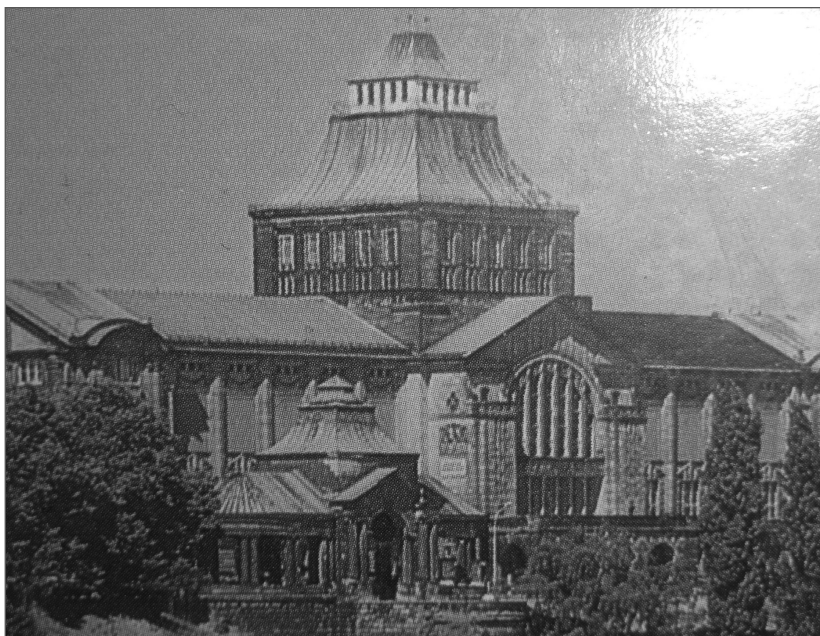


CECYLIA ZOFIA GAŁCZYŃSKA  
(Szczecin)

## WALTHER AMELUNG (1865–1927), MISTRZ IDENTYFIKACJI I REKONSTRUKCJI RZEŻBY GRECKIEJ

Kiedy dzisiaj statki ze szczecińskiego portu płyną na północ, pozdrawia je wysokie muzeum, w którym wiele miejsca poświęcono rzeźbie greckiej<sup>1</sup>.

Do powstawania rekonstrukcji i kopii najznakomitszych rzeźb antycznych, nie tylko tych, o których zbiorze mówi autor tego cytatu, przyczynił się w dużej mierze syn tego miasta, Walther Amelung.



1. Gmach Muzeum Miasta Szczecina z 1913 r., obecnie Muzeum Narodowe w Szczecinie  
(ze zbiorów autorki)

---

<sup>1</sup> G. Rodenwaldt, *Walther Amelung*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 42, 1927, s. VII.

## ŹRÓDŁA

Odnoszące się do Amelunga dane biograficzne pochodzą głównie z kręgu zaprzyjaźnionych z nim osób, z okresu tuż po jego dość nieoczekiwanym rozstaniu się z życiem, co nastąpiło w trakcie pracy nad realizacją ostatniego z jego dokonań w zakresie rekonstrukcji rzeźb antycznych. Do autorów, którzy podjęli w tym czasie temat jego działalności, należeli przede wszystkim archeolodzy – autor cytowanego wyżej zdania, Gerhart Rodenwaldt (1886–1945), Ludwig Curtius (1874–1954)<sup>2</sup>, Ferdinand Noack (1865–1931)<sup>3</sup>.

Szereg bliższych szczegółów do znajomości życia i działalności Amelunga wniósł jego przyjaciel Heinrich Bulle (1867–1945), również archeolog, profesor w Würzburgu<sup>4</sup>, który w swoim opracowaniu wykorzystał także informacje uzyskane od starszej siostry Amelunga<sup>5</sup>.

## DOM RODZINNY, SZKOŁA

Walther Amelung, najmłodszy z czworga rodzeństwa, urodził się w Szczecinie 15 października 1865 roku, jako syn doktora nauk prawnych Hermanna Amelunga (zm. 1899), dyrektora doskonale prosperującego w tym mieście towarzystwa ubezpieczeniowego „Germania”<sup>6</sup>.

Matką Amelunga była aktorka Antonia z domu Lebrun (1832?–1904), córka aktora Carla Augusta Lebruna (?–1842) z Hamburga<sup>7</sup>. Oczywistą konsekwencją uzdolnień artystycznych matki była atmosfera domu, którego mieszkańcy żyli teatrem, literaturą i muzyką. Starsza siostra, pisząc o dzieciństwie i wczesnej młodości Amelunga, określiła go jako skłonnego do zadumy i „umiarkowanie zmar-

<sup>2</sup> L. Curtius, *Walther Amelung †*, Gnomon 3, 1927, s. 741–744.

<sup>3</sup> F. Noack, *Walther Amelung*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 42, 1927, s. 427–439.

<sup>4</sup> H. Bulle, *Walther Amelung*, Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft 228, 1930, s. 69–100.

<sup>5</sup> Hedwiga Jochmus, żona burmistrza Kassel, która opracowała życiorys swojego brata, z bardzo istotnymi informacjami, zwłaszcza tymi, które dotyczyły jego młodości. Udostępniła ona także autorowi tego opracowania zachowane w rodzinie listy oraz młodzieńcze „dziennikopodobne” zapiski Amelunga.

<sup>6</sup> Towarzystwo to było w swoim czasie jednym z największych tego typu w Niemczech, z międzynarodowymi powiązaniem. Okoliczność ta i wynikające z niej konsekwencje niezależności finansowej miały decydujący wpływ na możliwość wyboru późniejszej drogi życiowej jego syna Walthera.

<sup>7</sup> Występował on m.in. na scenach Berlina i Hamburga. Antonia Lebrun była zaangażowana m.in. w Hoftheater w Dreźnie, gdzie w wieku dziewiętnastu lat poślubiła Anglika, baroneta Williama Dona (1825–1862). Swojego drugiego męża poznała w Weimarze (gdzie była wówczas zaangażowana w tamtejszym Hoftheater) w związku z procesem rozwodowym – dr Hermann Amelung pracował w tym czasie w prowadzącej tę sprawę kancelarii prawnej w tym mieście.

twionego przeciętnymi świadectwami szkolnymi”<sup>8</sup>, ale cytowane przez Bullego (s. 71) fragmenty pisanego w wieku piętnastu lat listu do przyjaciela szkolnego Lämmerhirta na temat oglądanych w Berlinie budowli i pomników świadczą o jego doskonałym zmyśle obserwacji i o zainteresowaniach wykraczających poza przeciętne zainteresowania młodzieży w tym wieku. Można przyjąć, że właśnie ów wrodzony zmysł obserwacji stał się później, w trakcie jego działalności, podstawą jego sukcesów naukowych.

