety, w Poznaniu i w Marbury Hall, należą do grupy wizerunków jakiejś damy rzymskiej, bardzo podobnej do Liwii, lecz jest to opinia na razie odosobniona.

Kilka wzmianek w latach 1966—1972 poświęcono w repertuarach ikonograficznych portretom Septymiusza Sewera. Zdaniem Anny Mac Cann⁴⁷ jeden z nich jest nieautentyczny, a drugi przekuty (Bieńkowski XII, XIII). D. Soechting⁴⁸ ma natomiast większe zastrzeżenia do drugiego portretu (Bieńkowski XIII), lecz oba bierze pod uwagę, datując bezsporny jego zdaniem autentyk na lata 196—202, a portret wątpliwy na lata 200—211.

M. Wegner w 1971 r.⁴⁹ zamieszcza w repertuarze portretów Heliogabala sporne i zaginione w czasie wojny popiersie (Bieńkowski XVI).

W 1972 r. K. Parlasca⁵⁰ omawia na przykładzie popiersia cesarzowej (Bieńkowski XV — tzw. Julia Paula) typ udrapowania szaty charakterystyczny dla epoki Sewerów.

W pierwszym polskim fascykułe *Corpus Signorum Imperii Romani* wydanym w 1972 r. omówiłam 6 zabytków spośród 17 zachowanych po wojnie (Bieńkowski I, VIII, IX, X, XI, XV). Pozostałych 11 pominęłam bądź dlatego, że zabytek nie jest portretem (głowa Diany, Bieńkowski XIX), bądź dlatego, że portrety te na pewno nie są antyczne (Bieńkowski IA, II, III, V, VI, VII, IX, XIII, XVII, XVIII). W przypadkach spornych: Julia — Liwia, młody Kommodus — Marek Aureliusz, Marek Aureliusz w dojrzałym wieku — Kommodus, wybieram drugie określenie (Bieńkowski I, XI, X). Portret kobiety uważany przez Gerharda za Plautillę, a przez Bieńkowskiego za Julię Paulę przedstawia moim zdaniem Orbianę (Bieńkowski XV)⁵¹.

Osobne miejsce poświęcić należy jedynej w naszym zbiorze kopii — głowie bogini osadzonej na nowożytnym popiersiu (Bieńkowski XIX). Prawidłową identyfikację tej głowy utrudnia pewien szczegół niezgodny z ogólnym wyglądem, a mianowicie dziurka

⁴⁷ A. M. Mac Cann, *The Portraits of Septimius Severus*, Mem. of the Amer. Acad. in Rome, XXX 1968, s. 142 nr 26, s. 160 nr 57.

⁴⁸ D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus*, Bonn 1972, s. 160 nr 41, s. 199 nr 96.

⁴⁹ *Herrscherbild III I*, s. 151. Publikacja Bieńkowskiego cytowana bez podania strony i numeru. Mylna informacja, iż portret znajduje się na zamku w Poznaniu.

⁵⁰ Parlasca, *op. cit.*, przyp. 12, s. 128 przyp. 33, 35.

⁵¹ Sadurska, *op. cit.*, przyp. 28, nr 6 (Liwia), 30 (młodzięczy Marek Aureliusz), 31 (Marek Aureliusz), 33 (Kommodus), 35 (Septymiusz Sewer), 42 (Orbiana?).

przewiercone w koniuszkach uszu. Wskazują one na pierwotne ozdobienie marmurowej głowy kolczykami, co trudno wyjaśnić w przypadku Diany. Niemniej jednak ogromne podobieństwo zabytku do głowy Diany z Gabi stanowi przeważający argument. Przypomnijmy jedynie, że głowę tę Oesterreich uważał za portret Kleopatry, a prawidłowo określił ją Gerhard. Tę hipotezę przyjął w 1893 r. Furtwängler zaliczając głowę, o której mowa, do replik Artemidy Braurońskiej Praksytelesa, której kopią miałyby być Artemida z Gabi⁵². To samo przekonanie wyraził w 1898 r. Klein, powołując się na ustną opinię Puchsteina⁵³. Jak wynika z repertuaru replik Artemidy Braurońskiej, zestawionego w 1951 r. przez Lippolda⁵⁴, głowa poznańska jest jedną z dwóch zaledwie replik Diany z Gabi (głów).

