

ANNA SADURSKA

Warszawa

Falsyfikaty w mojej karierze naukowej

Ze względu na tytuł zacząć muszę od personaliów. Otóż jestem nieco inaczej wykształcona niż współczesny archeolog klasyczny. Moje wyższe wykształcenie w gruncie rzeczy stanowi filologia klasyczna, natomiast archeologia była przedmiotem pobocznym, który studiowałam pod kierunkiem prof. Kazimierza Michałowskiego (1901-1981) przez ostatnie dwa lata moich studiów. Jestem więc magistrem filologii klasycznej, natomiast doktorat i wszystkie następne szczeble kariery naukowej zrobiłam w wybranym przeze mnie odrębnym dziale czyli archeologii. O wykopaliskach wtedy jeszcze w ogóle nie było mowy, a archeolog chcąc mieć styczność z zabytkami musiał korzystać ze zbiorów muzealnych. Miałam to szczęście, że przez pierwsze dwa lata pracowałam właśnie w Muzeum Narodowym w Warszawie w Dziale Sztuki Starożytnej pod kierunkiem, wówczas jeszcze pani doktor, dziś już nie żyjącej, Marii Ludwiki Bernhardt (1908-1998), która później osiągnęła wszystkie naukowe godności. Z uwagi na moje studia filologiczne wyznaczono mnie, wówczas jeszcze studentkę, do opracowywania wszystkiego co posiadało jakiegokolwiek napisy. Były to zarówno greckie i rzymskie inskrypcje nagrobne, jak i różne inne przedmioty na których takowe się znajdowały.¹ Jeden z nich zainteresował mnie, nie tyle z uwagi na napis, co na wygląd. Było to „starożytne” wotum, nieduża, o wysokości 12 cm, odlana z brązu figurka, stanowiąca dar dla boga Mitry (il. 1). Mitra to bóstwo słoneczne pochodzenia orientalnego, którego kult w Rzymie przyjął się bardzo szeroko raczej z przyczyn politycznych niż kultowych. Pozostawił on w polskich zbiorach inne ślady, w formie bardziej okazałych reliefów wotywnych. Jednak zainteresowana tą figurką zaczęłam studiować literaturę przedmiotu. Ku mojemu wielkiemu zdziwieniu i początkowej radości, a później smutkowi, w wydanym w 1896 roku monumentalnym dziele belgijskiego archeologa i filologa, a właściwie religioznawcy Franza Cumonta *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* znalazłam naszą figurkę. Okazało się jednak, że jest to falsyfikat należący do dużej, łatwo rozpoznawalnej grupy, gdyż były to zapewne wyroby jednego fabrykanta, jeśli można tak nazwać wytwórcę fałszywych mitraickich wotów. Wszystkie one, zarówno wykonane w kamieniu jak i w brązie noszą ten sam zawierający dwa

¹ A. SADURSKA, *Inskrypcje starożytne. Zbiory Sztuki Starożytnej. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1952; ta sama: *Inscriptions latines et monuments funéraires romains au Musée National de Varsovie*, Varsovie 1953.

błędy napis. Błędy bardzo zabawne, których nigdy nie popełniłby starożytny Rzymianin. Brzmiał on bowiem: *Deo invito Mithir Secundinus dat. Secundinus dat* czyli: „Sekundinus dał”, natomiast: *deo invito* to straszny błąd ponieważ *invitus* to - „niechciany”. Nikt nie daje ofiary bogu „niechcianemu”. Została po prostu pominięta nasza litera *c*, która w łacinie wymawiana była jak - *k*. Powinno więc być: *Deo invicto* - „Bogu niezwyciężonemu” i rzecz jasna zamiast *Mithir*, które nie jest żadną formą starożytną, powinno być: *Mithrae* czyli trzeci przypadek liczby pojedynczej: *Bogu niezwyciężonemu Mitrze Sekundinus dał*.