Przedmiotem, który wywarł na Amelungu duże wrażenie w trakcie nauki w Marienstiftsgymnasium w Szczecinie, była historia literatury greckiej, wykładana tam w owym czasie przez Carla Conrada, znanego jako wydawca Terencjusza i Sofoklesa<sup>9</sup>. Conradt prowadził też kółko literackie, poświęcone poezji greckiej, jego uczniowie wystawiali również dramaty greckie<sup>10</sup>.

#### OKRES STUDIÓW

Być może, iż emocje związane z tymi występami, a nie aktorska przeszłość matki, skłaniały Amelunga do marzeń o zawodzie aktora. Taką decyzję przedstawił rodzicom po maturze, zdanej wiosną 1884 r. Jednakże zdecydowana postawa ojca, który postawił warunek ukończenia przez syna uprzednio „jakichkolwiek studiów”, skłoniła Amelunga – zapewne dzięki wyniesionej z gimnazjum znajomości greki i łaciny – do wyboru starożytności klasycznej jako przedmiotu studiów. Rozpoczął je jesienią 1884 r. wraz ze wspomnianym przyjacielem szkolnym Lämmerhirtem na uniwersytecie w Tybindze, gdzie spędził dwa semestry.

W Tybindze wydawał się być zainteresowany „greckością” jako taką. Słuchał między innymi wykładów Ludwiga Schwabego (1835–1908) i Erwina Rhodego (1845–1898), ale wiódł tam głównie bogate życie towarzyskie. Został członkiem korporacji studenckiej Borussia, a swoje pasje teatralne mógł realizować w domu profesora Lothara Meyera, gdzie organizowano przedstawienia amatorskie.

Pierwszy semestr 1886/1887 r. spędził Amelung w Lipsku, uczestnicząc na tamtejszym uniwersytecie w wykładach archeologa Johannesesa Overbecka (1826–1895)<sup>11</sup>. W tym okresie często odwiedzał swoją siostrę Hedwigę, mieszkającą wówczas w Halle, gdzie „dręczony tęsknotą za sceną, wyżywał się w czytaniu utworów dramatycznych i w śpiewie”<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Bulle, op. cit., s. 71.

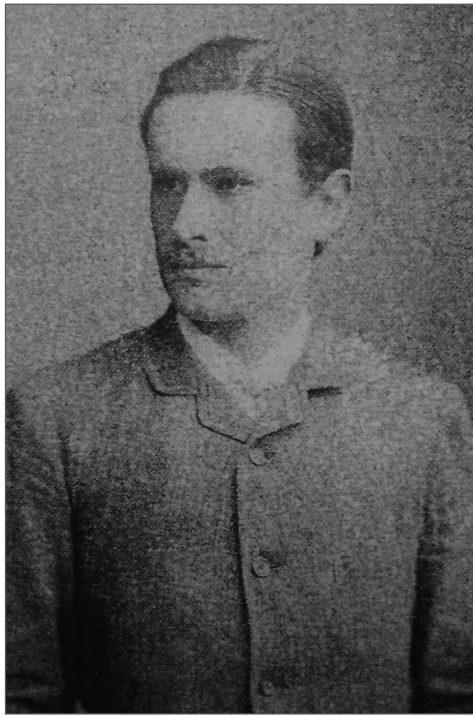
<sup>9</sup> C. Conradt, *Die metrische Composition des Terenz*, Berlin 1876; Amelung dedykował później Conradtowi swoje przekłady Sofoklesa – Bulle, op. cit., s. 72.

<sup>10</sup> Przedstawienia te odbywały się w istniejącej do dziś auli Marienstiftsgymnasium (obecnie Liceum Ogólnokształcące nr IX im. Bohaterów Monte Cassino). W roku 1883 wystawiono tu po grecku *Króla Edypa* i *Antygonę*, w których występował Amelung – Bulle, op. cit., s. 72.

<sup>11</sup> Overbeck był głównym przedstawicielem tzw. szkoły artystyczno-mitologicznej w archeologii, która zajmowała się postaciami mitologicznymi w greckiej sztuce.

<sup>12</sup> Bulle, op. cit., s. 73.

Studia w drugim semestrze tego roku podjął Amelung w Monachium, jako jeden z uczniów Heinricha Brunnha (1822–1894)<sup>13</sup>, pod którego kierunkiem napisał rozprawę doktorską na temat *Personifizierung des Lebens in der Natur in der Vasenmalerei der hellenistischen Zeit* (Münchener Inaugural-Dissertation 1888). Można założyć, że decyzja o wyborze takiego tematu mogła mieć związek z zainteresowaniem tematyką wykładów Overbecka.



2. Walther Amelung w czasach studenckich

(za: *L'immagine degli originali greci. Ricostruzioni di Walther Amelung e Giulio Emanuele Rizzo*, oprac. M. L. Picozzi, Università La Sapienza, Roma 2006, s. 3)

#### SZKOŁA TEATRALNA, WYSTĘPY

Wiosną 1888 roku, z oceną *summa cum laude*, zakończył Amelung swój okres studiów. Okres ten potraktował jednak jedynie jako wywiązanie się z przyrzeczenia danego ojcu, przystąpił więc do realizacji swoich marzeń o teatrze – jesienią 1888 roku rozpoczął naukę w monachijskiej szkole teatralno-muzycznej. Tu w osobie aktora Heinricha Richtera znalazł nie tylko nauczyciela, ale i – jak sam powiadał

<sup>13</sup> Archeolog, od 1843 w Italii, gdzie zbierał materiały do dzieła Mommsena i Ritschla o inskrypcjach antycznych. Od roku 1856 kierował Niemieckim Instytutem Archeologicznym w Rzymie, od roku 1865 jako profesor w Monachium.