Bieńkowski uważał ten zabytek za „najcenniejszy z marmurów poznańskich” nie ze względu na jego obiektywną wartość, lecz po prostu dlatego, że rzymskie kopie rzeźb greckich były jego zdaniem cenniejsze niż rzymskie oryginały, czyli portrety⁵⁵. Jest w tym stwierdzeniu niewątpliwie duch epoki epigonów Winckelmanna. Te same zresztą postwinckelmannowskie, klasycystyczne kryteria estetyczne kazały Bieńkowskiemu we wstępie do rozprawy o portretach poznańskich określić dzieła epoki późnego antyku następującymi słowami: „W epoce pokonstantyńskiej, czyli w IV wieku po Chr., twarz ludzka ulega przetworzeniu w duchu dekoracyjno-linearnym, staje się płaska bez delikatniejszego wymodelowania, o nadmiernie wielkich oczach, z łukowatymi brwiami — po prostu staje się bazgrołą, upiorem, bizantyńską maskarą, zbliżoną do wschodnich pierwowzorów”⁵⁶. Jak anachronicznie brzmią teraz te słowa, wypowiedziane przed pięćdziesięciu laty przez wybitnego archeologa klasycznego, jakim bez wątpienia był Piotr Bieńkowski. Portret późnoantyczny zaliczamy obecnie do najwyższych osiągnięć sztuki rzymskiej, nie mówiąc już o wartościach estetycznych, jakie dostrzegamy w ikonach bizantyńskich.

Historia badań nad kolekcją poznańską jest więc interesująca nie tylko ze względu na zabytki, lecz także dlatego, że można na jej podstawie prześledzić rozwój metod i poglądów panujących w naszej dyscyplinie od schyłku XVIII w. do chwili obecnej. Historia badań nad poszczególnymi zabytkami wykazuje rozwój krytyki pozwalającej odróżnić autentyki od falsyfikatów. Jest to oczywiście wynik nie tylko coraz



Ryc. 19. Diana z Gabi (replika głowy) (Bieńkowski XIX)

lepszych metod, lecz także stopniowego oddalania się od epoki, w której falsyfikaty powstawały, a jest rzeczą wiadomą, że najtrudniej odróżnić badaczowi falsyfikat współczesny.

Jak wynika z naszego przeglądu badań, kolekcja jako całość i jej poszczególne zabytki weszły do literatury naukowej, polskiej i obcej, co znakomicie podnosi ich wartość. Z drugiej jednak strony trzeba zdać sobie sprawę, że w okresie międzywojennym odgrywała ona inną rolę niż obecnie, kiedy muzea Warszawy i Krakowa posiadają wiele pełnowartościowych, oryginalnych i nie restaurowanych rzeźb antycznych. Zespół poznański natomiast reprezentuje pewien typ kolekcjonerstwa, będąc miniaturą zbioru zgromadzonego w XVIII w. przez monarchę europejskiego. Barokowe imitacje i klasycystyczne uzupełnienia, przeróbki i zestawienia są niezmiernie charakterystyczne dla owej epoki. Większość popiersi z kolekcji poznańskiej należy więc traktować nie tyle jako zabytki sztuki starożytnej, ile jako dokumenty recepcji antyku w kulturze europejskiej. Dlatego dobrze się stało, że w 1961 r. powróciły one do funkcji, jaka była im

⁵² A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig—Berlin 1893, s. 353 przyp. 2.

⁵³ W. Klein, *Praxiteles*, Leipzig 1898, s. 301 przyp. 1, s. 302 przyp. 4.

⁵⁴ G. Lippold, *Die griechische Plastik*, München 1951,

s. 239 przyp. 7, wymienia 5 replik Diany z Gabi, w tym tylko dwie głowy: w Poznaniu i w Museo Nazionale w Neapolu (*Guida Ruesch*, nr 324).

⁵⁵ Bieńkowski, s. 23.

⁵⁶ Bieńkowski, s. 8.

przeznaczona, a mianowicie do dekorowania wnętrz. W tej roli falszyfikat, imitacja i zestawienie mają podobne znaczenie jak oryginał, a uzupełnienia nie tylko nie rażą, ale są wręcz konieczne.