Franz Cumont wytropił sięgające połowy XVI wieku źródło tego błędnego napisu. Wówczas to w ścianie jednego z domów w Lyonie znaleziono wmurowaną antyczną, niewielką (36x24 cm) płytę marmurową z inskrypcją: *Deo invicto/Mithr /Secundinus/dato*. Pochodzący z Italii pisarz erudyta i „starożytnik” Gabriele Simeoni (1509-1575) zamieścił jej graficzną reprodukcję w wydanym w 1558 roku w Lyonie dziełku: *Illustratione degli epitaffi e medaglie* (Objaśnienie epitafiów i medali). Rytownik kopiujący napis popełnił dwa błędy, zmieniając *invicto* na *invito* oraz *Mithr* na *Mithir*. Późniejsi wytwórcy różnych imitacji posługiwali się nie tą oryginalną płytą, która w końcu trafiła do paryskiego Cabinet des Médailles (Gabinetu Medali) lecz jej błędną reprodukcją ilustrującą publikację Simeoniego. W ten sposób te dwa błędy cechowały cały szereg późniejszych wyrobów, w tym kilka figurek z brązu wykonanych zapewne w miejscowości Neuss w Nadrenii, a wśród nich także tę znajdującą się obecnie w naszych zbiorach. Po raz pierwszy pojawiła się ona w 1839 roku w Bonn w katalogu Laurenza Lerscha, *Centralmuseum rheinländischer Inschriften*. Dał on opis zabytku, wymienił Neuss jako miejsce odnalezienia, a jako właścicielkę jakąś panią Mertens z domu Schaffhausen. Należy wspomnieć, że Lersch przytaczając kilka identycznych napisów znajdujących się na innych zabytkach dodał: *Secundiner müssen den Mithrasdienst sehr verbreitet haben* (Sekundinusowie musieli mieć bardzo rozpowszechniony kult Mithry). Ten dość naiwny komentarz zdradza słabą znajomość realiów antycznego świata. *Sekundinus* nie jest bowiem nazwiskiem rodowym, tylko przydomkiem, gdyż każdy wolno urodzony Rzymianin miał trzy imiona. *Sekundinus* pochodzi od *secundus* czyli drugi. Tak więc oznacza kogoś urodzonego jako drugie dziecko, czyli jest to przydomek nadawany kolejnym chłopcom w rodzinie, z których każdy nosił inne imię. Natomiast imię rodowe ma inną końcówkę. Nie było więc rodu Secundinusów, byli natomiast ludzie noszący imię *Secundinus*. Tak jak u nas jest mnóstwo Jasiów, ale nie jest to ich nazwisko. W kolejnym katalogu muzeum w Bonn z 1851 roku Overbeck poddał w wątpliwość autentyczność obiektów opatrzonych tym napisem, a Franz Cumont zaliczył je do grupy falsyfikatów.

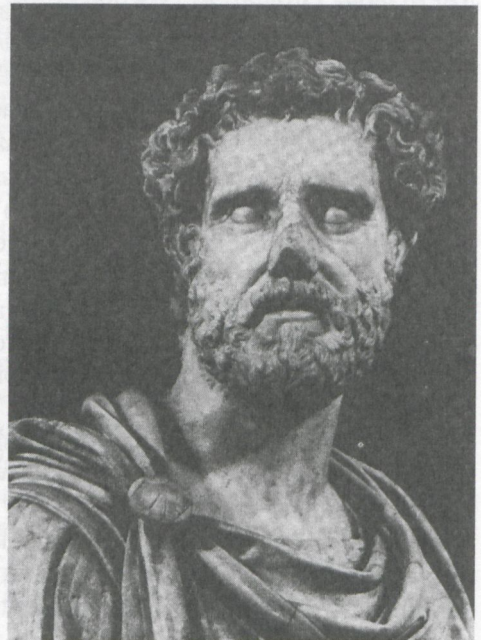
W jaki sposób zabytek ten znalazł się w Polsce trudno jest dociec. Być może trafił na ziemię zachodnie, a później w szufladzie jakiegoś mebla czy w inny sposób do Gdańska. Stamtąd bowiem w 1948 roku został przekazany do Muzeum Narodowego w Warszawie. Instytucja, która go wówczas wysłała nosiła oficjalną nazwę: Państwowe Muzeum w Gdańsku w Organizacji i tak zanotowano w księdze inwentarzowej. Przy okazji pozyskania tego mitrajskiego wotum warto przytoczyć pewien szczegół z historii polskiego muzealnictwa. Można bowiem zapytać, dlaczego nie zostało ono w Gdańsku tylko trafiło do Warszawy. Zaraz po wojnie zrodził się problem co robić z gromadzonym w różnych składnicach tzw. mieniem