– drugiego duchowego ojca. Za jego poparciem i dzięki zainteresowaniu nim intendenta (dyrektora) monachijskiego Hoftheater, już wiosną 1890 wystąpił na tej scenie jako Ferdynand w sztuce *Intryga i miłość* Schillera i jako Don Carlos w sztuce tegoż autora. Wbrew oczekiwaniom nie otrzymał jednakże wymarzonego angażu do tego teatru. Jesienią tego samego roku zdecydował się występować jako wolontariusz w berlińskim Hoftheater<sup>14</sup>, gdzie dostawał jedynie małe role i poznawał ciemne strony tego zawodu. Amelung stopniowo zaczął rozumieć, że zawód aktora nie będzie wystarczał jego duchowym potrzebom, zdając sobie równocześnie sprawę z niemożności osiągnięcia w nim szczytów. Przemyslenia te miały niewątpliwie również związek z dalszym uczestnictwem w spotkaniach wtorkowych, urządzanych przez Heinricha Brunna, które skupiały ówczesne najprzedniejsze młode umysły monachijskiego środowiska uniwersyteckiego<sup>15</sup>.

#### PRZEKŁADY TEKSTÓW AUTORÓW ANTYCZNYCH

W efekcie zrezygnował z marzeń o zawodzie aktora i zwrócił się w kierunku archeologii klasycznej. Zainteresowanie starożytnością klasyczną nigdy go zresztą nie opuściło, świadczy o tym fakt, iż w trakcie oczekiwania na angaż teatralny (lato 1890 r.) zajmował się przekładem z oryginału *Króla Edypa* Sofoklesa<sup>16</sup>.

Po berlińskich rozczarowaniach teatralnych, nastąpił w życiu Amelunga etap podróży poznawczych. Mógł je podejmować dzięki wspomnianemu już rodzinnemu zapleczu finansowemu.

#### PODRÓŻE POZNAWCZE, WCZESNE PUBLIKACJE

W marcu 1891 r. wyruszył z Monachium na południe Europy. Towarzyszył mu przyjaciel od czasów studiów u Brunna – Paul Arndt (1865–1937), archeolog<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Dyrektorem tego teatru był wówczas Otto Devrient.

<sup>15</sup> Do grona tego należał również wspomniany już archeolog Heinrich Bulle – późniejszy wieloletni przyjaciel Amelunga.

<sup>16</sup> Również w następnych latach Amelung kontynuował przekłady dramatów Sofoklesa, a także wierszy Katullusa (1911). W roku 1916 ukazał się *Król Edyp, Edyp w Kolonie i Antygona*. Dramaty te poprzedził własnym utworem *Laios*. Muzykę dla chóru w *Antygonie* skomponował przyjaciel Amelunga Karl Hallwachs. Zob. Catullus, *Gedichte. Übersetzt von Walther Amelung. Mit Einleitung von Fr. Spiro und Abbildungen antiker Denkmäler*, Jena 1911; Sophokles, *Dramen. Übertragen von Walther Amelung*, t. I: *König Oidipus, Oidipus auf Kolonos. Antigone. Mit einem einleitenden Vorspiel Laios*, Jena 1916. W roku 1922 ukazało się drugie wydanie *Antygony* (Sophokles, *Antigone. Übertragen von Walther Amelung*, Jena 1922), o którym tak pisze we wstępie: „Kto oba te wydania starannie między sobą porówna, zauważy, że starałem się bezustannie zawartość słów greckiego tekstu pełniej i bardziej wszechstronnie oddawać”. W roku 1921 *Antygona* w jego przekładzie została wystawiona na Berliner Volksbühne – reżyserował Jürgen Fehling, w roli głównej Mary Dietrich. Bulle, op. cit., s. 76, 98.

<sup>17</sup> Ludwig Pollak twierdzi, że stał się on w Monachium „bliskim przyjacielem na całe życie” Amelunga – L. Pollak, *Römische Memoiren: Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte, 1893–1943*, wyd. M. M. Guldán, „L’Erma” di Bretschneider, Roma 1994, s. 97.

Celem tych podróży – zapewne pod wpływem Arndta – było poznanie w najszerszym zakresie rzeźby antycznej, Arndt planował bowiem opracowanie *Corpus statuarum antiquarum*, nie znalazł jednak aprobaty Instytutu Archeologicznego w Berlinie, wobec czego rozpoczął samodzielne gromadzenie dokumentacji fotograficznej do *Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*<sup>18</sup>.

Podróż Amelunga z Arndtem wiodła poprzez północne miasta włoskie do Bolonii, skąd Arndt, chory na tyfus, musiał wrócić do Monachium. Amelung kontynuował podróż po Włoszech. Obserwacje zabytków, wystawianych w tamtejszych muzeach („koszmarne uzupełnienia”), i bezrozumne jego zdaniem reakcje zwiedzających nasuwają mu myśl o przewodniku po muzeach ze zbiorami antycznymi<sup>19</sup>. Jesienią tegoż roku przebywał w Wenecji i Florencji (opisał oglądane tam zabytki)<sup>20</sup>, a zimę spędził w Rzymie. Pobyt w tym mieście wykorzystał na zapoznanie się z rzeźbami antycznymi w tamtejszych zbiorach. Wczesną wiosną 1892 r. wyprawił się z Piotrem Bieńkowskim (1865–1925)<sup>21</sup> przez Sycylię do Grecji<sup>22</sup>, gdzie zwiedzili Peloponez, Tesalię, środkową Grecję, Ateny<sup>23</sup>.

#### STUDIUM NA TEMAT ATENY PARTENOS

Dłuższy pobyt w Atenach zaowocował między innymi studium na temat domnieманego wyglądu posągu Ateny Partenos<sup>24</sup>. Amelung powtórzył tu opis według Pausaniasza<sup>25</sup>, ale w dalszym wywodzie dokonał porównania tego posągu z posągiem Zeusa z Olimpii („boga panhelleńskiego”, Atenę Partenos określa jako „boginię

<sup>18</sup> W roku 1893 ukazała się w wydawnictwie Bruckmanna w Monachium część pierwsza pierwszej serii tego albumu. Od części drugiej, która ukazała się w roku 1894, współautorem był Amelung, aż do serii dziesiątej z roku 1925. Publikacja ta obejmuje ponad 3000 ilustracji – *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen. Serien zur Vorbereitung eines Corpus statuarum. Nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt und Walther Amelung*, seria I, 2, München 1894.

<sup>19</sup> „Pośród wielu zadań, które wydają się dla mnie stworzone, jest zadanie: napisać przewodnik po muzeach ze zbiorami antycznymi, aby przynajmniej ci, którzy mają dobrą wolę, mieli jakiś pożytek z tych rzeźb”. Cytuję za: Bulle, op. cit., s. 77.

<sup>20</sup> W. Amelung, *Florentiner Antiken*, München 1893; id., *Führer durch die Antiken in Florenz*, München 1897.