Dla pełnego obrazu sytuacji należy jeszcze stwierdzić, że w kolekcji poznańskiej w jej obecnym stanie,

to jest po stratach wojennych, pozostały trzy zabytki o ogromnej wartości naukowej i artystycznej, a przy tym niemal unikalne i doskonale zachowane: portret Liwii w typie Marbury Hall, oryginalne popiersie Orbiany (?) i replika głowy Artemidy Braurońskiej Praksytelesa w typie Diany z Gabi⁵⁷.

SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE

Beschreibung — Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Antiken Skulpturen, Berlin 1891.

Bieńkowski — Piotr Bieńkowski, *O popiersiach cesarów rzymskich na zamku w Poznaniu*, Poznań 1923, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Prace Komisji Historii Sztuki, t. I, zeszyt 2.

Herrscherbild II 1 — Das römische Herrscherbild II 1: G. Daltrop, U. Hausmann, M. Wegner, *Die Flavii*, Berlin 1966.

Herrscherbild II 3 — Das römische Herrscherbild II 3: M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin 1957.

Herrscherbild II 4 — Das römische Herrscherbild II 4: M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939.

Herrscherbild III 1 — Das römische Herrscherbild III 1: H. B. Wiggers, *Caracalla, Geta, Plautilla. M. Wegner, Macrinus bis Balbinus*, Berlin 1971.

SPIS RYCIN

1. Liwia. Fot. L. Perz.

Ливия

Livie

2. Falszyfikat — Plotyna. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Плотына.

Faux — Plotine.

3. Falszyfikat — Rzymianka. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Римлянка.

Faux — Romaine inconnue.

4. Chłopiec (zaginiony). Bieńkowski, ryc. IV.

Мальчик (пропавший).

Garçon (perdu).

5. Falszyfikat — młodzieniec. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Юноша.

Faux — Adolescent.

6. Półfalszyfikat (zestawienie) — Hadrian. Fot. L. Perz.

Полуфальсификат (составление) — Адриан.

Collage — Hadrien.

7. Falszyfikat — Antoninus Pius. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Антонин Пий.

Faux — Antonin le Pieux.

8. Marek Aureliusz. Fot. L. Perz.

Марк Аврелий.

Marc Aurèle.

9. Falszyfikat — Marek Aureliusz. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Марк Аврелий.

Faux — Marc Aurèle.

10. Kommodus. Fot. L. Perz.

Коммод.

Commode.

11. Młodzieńczy Marek Aureliusz. Fot. L. Perz.

Юношеский Марк Аврелий.

Marc Aurèle jeune.

12. Septymiusz Sewer. Fot. L. Perz.

Септимий Север.

Septime Sévère.

13. Falszyfikat — Septymiusz Sewer. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Септимий Север.

Faux — Septime Sévère.

14. Rzymianka (zaginiona). Bieńkowski, ryc. XIV.

Римлянка (пропавшая).

Romaine (perdue).

15. Orbiana — Julia Paula. Fot. L. Perz.

Орбиана - Юлия Паула.

Orbiana - Julia Paula.

16. Aleksander Sewer — Heliogabal (zaginiony). Bieńkowski, ryc. XVI.

Александр Север - Гелиогабал (пропавший).

Alexandre Sévère - Héliogabale (perdu).

17. Falszyfikat — Brutus. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Брут.

Faux — Brutus.

18. Falszyfikat — Rzymianin. Fot. L. Perz.

Фальсификат — Римлянин.

Faux — Romain.

19. Diana z Gabi (replika głowy). Bieńkowski, ryc. XIX.

Диана из Таби (реплика головы).

Diane de Gabi (réplique de la tête).

⁵⁷ Reprodukowane: Sadurska, *op. cit.*, przyp. 28, tabl. 5 (Liwia); Bieńkowski, ryc. 15 (Orbiana), *ibidem*, ryc. 19 (Diana).