1. Figurka wotywna dla boga Mitry, falsyfikat, Warszawa, Muzeum Narodowe



2. Popiersie cesarza Hadriana, półfalsyfikat (zestawienie), Poznań, Muzeum Narodowe



3. Popiersie cesarza Antoniusza Piusa, falsyfikat, Poznań, Muzeum Narodowe

opuszczonym, gdyż właściciele z takich czy innych powodów już nie było. W połowie lat czterdziestych zawarta została umowa. Wiadomo, że podpisano jakieś porozumienie w tej sprawie. Mówiło się o nim oficjalnie, ale kulisów i szczegółów nie znam, gdyż byłam wtedy studentką - praktykantką, a działo się to na zbyt wysokich dla mnie szczeblach. Postanowiono, że zbiory będzie się centralizować według ich charakteru. Zatem wszystko co starożytne ma pójść do Muzeum Narodowego w Warszawie, ponieważ tu już przed wojną funkcjonował dział sztuki starożytnej. Był on wówczas bardzo ubogi, można więc go było w ten sposób wzbogacić. Załącznikiem stały się zbiory przywiezione przez prof. Kazimierza Michałowskiego z trzech polsko-francuskich kampanii wykopaliskowych w latach 1937-1939. Sporo więc było przedmiotów egipskich, niekiedy wielkiej wartości, ale starożytności grecko-rzymskich - bardzo niewiele. Zaczęły wówczas napływać z różnych składnic muzealnych przedmioty, które w sposób wyraźny należały do kultury antycznej. Za umową tą zapewne kryła się osoba prof. Stanisława Lorentza (1899-1991), który bardzo blisko zaprzyjaźniony z prof. Kazimierzem Michałowskim przypuszczalnie chciał mu pomóc we wzbogacaniu tej kolekcji.

W 1952 roku w miesięczniku „Meander”, jedynym wówczas czasopiśmie poświęconym starożytności grecko-rzymskiej, jakie ukazywało się po polsku, opublikowałam krótki artykuł o figurce ofiarnej dla boga Mithry.² Po kilku dniach niespodziewanie ukazał się mały artykuł w gazecie. Niestety nie pamiętam już czy był to „Express Wieczorny” czy „Życie Warszawy”. Jeden z tych dzienników miał bowiem rubrykę zatytułowaną: *Kto chce niech czyta*. Zamieszczane w niej były redagowane anonimowo króciutkie wzmianki, urywki z aktualnej prasy i literatury. Dowiedziałem się bardzo szybko, że nadsyłał je wielki pisarz i dramaturg Jerzy Szaniawski (1886-1970), skazany wówczas na banicję, gdyż nie wolno go było drukować. Siedział więc w swoim dworku pod Warszawą i stamtąd anonimowo przysyłał teksty, które odważny redaktor naczelny - przypuszczalnie kierujący „Expressem Wieczornym” Rafał Praga - drukował, żeby Szaniawski pozyskiwał jakieś pieniądze z tytułu honorariów. Jakież było zdumienie moje i kolegów, bo nie ja pierwsza to zauważyłam, że tekst w rubryce *Kto chce niech czyta* zaczynał się od słów: *różne są dzieje myśli ludzkiej wiedzionej urokiem antyku*. Był to cytat ze wstępu do mojego artykułu, a dalej jego krótkie streszczenie. Po ukazaniu się tej wzmianki do muzeum zaczęli gromadnie przychodzić ludzie i wypytywać o brąz Mitry. Maria Ludwika Bernhardt naturalnie z dumą odpowiadała, że gdzie byśmy na ekspozycji trzymali falsyfikat, rzecz jasna, że znajduje się on w magazynie. W ten sposób paradoksalnie, falsyfikat stał się reklamą dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Jednak nie wszyscy uwierzyli, że to fałszerstwo. Prof. Michałowski, jak każdy prawy dyrektor muzeum do ostatniego tchu bronił autentyczności każdego drobiazgu w swoich zbiorach. Kiedy przed wysłaniem do druku przeczytałam mu - bo taki był zwyczaj - artykuł, wysłuchawszy powiedział: *no tak, piękne, piękne, ale ja w to nie wierzę*.

Później Szaniawski raz jeszcze wychwycił mój artykuł w „Meandrze”, ale dotyczył on nie będącego już falsyfikatem nagrobnego ołtarza. Wszyscy zaczęli wówczas podejrzewać, że mamy jakiś kontakt i dlatego tak mnie reklamuje. Ale

² A. SADURSKA, *Historia jednego falsyfikatu*, „Meander” R. VII, 1952, nr 9, s. 436-442.

naprawdę nigdy go osobiście nie poznałam. Ten pierwszy zabytek, który wprawdzie „z drugiej ręki”, ale rozpoznałam jako fałszerstwo był chyba najciekawszym fałsem w mojej karierze naukowej. Pojawiające się w niej inne fałszyfikaty podzieliłabym na trzy grupy. Pierwsze, jak wspomniany dar wotywny dla Mitry, które rozpoznałam jako fałszerstwa. Grupa druga, są to zabytki, które ja uważałam za autentyczne, a część moich kolegów uznaje je za fałszyfikaty. Ja utrzymuję się przy swoim zdaniu i w ten czy inny sposób nadal ich bronię. Trzecią grupę stanowią fałszyfikaty nie znajdujące się w polskich zbiorach, ale głośne na całym świecie, które wprowadziłam do literatury polskojęzycznej jako wyroby słynne, lecz tylko udające starożytne.