<sup>21</sup> Piotr Bieńkowski, archeolog, od 1897 r. profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Badacz rzeźby greckiej i rzymskiej – W. Amelung, *Defunctis – von Bienkowski*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 40, 1925, s. VIII.

<sup>22</sup> Widział w tej wyprawie „nowe cele, nowe drogi, nowe oczarowania”. Por. Bulle, op. cit., s. 77.

<sup>23</sup> Ponowną wyprawę do Grecji odbył Amelung dopiero w 1924 r., pozostając dłuższy czas w Atenach, zwiedził też wówczas Delfy, które zrobiły na nim ogromne wrażenie. W liście do rodziny z 28 sierpnia 1924 r. wyraża np. pogląd, iż zbrodnią jest stawianie greckich oryginałów w muzeach krajów Północy. Por. Bulle, op. cit., s. 78.

<sup>24</sup> W. Amelung, *Die Athena Parthenos des Phidias*, Zeitschrift für Bildende Kunst 2, 1891, s. 194–200.

<sup>25</sup> Paus. I 24, 5–7.

atyczką”), uszczegółowiając różnice artystyczne między nimi, a przede wszystkim wydobyl ich zamierzoną przez Fidiasza wymowę.

Zeus nigdy nie brał tak aktywnego udziału w różnych wydarzeniach jak jego dziecko; on jest światłym sprawcą, można powiedzieć duszą, która unosi się nad wodami, Atena częściowo posiadaczką jego duszy, ale równocześnie ucieleśnieniem jego woli.

Uwzględniając również repliki, zwłaszcza odkrytą w 1880 r. replikę Ateny Partenos, tzw. Atenę Warwaktion, Amelung uszczegółowił także różnice artystyczne między omawianymi rzeźbami.

U Zeusa widzieliśmy przewagę owalu, u Ateny – koła; u niego dążenie do smukłości, [...] u niej podkreślona jest szerokość, pełnia i okrągłość. Tutaj natychmiast przypominają się różnice między peloponeskimi i atyckimi typami głów; tam delikatne, długie twarze z wąskimi, wysoko sklepiionymi czaszkami, tutaj mocne, okrągłe twarze z szerokimi, okrągłymi czaszkami. Możemy wymienić cały szereg rzeźb, które można tylko na podstawie formy głowy zaliczyć do peloponeskich lub atyckich. A tutaj znajdujemy oba typy obok siebie u jednego przedstawiciela Atyki. Tutaj musimy sobie jedno przypomnieć: Fidiasz, wraz z Myronem i Polikletem, był uczniem Argejczyka Ageladasa<sup>26</sup>.

Do rekonstrukcji posągu Ateny Partenos pod jego kierunkiem doszło w latach późniejszych<sup>27</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Amelung pracował również nad innymi tematami. Chronologii wydawniczej nie można tu raczej identyfikować z chronologią powstawania jego prac<sup>28</sup>.

Do Rzymu powrócił Amelung z podróży po Włoszech i Grecji jesienią 1893 r. Podróże te rozwinęły i umocniły wrodzony mu zmysł obserwacji i wyczucie stylu, pomocne w jego odkryciach służących identyfikacji i rekonstrukcji rzeźb antycznych. Pierwszym dowodem tego było zidentyfikowanie przez niego małego fragmentu fryzu partenńskiego w muzeum w Palermo. Była to stopa tzw. bogini Peitho<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Amelung, *Die Athena...*, s. 198–199.

<sup>27</sup> „Kolosalny posąg Ateny, naśladownictwo posągu ze złota i kości słoniowej (chryzelefantynowego) z czasu Fidiasza, obecnie w Abgussmuseum w Monachium, zrekonstruowano wg wskazówek Amelunga; partie szat w pozłacanym brązie, nagie partie wykonane z kości słoniowej, będzie oddziaływał podobnie jak ongiś oryginał” – J. Sieveking, *Nachbildungen antiker Kunstwerke im Städtischen Museum zu Stettin*, *Museumskunde* 5, 1909, s. 135.

<sup>28</sup> Były to m.in.: W. Amelung, *Zeus in Villa Albani*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 8, 1893, s. 184–186; id., *Fragment eines Votivreliefs aus dem Capitolinischen Museum (Asklepiosrelief)*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 9, 1894, s. 66–74; id., *Di statue antiche trasformate in figure di santi*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 12, 1897, s. 71–74.

<sup>29</sup> Bogini perswazji, ukazywana głównie w orszaku Afrodyty – W. Amelung, *Frammento del fregio del Partenone*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 8, 1893, s. 76–79.

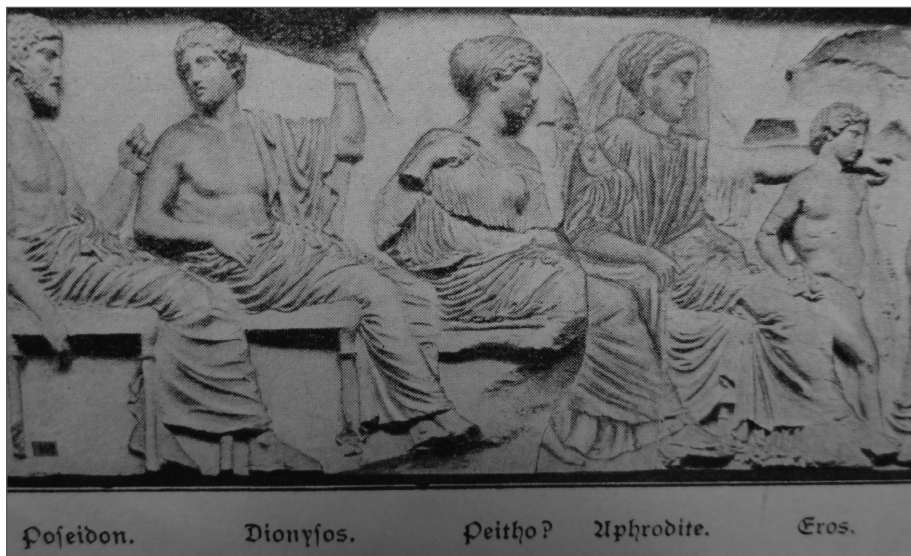


3. Statua Ateny Partenos. Rysunek według kopii Warwakion  
(za: G. von Reutern, *Hellas. Ein Führer durch Griechenland aus antiken Quellenstücken*, München 1941)



4. Rekonstrukcja posągu Ateny Partenos według wskazówek Amelunga  
(za: *Athen*, oprac. K. Guvussis, Athen, b. r., s. 21)