АННА САДУРСКА

ИСТОРИЯ ПОЗНАНСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ РИМСКИХ БЮСТОВ

Краткое изложение

Познанская коллекция римских бюстов была создана в 1914 г. Тогда она насчитывала 20 памятников присланных из Берлина в Познань для украшения королевского замка. Раньше эти памятники принадлежали прусским королевским коллекциям, собранным путем закупок преимущественно из римских коллекций (Polignac, Cavaceppi, Villa Negroni). Карл Блюмель (*Römische Bildnisse*, Berlin 1933, Vorwort) высчитал 27 памятников, высланных якобы из Берлина в Познань. Из 7 памятников, приведенных Блюмелем неправильно (*Beschreibung* 349, 350, 359, 360, 373, 456, 1331), 3 находятся в Потсдаме (*Beschreibung* 359, 373, 456), про 4 же ничего неизвестно (ср. таблица I).

В период между первой и второй мировыми войнами 20 бюстов (в том числе 1 с головой богини и 19 портретов) украшали замок в Познани, являясь собственностью Познанского Университета. В 1940—1942 гг. пропали 3 портрета (*Beschreibung* 401, 424, 453). В 1949 г. Университет внес в депозит Национального Музея в Познани 17 бюстов.

В 1961—1969 гг. бюсты были помещены в разные здания, частично для украшения частично же на складах. В настоящее время 10 находятся в Старой Ратуше в Познани, 5 во дворце в Голухове, 1 во дворце в Роголине и 1 на складе Национального Музея в Познани (ср. таблица I).

Все памятники познанской коллекции многократно публиковались, начиная со второй половины XVIII в., кончая научными сочинениями последних лет (ср. таблица II и примечания 1, 2, 7—10, 12, 15, 21, 27, 28, 36—38, 42—43, 45—48, 52—54). Особого внимания заслуживают статьи Беньковского и Маевского, посвященные исключительно обсуждаемой коллекции и богато иллюстрированные. Автор публикуемой здесь статьи считает подлинными 7 скульптур из оставшихся в Польше 17, из которых 6 включил в CSIR (ср. примечания 28 и 51 и таблица II). 1 скульптура является ценной копией головы Артемиды из Габи. Самым ценным портретом является голова Ливии, которую Кавачеппи соединил с бюстом из II в.

ANNA SADURSKA

L'HISTOIRE DE LA COLLECTION DE BUSTES ROMAINS À POZNAŃ

Résumé

La collection de bustes romains fut constituée à Poznań en 1914. Elle comptait 20 pièces envoyées de Berlin, de la collection royale prusse, pour décorer le château royal à Poznań, bâti par Guillaume II. Les sculptures achetées à Rome proviennent de quelques grandes collections (Polignac, Cavaceppi, Villa Negroni). Carl Blümel (*Römische Bildnisse*, Berlin 1933, Vorwort) énumère 27 pièces expédiées, à son avis, de Berlin à Poznań. De les 7 qu'il mentionne par erreur (*Beschreibung*, 349, 350, 359, 360, 373, 456, 1331), 3 se trouvent à Potsdam (*Beschreibung*, 359, 373, 456), et le sort de 4 reste inconnu (table I).

Entre les deux guerres, les 20 bustes ornaient le château de Poznań. Au cours des années 1940 - 1942, 3 portraits ont disparu (*Beschreibung*, 401, 424, 453.) En 1949, les 17 bustes ont été mis en dépôt au Musée National de Poznań. Entre 1961 - 1969, ils furent placés dans les différents bâtiments soit pour les décorer, soit dans les réserves. Actuellement, 10 bustes

se trouvent à l'Ancien Hôtel de Ville de Poznań, 5 au château de Gołuchów, 1 au château de Rogalin (dans les réserves) et 1 dans les réserves du Musée National de Poznań (cf. table I).

Tous les bustes de notre collection ont été publiés à plusieurs reprises, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle jusqu'aux dernières années (cf. table II et notes 1, 2, 7 - 10, 12, 15, 21, 27, 28, 36 - 38, 41 - 43, 45 - 48, 52 - 54). Parmi ces publications, les articles abondamment illustrés de P. Bieńkowski et de K. Majewski, entièrement consacrés à cette collection, méritent une attention spéciale.

Des 17 sculptures qui se trouvent actuellement en Pologne, l'auteur considère 7 comme authentiques. Elle les a publiés dans son volume de CSIR (cf. notes 28, 51 et table II). Deux pièces présentent un intérêt particulier: une copie romaine de la tête d'Artémis (type Gabi) et une tête de Livie montée par Cavaceppi sur un buste du II^e siècle.