Grupa pierwsza, to m.in. należący do Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, duży zbiór rzymskich popiersi. Historia tej kolekcji jest dosyć zabawna. Nie składa się ona wyłącznie z fałszyfikatów, ale jest ich mniej więcej połowa. Do Poznania przysłał ją cesarz Wilhelm II Hohenzollern (1859-1941) zarazem król pruski, celem ozdobienia budowanej wówczas dla niego w tym mieście rezydencji znanej jako Zamek w Poznaniu. Budowla z zewnątrz wygląda jak forteca, wielkie ponure gmaszysko z czerwonej cegły (muru pruskiego). Wilhelmmowi nie śniło się, że wkrótce Polska odzyska niepodległość i Poznań, uważany za jedno z ważniejszych miast królestwa Prus, przestanie być miastem niemieckim. Budując tam swoją rezydencję monarcha zlecił dyrektorowi berlińskiego muzeum, aby wysłał do jej dekoracji popiersia rzymskich cesarzy (il. 2-3). Skąd w ogóle taki pomysł i dlaczego właśnie te rzeźby? Przez cały XIX wiek, a nawet w połowie XVIII wieku była po prostu taka moda. Rezydencje królewskie, jak chociażby w Poczdamie ozdabiały popiersia rzymskich cesarzy, ale głównie tzw. dobrych cesarzy, należało zatem unikać popiersia Nerona, natomiast wstawiać Hadriana (il. 2) czy Marka Aureliusza. Zrodził się wtedy duży popyt na rzymskie biusty portretowe, a popyt zawsze rodzi wzmożoną podaż i stąd wśród zabytków tego typu tak duża liczba fałszyfikatów. Kiedy będący dyrektorem w Berlinie Aleksander Conze otrzymał polecenie wysłania popiersi do dekoracji zamku, to rzecz jasna, nie wybrał najlepszych. Najlepsze miały pozostać na miejscu w muzeum i służyć specjalistom oraz publiczności, aby kształtowała swój gust na autentykach, nie na fałszach. W 1908 roku na sześć lat przed wybuchem I wojny światowej wybrał 27 obiektów. Ostatecznie, wysyłki do Poznania doczekało się tylko 20 popiersi. Przedtem wszystkie 27 zostało wysłane do pracowni Josefa Raucha (1868-1921), aby je uzupełnił i naprawił. Oczywiście nie była to żadna naukowa restauracja, tylko spowodowane względami estetycznymi takie zabiegi, jak doprawienie nosów, których niemal zawsze brakuje starożytnym rzeźbom. Rauch trudził się tym parę lat, bo nie była to jego jedyna robota. Zamek nie był jeszcze zbudowany, więc nic pracy nie przyśpieszało. Nie wiemy dlaczego z dwudziestu siedmiu wytypowanych biustów, do Poznania w 1914 roku wysłano tylko dwadzieścia. Tymczasem licząca 27 pozycji lista tych rzeźb poszła w świat i trafiła do różnych publikacji. Stąd dziwne wzmianki o popiersiach, które wówczas spokojnie stały w Berlinie. Warto wspomnieć, że jeszcze w latach trzydziestych pewna włoska autorka napisała: *Deutschland Posen*, bo wiadomo, że różnie bywa ze znajomością współczesnej historii i geografii.

Tak czy inaczej w 1914 roku te dwadzieścia rzymskich portretowych popiersi znalazło się w Poznaniu, który wkrótce potem przestał być miastem pruskim.

Oczywiście nikt nie odsyłał poustawianych już w Zamku biustów tyle tylko, że przestał on być rezydencją królewską, a stał się siedzibą nowopowstałego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Wkrótce zorganizowano w nim katedrę archeologii klasycznej. Przez cały okres istnienia tj. do wybuchu II wojny światowej prowadziła ją prof. Mieczysława Ruxer. Zajmowała się ona zupełnie inną tematyką, mianowicie naszyjnikami greckimi i napisała dzieło na ich temat. Jednak rzymskie popiersia również były jej bliskie. Gdy wybuchła II wojna światowa uniwersytet został zamknięty, a rzeźby złożono w jakimś skromnym pomieszczeniu. Dostęp do niego miała prof. Ruxer i dozorca budynku. Wiąże się z tym zabawna historia. Pewnego dnia Mieczysława Ruxer zeszła do piwnicy, gdzie składowana była ta właśnie część zbiorów i pędem wróciła na górę, ogromnie zbulwersowana krzyżąc: *Coś strasznego, coś strasznego, Karakalla w kapuście!*. Co się okazało? Wózny zamiast kamienia użył jednego z popiersi, niesłusznie uznanego za biust portretowy Karakalli, do obciążenia pokrywy beczki w której kisił kapustę. Od anegdot wróćmy jednak do moich badań i związanych z tymi rzeźbami pytań. Zaczniemy od kwestii, skąd w ogóle wzięły się one w Prusach, bo przecież nie znaleziono ich na tym terenie. Wszystkie one, zarówno fałszerstwa jak i autentyki przywędrowały z Rzymu, a ściślej z Francji, gdyż stanowiły własność Melchiora de Polignac (1661-1742) kardynała i dyplomaty, a także mówcy, pisarza i poety łacińskiego związanego z historią Polski (Po śmierci Jana III Sobieskiego brał on czynny udział w próbie osadzenia na tronie polskim Franciszka Ludwika księcia de Conti - M.M.). W 1721 roku został wysłany do Rzymu jako francuski *chargé d'affaires* i przebywał tam dziewięć lat. Polignac był nie tylko poetą i dyplomata, ale i zamiłowanym kolekcjonerem skupującym antyki. Tradycja głosi, że prowadził nawet własne wykopaliska. Natomiast jest rzeczą pewną, że żadne z tych portretowych popiersi nie pochodzi z jego wykopalisk, nawet jeśli takowe w ogóle prowadził, ale z zakupów. Po jego śmierci w 1742 roku bratanek spadkobierca, który nie interesował się starożytnościami, całą kolekcję stryja korzystnie sprzedał królowi Prus Fryderykowi II czyli Fryderykowi Wielkiemu. Ten wykształcony monarcha, korespondujący m.in. z Wolterem też gromadził starożytne zabytki. Zebrana przez Melchiora de Polignac kolekcja rzeźb przeznaczona została do dekoracji królewskiego pałacu Charlottenburg w Poczdamie. Mniej więcej w sto lat później, bo w 1830 roku w Berlinie powstało Altes Museum zwane później Pergamońskim. Trafiły tam pochodzące z różnych kolekcji i rezydencji zabytki antyczne czy też tylko za takie uchodzące. Jednak zgodnie z obowiązującym prawem, to co należało do monarchy pozostawało własnością dynastii, a do muzeum oddane było w depozyt. Cesarz Wilhelm II miał więc pełne prawo dysponować portretowymi biustami rzymskich cesarzy.