5. Bogini Peitho. Część fryzu partenńskiego

(za: R. Menge, *Einführung in die antike Kunst. Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht*, Leipzig 1901, s. 128)



6. Fragment fryzu partenńskiego odkryty przez Amelunga w Palermo  
 (za: Amelung, *Frammento...* [zob. wyżej, przyp. 29], s. 173)



## GŁOWA HERTZ I REKONSTRUKCJA NIKE PAJONIOSA

Spektakularnym sukcesem Amelunga było rozpoznanie w tzw. Głowie Hertz<sup>30</sup> „jeśli nie repliki, to przynajmniej najbliższej krewnej głowy Nike Pajoniosa”<sup>31</sup>. Statuę tej bogini zwycięstwa z epoki Fidiasza, oryginał grecki mistrza Pajoniosa, odkryto w trakcie niemieckich wykopaliisk w Olimpii (rozpoczętych w 1875 roku). Była to statua ufundowana przez Messeńczyków w 420 roku p.n.e.

Przed frontonem świątyni Zeusa wznosiła się wysoka, trójkątna baza posągu, który przedstawiał spływającą z nieba boginię z potężnie rozpostartymi skrzydłami, ale jej stopy nie dotykały nawet bazy, nad którą po lewej stronie zauważyć można głowę orła, który leci w inną stronę niż bogini. [...]

Rzeźba została znaleziona w bardzo złym stanie (w kawałkach), starannie zebrano wszystkie resztki i zestawiono w Olimpii w marmurze, jak również w odlewie w Dreźnie; niestety z głowy zachował się tylko górny fragment czaszki. Ale znalazła się w Rzymie, w prywatnym posiadaniu głowa kobieca niezwyklej piękności, której odpowiednie partie tak całkowicie były zgodne z tym fragmentem głowy Nike, że można było mieć tylko wątpliwości, czy to była kopia innego dzieła tego samego mistrza, czy też samej Nike. W każdym razie można było rzymską głowę z najczystszym sumieniem wykorzystać, aby ukazać Nike z jedną z najistotniejszych części, z twarzą, i to zostało zrobione w Dreźnie w Albertinum (il. 10), gdzie również wszystkie brakujące elementy zostały uzupełnione przez rzeźbiarza [Oskara] Rühma<sup>32</sup>.

Cytowany fragment autorstwa Amelunga jest przykładem jego skromności, kiedy pisze bezosobowo (a nie zawsze wypowiadali się za niego inni), w związku z tym trudno dziś ustalić, ile było jego własnych rekonstrukcji, a ile powstało na bazie jego wiedzy i wskazówek, których nie skąpił – o czym sam powiadał.

Mówiąc o rekonstrukcjach zabytków, trzeba mieć świadomość, że muszą one być poprzedzone dogłębnymi, wszechstronnymi studiami, z których pierwszym etapem jest identyfikacja danego zabytku. Jeśli identyfikacja jest wstępem, to sama rekonstrukcja jest efektem wiedzy i przemyśleń jej autora. W wypadku Amelunga, zarówno dogłębna znajomość dziejów starożytnych, mitologii, ale przede wszystkim zabytków rozsianych po muzeach i zbiorach prywatnych wielu krajów dawała mu podstawę do podejmowania takich działań, co widać na przykładzie wspomnianej Głowy Hertz:

Do bliższego określenia pochodzenia tej głowy doprowadziło mnie najpierw spostrzeżenie jednego całkiem zewnętrznego szczegółu, a mianowicie opasek, które tę głowę oplatają w sposób,

<sup>30</sup> Głowa Hertz – posiadaczką tego zabytku była mieszkająca w Rzymie kolekcjonerka, fundatorka Biblioteki Herziana, z bogatymi zasobami literatury dotyczącej sztuki, Henrietta Hertz (1847–1913), ówczesna właścicielka słynnego pałacu Zuccari u zbiegu via Gregoriana i via Sistina. Por. Pollak, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 17), s. 200, il. 20 – portret Henrietty Hertz; Pollak podaje ponadto, iż (w 1941 r.) Głowa Hertz znajdowała się w Museo di Palazzo Venezia (P. V. 3256).

<sup>31</sup> Bulle, op. cit., s. 78.

<sup>32</sup> W. Amelung, *Disiecta membra*, Zeitschrift für Bildende Kunst 13, 1902, s. 176–177.

który powtarza się w całej greckiej historii sztuki tylko jeden jedyny raz, na fragmencie głowy Nike Pajoniosa [...]; wszystko zgadza się aż do najdrobniejszych szczegółów, tak że nie można mówić o całkowicie przypadkowym podobieństwie albo tylko czasowym związku [...]. Także forma pięknie sklepionej czaszki i, jak powiedziano, wszystkie wymiary się zgadzają.



7. Nike Pajoniosa. Muzeum w Olimpii

(za: T. Artner, *Begegnung mit antiker Kunst. Eine erste Einführung*, Prisma, Leipzig 1964, s. 124)



8. Głowa Hertz, odlew gipsowy  
(za: Amelung, *Weiblicher...* [zob. niżej, przyp. 33], tabl. 7)

Podsumowując swoje wnioski na temat oryginału greckiego i rzymskiej kopii, Amelung tak pisze:

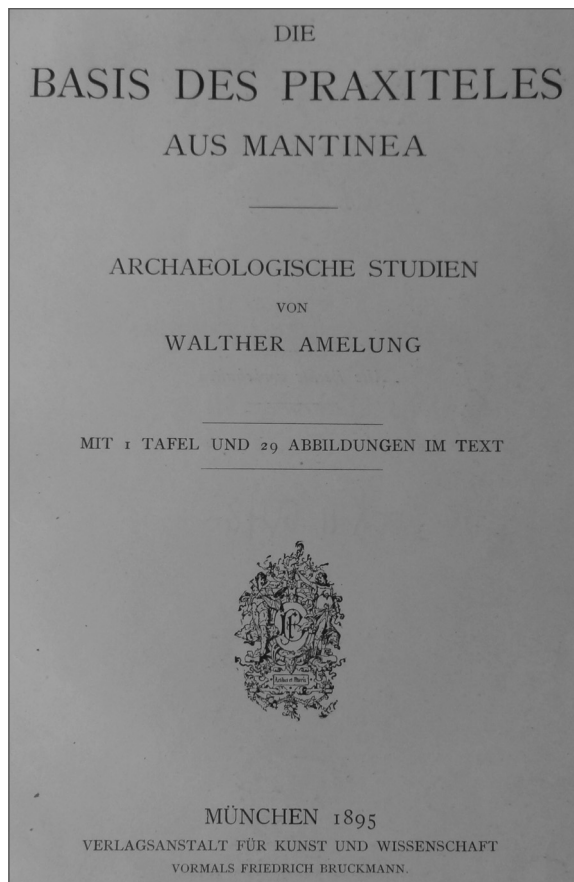
...zgodność jest tak wielka, że możemy bez wątpliwości w rzymskiej głowie mieć kopię dzieła, które pochodzi z tej samej szkoły, z tej samej pracowni, a najprawdopodobniej tej samej ręki, co Nike Pajoniosa. Oddaje ona ten sam typ, co tamta [Nike], w nieco późniejszym wykonaniu. Skoro się przyjmie ten wniosek nie do odrzucenia, głowa ta zyskuje fundamentalne znaczenie dla historii sztuki piątego wieku. Daje ona nam wreszcie wyobrażenie o tym, jak Pajonios i jego otoczenie traktowali formę głowy. Rzeźbiarz okazuje się tu całkowicie samodzielny: tak jak w tworzeniu postaci i szaty, jest w opozycji do obu głównych kręgów szkół – attyckiej i peloponeskiej. Bez wątplenia uda się stopniowo, poprzez porównanie z naszą głową rozpoznać także inne dzieła tego artysty, który – sądząc na podstawie jedyne potwierdzonego dzieła jego ręki – musiał być jednym z największych, wręcz rewolucyjnym zjawiskiem w ówczesnym rozwoju sztuki.

Amelung uważał, że jest więcej niż prawdopodobne, iż Głowa Hertz należała pierwotnie do jakiegoś posągu Nike. W sprawie spornego datowania posągu Nike

w Olimpii (450 p.n.e. lub 420 p.n.e.) opowiadał się za datą wcześniejszą posągu tej „szybkiej jak wiatr posłanki Zeusa, rozdawcy zwycięstw”<sup>33</sup>.

### BAZA Z MANTINEI

Jedną z najważniejszych prac w jego dorobku w tym czasie była rozprawa *Die Basis des Praxiteles von Mantinea*<sup>34</sup>, dedykowana Heinrichowi Brunnowi.



9. Strona tytułowa rozprawy Amelunga o bazie z Mantinei

Rozprawa ta dotyczyła trzech reliefów, odnalezionych w 1887 roku w Mantinei, we wschodniej Arkadii, pochodzących z bazy, stanowiącej według przekazów literackich podstawę dla grupy Leto, Artemidy i Apollina. Reliefy te, przedstawia-

<sup>33</sup> W. Amelung, *Weiblicher Kopf*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 9, 1894, s. 162–170, tabl. 7.

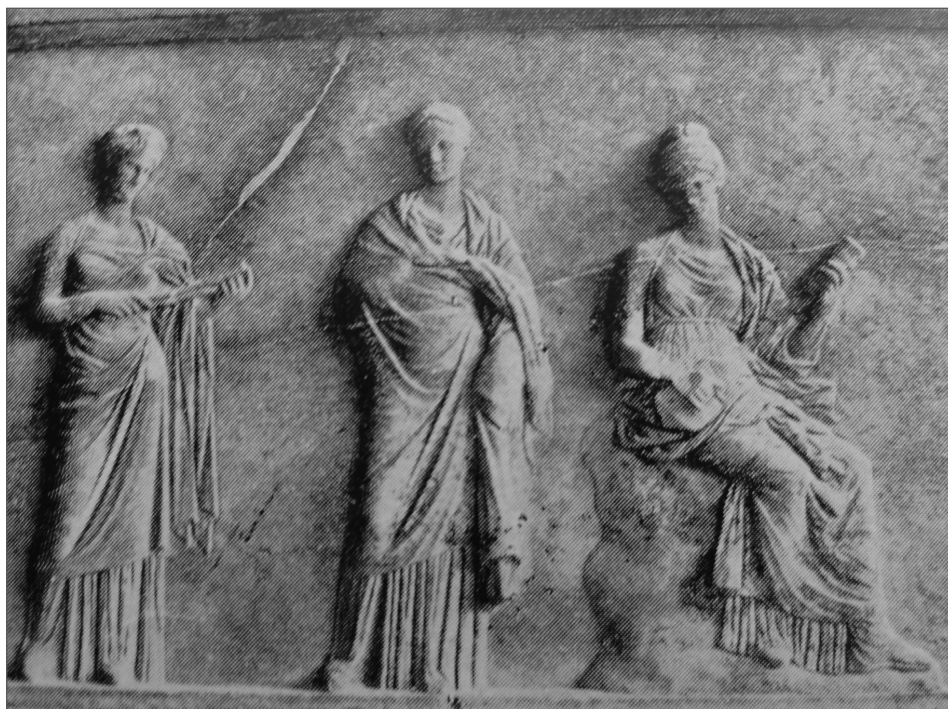
<sup>34</sup> W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München 1895, 82 s.



jące Apollina i Marsjasza w towarzystwie Muz, uznano za należące do nielicznych zachowanych oryginałów spośród bogatej twórczości Praksytelesa<sup>35</sup>. Innego zdania jest między innymi Maria Ludwika Bernhard:

Uważano je za pochodzące z bazy Leto, Apollina i Artemidy dłuta Praksytelesa, lecz autorstwa płaskorzeźb nie da się przypisać temu wielkiemu mistrzowi, gdyż styl ich jest niewątpliwie późniejszy<sup>36</sup>.

Reliefy te znajdują się w Muzeum Narodowym w Atenach.



10. Jeden z reliefów z bazy w Mantinei  
(za: Amelung, *Die Basis...* [zob. wyżej, przyp. 34])

#### KATALOG ZBIORÓW WATYKAŃSKICH

Rok 1895 przyniósł Amelungowi propozycję pracy nad katalogowaniem watykańskich zbiorów rzeźby grecko-rzymskiej, pod patronatem i we współpracy z Niemieckim Instytutem Archeologicznym w Rzymie. Podjęcie tego zadania wiązało się

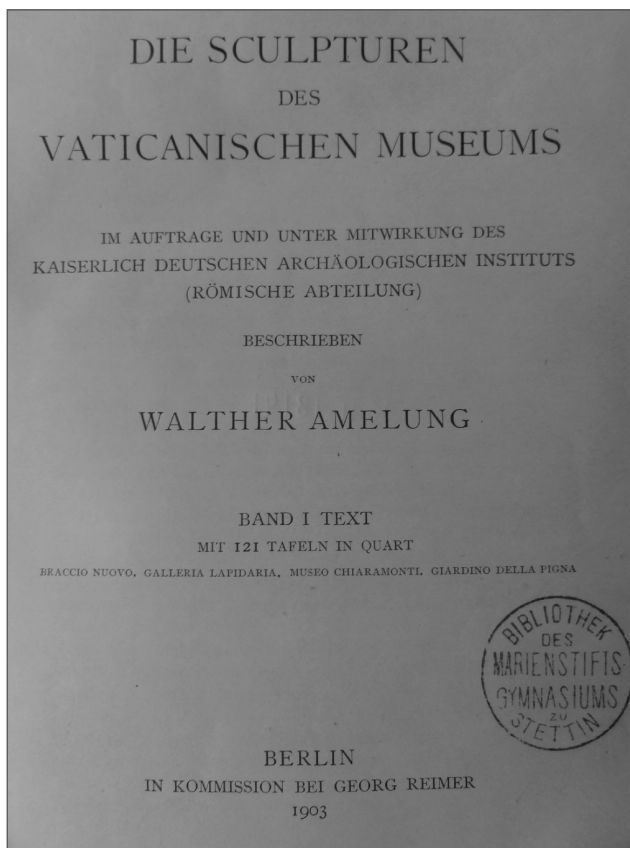
<sup>35</sup> Pogląd o Praksytelesowym oryginale podzielano jeszcze znacznie później, m.in. F. Lübkers, *Reallexikon des klassischen Altertums*, Leipzig – Berlin 1914, s. 855.

<sup>36</sup> M. L. Bernhard, *Sztuka grecka IV wieku p.n.e.*, PWN, Warszawa 1974, s. 48.



z decyzją pozostania w Rzymie na stałe, ze względu zarówno na liczbę zabytków w magazynach i ekspozycjach Watykanu, jak i na sposób ich opracowania, jaki Amelung zamierzał zastosować.

Kompletny i naukowy opis grecko-rzymskich rzeźb Muzeum Watykańskiego, z ilustracją każdego, byle nie całkiem mało znaczącego okazu, nie tylko dla dostarczenia wrażeń artystycznych, lecz także dla pogładowego poparcia słowa pisanego, wychodzi naprzeciw potrzebom naszej dzisiejszej archeologii. Choć bowiem ukazało się wiele różnorodnych książek opisujących i ilustrujących ten najsłynniejszy spośród wszystkich zbiorów sztuki antycznej, od lakonicznego przewodnika po piękne albumy, wspaniałe ilustrowane wydania, to jednak takiego opisu dotąd nie było<sup>37</sup>.



11. Strona tytułowa dzieła Amelunga o rzeźbach ze zbiorów Muzeów Watykańskich

<sup>37</sup> E. Petersen w przedmowie do: W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. Im Auftrag und unter Mitwirkung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, t. I, Berlin 1903, 915 s., atlas 121 tabl.

Przykładem takiego niesłuchanie szczegółowego opisu może być statua Apoksymenosa według Lizypa<sup>38</sup>.

Swój projekt zrealizował wprost wzorowo i po mistrzowsku. Każdy okaz został utrwalony fotograficznie, jego stan zewnętrzny po uzupełnieniach opisany, opisano też możliwości przywrócenia zabytku do dawnego stanu, jego pochodzenie i dotychczasowe opracowanie naukowe, jego znaczenie przedmiotowe i znaczenie z punktu widzenia historii sztuki, a przy okazach ważniejszych – ich objaśnienia na szerokim tle. O niewyczerpanej staranności autora świadczy podana bibliografia, prawie wszędzie kompletna. Zdumiewająca pewność jego oceny tylko rzadko może być mylna. W 1903 r. ukazał się pierwszy, w 1908 drugi tom, razem ponad 1900 numerów inwentarzowych<sup>39</sup>.

Ludwig Curtius wspomina o ostatnim liście Amelunga do niego, w którym pisze on o wpływie Heinricha Brunnna, którego naśladowanie było sensem całego jego życia jako uczonego.

Sztuka grecka jest najcelniejszym przedstawieniem natury w najszerszym rozumieniu tego słowa. Tego nauczył się od Brunnna. Ale jeszcze czegoś innego nauczył się od mistrza: zdolności do odpowiedzialnej pracy naukowej. Za każdym razem, kiedy biorę do ręki oba grube tomy tego dużego, opracowanego przez Amelunga *Katalogu rzeźb Muzeum Watykańskiego*, ukazują mi się jako psychologiczny cud. Pracowici uczeni występują często. Ale żeby uczone, mający po przodkach talenty aktorskie i muzyczne, którego wesołe figle były przysłowiowe, po hucznie spędzonych nocach dzień w dzień pielgrzymował do Watykanu, aby w trakcie wieloletniej pracy z tysięcy uczonych notatek i subtelnych obserwacji stworzyć monumentalne dzieło opisu muzeum – coś takiego należy do bardzo rzadkich przypadków w historii nauki<sup>40</sup>.

Uczone notatki i subtelne obserwacje, jak je nazwał Curtius, to nie tylko zasób wiedzy, ale i warsztat w postaci kartotek: kartotek zabytków, kartotek ilustracji, kartotek bibliograficznych, całej sieci odsyłaczy itp., jednym słowem warsztat pracy, którego uzupełnianie nigdy się nie kończy.

W liście do rodziny na temat pracy nad zbiorami watykańskimi z lata 1895 roku pisze:

Nie wykluczam też innych studiów, innych planów i mam dość czasu, aby je realizować. Mam zajęcie, pozostałem jednak wolnym człowiekiem<sup>41</sup>.

Wolnym człowiekiem był Amelung w zasadzie aż do czasu wojny światowej. Mimo ogromnej wiedzy na temat sztuki starożytnej, nie był nigdy związany z żadną uczelnią. Mógł działać jako „uposażony z domu uczonego prywatny”<sup>42</sup>. Swoją wiedzę dzielił się, jak już wspomniano, chętnie i bezinteresownie, co bywało wykorzystywane jako „cytowanie bez podania źródła”.

<sup>38</sup> Amelung, *Die Sculpturen...*, s. 86–87, tabl. 11.

<sup>39</sup> Bulle, op. cit., s. 79.

<sup>40</sup> Curtius, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 742.