W 1940 roku, a więc pierwszym roku okupacji niemieckiej do Poznania przyjechał z Berlina wybitny archeolog klasyczny, wieloletni dyrektor tamtejszego muzeum Karl Blümel. Przywiózł ze sobą wydany w 1891 roku katalog (*Beschreibung der antiken Skulpturen*) i zrobił regularne skontrum sprawdzając, które z tych nadal będących „na stanie” w berlińskim muzeum popiersi znajduje się w Poznaniu i odpowiednio je „odptaszkował”. Następne skontrum zrobiłam ja, w końcu lat pięćdziesiątych. Okazało się wówczas, że w zespole przesłanych do Poznania dwudziestu zabytków, które nasz znakomity archeolog Piotr Ignacy Bieńkowski



4. Tzw. sarkofag archigalla, Warszawa, Muzeum Narodowe



5. Urna na prochy, Kraków, Muzeum im. Czartoryskich

(1865-1925) zdążył już opublikować jako dzieła znajdujące się w Polsce,³ brakuje trzech, ku mojemu zmartwieniu najlepszych, bez wątpienia autentycznych. Pozostałe zabytki zostały rozdysponowane w nieco dziwny sposób, bo z uwagi na wygląd zewnętrzny. Część rzeźb dano jako dekorację sali Starego Ratusza, kilka pojechało jako ozdoba komnat pałacu w Gołuchowie, a pozostałe umieszczono w magazynie Muzeum Narodowego w Poznaniu. Opiekował się nimi niejako „z daleka”, pracujący na uniwersytecie prof. Jerzy Kubczak uczeń i następca prof. Mieczysławy Ruxer. Czuwał on nad antycznymi obiektami, ale zrobić mógł niewiele. Wprawdzie organizował od czasu do czasu wystawy i wydawał katalog, ale nic ponadto, gdyż nie był nawet pracownikiem muzeum.

Publikację tych siedemnastu portretowych popiersi zaczęłam przygotowywać w ramach zamierzonego korpusu zabytków rzymskich w zbiorach polskich czyli *Corpus Signorum Imperii Romani*, którego pierwszy tom miał być poświęcony portretom.⁴ Okazało się wówczas, że wiele z tych popiersi już wcześniej budziło wątpliwości wybitnych uczonych niemieckich, a także innych badaczy zajmujących się rzeźbą portretową.⁵ W liczącej 17 sztuk kolekcji tylko 4 nie budziły niczych zastrzeżeń. Z pozostałych trzynastu jako oryginały zakwalifikowałabym jeszcze 3, pozostałe 10 to albo falsyfikaty, albo tzw. *pasticia*, czyli różne antyczne fragmenty uzupełniane w XVIII bądź XIX wieku. Te mocno podejrzane obiekty, a raczej fałszerstwa (il. 2-3) opublikował w bardzo interesującym artykule Tomasz Wujewski⁶ będący następcą prof. Jerzego Kubczaka.

W drugiej grupie falsyfikatów wskażę dwa zabytki: sarkofag (il. 4) i urnę na prochy (il. 5). Sarkofag do Muzeum Narodowego w Warszawie trafił w 1948 roku z Jeleniej Góry w bardzo niewielkim zespole antycznych obiektów marmurowych. Przywieziono go we fragmentach w skrzyni, a złożenie i odrestaurowanie powierzono Stanisławowi Jasiewiczowi, pracującemu wówczas w Dziale Sztuki Starożytnej. Studiował on rzeźbę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i potraktował zadanie jako pracę magisterską. Sarkofag został posklejany, a rzeźbiarz trochę go przekuł. Jego ingerencja skupiła się głównie na ścianach bocznych, wyglądających niepokojąco nowożytnie. Na temat tego dzieła napisałam artykuł, dziś wiem już na pewno, że częściowo niesłuszny.⁷ Bezpodstawnie bowiem przypuszczałam, że jest to sarkofag zwierzchnika religijnego kultu bóstw frygijskich Kybele i Attysa, który pojawił się w Rzymie już w drugiej połowie I wieku n.e. Wywodzący się niemal wyłącznie z cudzoziemców pochodzenia wschodniego, ewentualnie najuboższych warstw obywateli rzymskich, kapłani zwani *gallami* nie cieszyli się autorytetem. Natomiast zwierzchnika tej religii zaliczano w poczet

³ B. BIENKOWSKI, *O popiersiach cesarów rzymskich na zamku w Poznaniu*, Poznań 1923 (Poznańskie Tow. Przyjaciół Nauk-Prace Komisji Historii Sztuki t. I, z.1).

⁴ *Les portraits romains dans les collections polonaises*, par A. Sadurska (CSIR, Pologne, vol. I), Warszawa 1972.

⁵ A. SADURSKA, *Historia poznańskich kolekcji popiersi rzymskich*, „Archeologia” vol. 27, 1976, s. 74-88.

⁶ T. WUJEWSKI, *Pseudoantyczne rzeźby portretowe w kolekcji poznańskiej*, „Archeologia” vol. 31, 1980, s. 69-93.

⁷ A. SADURSKA, *Sarkofag archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Archeologia” vol. 6, 1954 (1956), s. 177-188.

najwyższych urzędników państwowych, a stanowisko to dostępne było wyłącznie dla obywateli rzymskich z warstwy urzędniczej. Nosił on miano *archigalla* i stąd nazwa: *sarkofag archigalla*. Tymczasem jest to po prostu sarkofag girlandowy z okresu cesarza Hadriana. Nadal bowiem uważam, że jego część frontowa jest bardzo dobra i autentyczna, jakkolwiek motyw dekoracyjny rzadko spotykany. Posiada on jednak analogię w znajdującym się w Walters Art Gallery w Baltimore sarkofagu o bardzo zbliżonej dekoracji. W obydwu przypadkach zdobi go grupa składająca się z dwóch stojących sfinksów (w Baltimore gryfów), między którymi na trojnożnym ołtarzyku umieszczony jest przedmiot w kształcie „balaska” ze stożkową pokrywą (il. 4). Przez analogię do anikonicznego fallicznego symbolu bóstwa, umownie nazywany jest *baetylus*. Stojąca na ołtarzyku kadzielnica w kształcie przypominającym *penis* pozwalała interpretować przedstawienie jako związane z bogiem Attysem. Obecnie nadal uważam, że ta właśnie środkowa grupa jest fragmentem autentycznym, natomiast boki zostały w dużym stopniu przekute. Po tylu latach, trudno dziś jednak stwierdzić, w których miejscach ingerował konserwator.

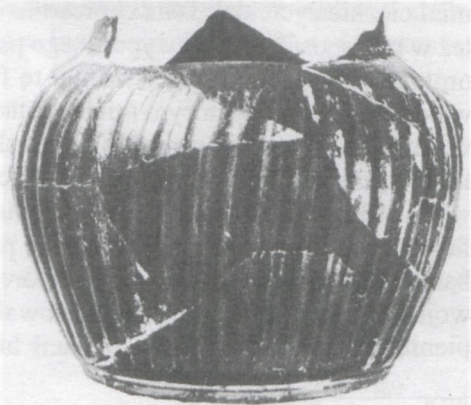
Znajdująca się w Muzeum im. Czartoryskich w Krakowie urna (il. 5), została niedawno po trzydziestu latach wystawiona na ekspozycji.⁸ Ścianę frontową tego już publikowanego obiektu zdobi rzadko występująca w ikonografii antycznej scena, kiedy na prośbę swoich córek królowa Jokasta próbuje ingerować, aby rozdzielić dwóch synów mających się właśnie zabić w bratobójczym pojedynku. Całe to rodzeństwo skazane było na tragiczny koniec, albowiem pochodziło z kazirodczego związku Jokasty z jej synem Edypem i stąd słynny kompleks Edypa. Poza urną scena taka występuje tylko na jednym sarkofagu. Sama urna - jeśli autentyczna - pochodzi z Ostii. Rzecz jednak w tym, że jej pochodzenie nie do końca daje się ustalić z całkowitą pewnością. Najstarsza publikowana informacja prowadzi do dziewiętnastowiecznych zbiorów kardynała Bartolomeo Pacca (1756-1844), amatora gromadzącego w swojej willi różne starożytności, głównie zabytki z miasta Ostia. Kardynał był łatwowierny i co mu przyniesiono i powiedziano, że znalezione zostało w Ostii, natychmiast kupował. Zatem wszystko co pochodzi z tej kolekcji jest niejako *a priori* niepewne.

Stuprocentowe określenie autentyczności urny na podstawie pochodzenia nie jest więc możliwe. W oparciu o analizę znajdującego się na urnie wyobrażenia, skłonna jestem uznać ją za zabytek antyczny. Scena z Jokastą przedstawioną jako staruszka, jest bowiem zgodna ze starożytnym mitem, z których prawie każdy ma kilka wersji. Ta wersja pochodzi z tragedii Eurypidesa (480-406 p.n.e.), według której Jokasta jest staruszką, a córki wysyłają ją na ratunek braciom. Są w niej także takie słowa: *odstoń swoje nagie piersi i niech lepiej w nie ugodzą niż w siebie*. Właśnie dlatego w scenie na urnie staruszka ma odsłonięte piersi. Uważam za mało prawdopodobne, aby fałszerz znał tak dobrze wszystkie wersje starożytnego mitu i wybrał wyjątkowo rzadką. W innych wyobrażeniach, zgodnie z wersją Sofoklesa (496-406 p.n.e.), Jokasta jest młodą kobietą. Niejasny pozostaje problem inskrypcji. Błąd w niej jest rzeczywiście trochę niepokojący, gdyż wys-

⁸ A. SADURSKA, *Siedmiu przeciw Tebom. Urna w Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, „Eos” vol. 88, 1990, s. 351-358.



6. Wojownik etruski, falsyfikat, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art



7. Tzw. kubek Fidiadza z fałszywą inskrypcją

tepuje w nazwisku zmarłego. Przemawia to przeciwko autentyczności urny. Jednak nie jest to dowód, tylko przypuszczenie.

Trzecia, może najbardziej interesująca, ale mająca najmniej wspólnego z naszymi zbiorami i moimi badaniami grupa stanowiła jedynie przedmiot popularyzacji. Dawno temu napisałam kilka popularnych dziełek. W jednym z nich zatytułowanym: *Sztuka ziemi wydarta* przybliżyłam polskim czytelnikom różne archeologiczne sensacje. Jedna z nich dotycząca niezwykle drogiej figury wojownika etruskiego z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, rzeczywiście wstrząsnęła całym archeologicznym światem.⁹ Nadnaturalnej wielkości wojownik z pięknie barwionej terakoty (il. 6) był na pierwszy rzut oka wspaniałym zabytkiem. Niepokojące były jednak pewne szczegóły anatomiczne takie jak: niezwykle krępość tej postaci, czy bardzo długa, wyciągnięta prawa ręka. Ogromne znaczenie miało jednak nazwisko osoby odpowiedzialnej za zakup tego niby etruskiego wojownika oraz innych zabytków: ogromnej głowy i chudego etruskiego rycerza. Nabyła je w latach 1916-1920 Gisela Richter długoletnia kustosz działu sztuki starożytnej Metropolitan Museum of Art, słynna i wielce zasłużona archeolożka. Była ona dla wszystkich archeologów niemal świętością i nikomu nie mogło przyjść do głowy, że dała się nabrać i kupiła tak straszny falsyfikat. Istnieje takie prawo falsyfikatów mówiące, że żaden z nich nie przetrwa swojego pokolenia. W następnym musi zostać zdemaskowany, albowiem ten kto go wykonał, bezwiednie włożył w swoje dzieło tyle imitacji, co własnej inwencji. Inwencja jest zaś nierozzerwalnie związana z jego epoką i ta właśnie warstwa współczesności wychodzi na jaw po upływie pokolenia do którego należał twórca falsyfikatu.

Figury „etruskich” wojowników stały od 1936 roku na ekspozycji w Metropolitan Museum of Art. Były podziwiane, fotografowane i reprodukowane w albumach, podręcznikach i encyklopediach. Pierwsze głosy krytyczne dały się słyszeć w 1953 roku. Następca Giseli Richter, również niemieckiego pochodzenia Dietrich von Bothmer nie miał już skrupułów. Był od niej młodszy o dwa pokolenia i natychmiast rozpoznał fałszerstwo. W 1961 roku odnalazł się też wykonawca. Jest to bardzo romantyczna, ale i bardzo smutna historia. Należący do dość rozgałęzianej rodziny trudniącej się handlem starożytnościami i przy okazji podrabianiem niektórych z nich, Włoch o nazwisku Alfredo Alfonso Fioravanti opowiedział, jakie miał ciężkie życie, jak żona chorowała i jak on musiał zdobyć pieniądze. Ujawnił też w jaki sposób ulepił i wypalił tego pseudoetruskiego wojownika i dlaczego jest on taki krępy. Kiedy już wykonał tę figurę okazało się, że nie mieści się ona w pomieszczeniu w którym miała zostać wypalona. Niewiele więc myśląc, odciął w pasie duży plaster, a resztę ładnie skleił. W ten sposób posąg stał się nienaturalnie krępy (il. 6). Fioravanti wiedząc, że może mu się to kiedyś przydać, odciął wojownikowi duży palec u nogi i starannie schował. Gdy wybuchła sprawa fałszerstwa Fioravanti postanowił się przyznać, ponieważ został oszukany przez handlarza starożytnościami, na którego zlecenie wykonał tego „etruskiego wojownika”. Sprzedający zainkasował od Metropolitan Museum of Art duże pieniądze, ale bardzo mało zapłacił biednemu Włochowi. Postanowił więc on

⁹ A. SADURSKA, *Sztuka ziemi wydarta, Archeologia klasyczna 1945-1970, Najnowsze odkrycia i metody badań*, Warszawa 1972.

najwyczejniej się zemścić. Wprawdzie musiał sam siebie oskarżać, ale znacznie bardziej oskarżył handlarza, który przecież dobrze wiedział, co u niego zamówił i miał świadomość, co sprzedaje do amerykańskiego muzeum. Blamaż będącej już na emeryturze Giseli Richter był rzeczywiście wielki, ale pewnie nie była wówczas już tak wrażliwa na słowa krytyki. Von Bothmer zorganizował specjalną wystawę poświęconą kupionym przez poprzedniczkę falsyfikatom. Może to niezbyt ładne, ale w końcu ludzkie.

Tyłu wielkich uczonych dało się wyprowadzić w pole fałszerzom, nic więc dziwnego, że i ja raz w dotkliwy sposób dałam się nabrać publikując jako autentyczny tzw. *kubek Fidasza* (il. 7).¹⁰ Mogę sobie jednak pochwalić, że znalazłam się w dobrym towarzystwie. Do naiwnych w tym przypadku należy także słynny amerykański archeolog John Boardman, autor powszechnie czytanej, wydanej także w polskim przekładzie *Sztuki greckiej*.¹¹ Tzw. *kubek Fidasza* to w rzeczywistości fragmentarycznie zachowana czarka pokryta ciemnym *firnisem* (czarny błyszczący pokost w ceramice greckiej - M.M.) z wyskrobany greckim napisem: *Feidiou eimi* czyli: *Fidasza jestem*. Naczynie bez napisu zostało znalezione w 1958 roku w Olimpii, gdzie Niemiecki Instytut Archeologiczny od ponad stu lat prowadzi wykopaliska. Sezon był niezwykle owocny, bo niemieccy koledzy odkryli ruiny warsztatu rzeźbiarskiego, jak się wówczas wydawało warsztatu, w którym Fidasz (500-432 p.n.e.) wykonywał słynny posąg Zeusa Olimpijskiego, w technice zwanej chryzelefantyną czyli kolosalną drewnianą figurę boga siedzącego na tronie, obitą złotą, modelowaną blachą i okrytą płytkami z kości słoniowej. Dwaj młodzi archeolodzy, dla żartu, wyskrobali na powierzchni czarki wspomniany napis i zaprezentowali dzieło kierownikowi misji, którym wówczas był architekt. Szef dał się nabrać i tak się ucieszył, że nikt nie miał serca, aby powiedzieć mu prawdę. Kiedy okazało się, że odkopany warsztat jest o dwieście lat późniejszy od dzieła Fidasza, wyszły też na jaw okoliczności umieszczenia na czarce rzekomej sygnatury greckiego mistrza. O ile mi wiadomo, z różnych przyczyn nikt dotychczas nie opublikował tej historii, powtarzanej jedynie szeptem w zaufanym gronie. Nic zatem dziwnego, że zabytek ten wszedł zarówno do polskiej literatury przedmiotu jak i prezentowanego u nas przed kilku laty amerykańskiego telewizyjnego filmu o Fidaszu. Przyznaję się zatem do błędu, ale zarazem trochę mnie pociesza niemal powszechny entuzjazm z jakim „kubek Fidasza” spotkał się na całym świecie. *Errare humanum est* - mylić się jest rzeczą ludzką.

¹⁰ A. SADURSKA, *Sztuka...*, op. cit.

¹¹ J. BOARDMAN, *Sztuka grecka*, tłum. M. Burdajewicz, Wrocław 1999, il. 10.