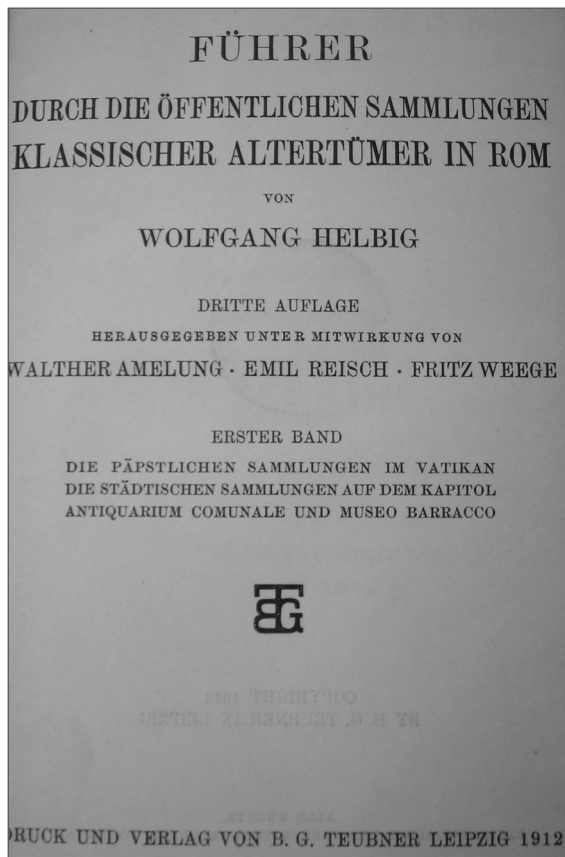
<sup>41</sup> Bulle, op. cit., s. 79.

<sup>42</sup> Pollak, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 17), s. 97.

## DZIAŁALNOŚĆ POPULARYZATORSKA, PRZEWODNIKI

Od roku 1896 r. z inicjatywy Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Rzymie zaistniała możliwość zwiedzania rzymskich zbiorów zabytków z przewodnikiem objaśniającym je na sposób naukowy. Zadania tego podjął się Amelung.

Niezliczonym otworzył on tutaj oczy i w żywym wykładzie podzielił się z nimi swoim własnym oczarowaniem, zawsze jednak na podstawie ściśle naukowej<sup>43</sup>.



12. Strona tytułowa przewodnika Helbiga w nowym opracowaniu Amelunga, Reischa i Weegego

Za swoją działalność oświatową otrzymał Amelung w r. 1909 tytuł profesora<sup>44</sup>. Pragnienie wyjścia ze swoją wiedzą poza ściśle grono uczonych przyniosło owoc we współpracy Amelunga z architektem Heinrichem Holtzingerem. Wydali

<sup>43</sup> Bulle, op. cit., s. 79–80.

<sup>44</sup> Bulle, ibid., s. 80, nie wyjaśnia, kto mógł przyznać Amelungowi ten tytuł – można przyjąć, iż był to Niemiecki Instytut Archeologiczny.

oni przewodnik *Moderner Cicerone*, z opisem ruin rzymskich (Holtzinger) i zbiorów zabytków antycznych (Amelung)<sup>45</sup>.

Podobna idea skłoniła Amelunga do podjęcia nowo ukształtowanego i poszerzonego wydania przewodnika Wolfganga Helbiga po rzymskich zbiorach zabytków<sup>46</sup>.

#### PRACE ENCYKLOPEDYCZNE

Do tego okresu życia Amelunga można zaliczyć, oprócz wielu artykułów na poszczególne tematy związane z jego odkryciami bądź przemyśleniami, prace encyklopedyczne. Również do tej dziedziny Amelung wniósł swój poważny wkład. Wymienić trzeba przede wszystkim nowe wydanie *Paulys Realencyklopädie* (1899–), do którego opracował szereg haseł<sup>47</sup>, oraz Feliksa Beckera i Ulricha Thieme *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*. Do tego leksykonu Amelung opracował hasła dotyczące greckich rzeźbiarzy od hasła *Adamas* do *Hagesandros* – 260 imion<sup>48</sup>.

O opracowaniach tych mówi Noack:

Gdyby opracowania te zostały zebrane razem, mogłyby stanowić nową historię greckich artystów, w miejsce wciąż jeszcze jedynej w swoim rodzaju dzieła jego nauczyciela Brunna<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Moderner Cicerone*, t. I: *Rom*: H. Holtzinger, *Die Ruinen*, W. Amelung, *Die Antikensammlungen*, Stuttgart 1904; wyd. II: Stuttgart 1912, wyd. ang.: W. Amelung, H. Holtzinger, *The Museums and Ruins of Rome*, przeł. S. A. Strong, London 1906; wyd. II: London 1912.

<sup>46</sup> W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Roma 1891; wyd. III oprac. W. Amelung, E. Reisch, F. Weege, t. I–II, Leipzig 1912 (zob. il. 12).

<sup>47</sup> „Wartościowymi, ponieważ zupełnie nowymi i gruntownymi opracowaniami omawianego tutaj problemu ubiorów są następujące artykuły w tomie III encyklopedii Pauly’ego-Wissoway: W. Amelung, *Cheiridotos chiton*; tenże, *Cheiris*; tenże, *Chiton*; tenże, *Chlaina*; tenże, *Chlamys*; tenże, *Chlanis*. [...] Kiedy Amelung wymienia zabytki, inskrypcje, a zwłaszcza inwentarze świątyń, udaje mu się szczegółowo podać dokładniejsze i bardziej wiarygodne dane, niż te podane w rozdziałach o ubiorach, na przykład w *Chariklesie* [W. A. Becker, *Charikles, Bilder altgriechischer Sitte zur genaueren Kenntniss des griechischen Privatlebens*, Leipzig 1840]. Amelung śledzi występowanie chitonu z rękawami u aktorów, w miejscach kultu, jak również na przedstawieniach bogów i herosów. [...] Artykuły *Chiton*, *Chlaina* i *Chlamys* przedstawiają to, co mamy najlepszego i najkompletniejszego w czasie, kiedy nam wciąż jeszcze brak osobnej, wyczerpującej książki na temat historii i rodzajów greckiego ubioru. Mówiąc o chitonie Amelung omawia, po etymologicznym wprowadzeniu, 1. peplos, to jest dorycki chiton kobiecy; 2a. właściwy chiton, jońską kobiecą szatę lnianą; 2b. tę samą formę z odkrytymi ramionami; 2c. materiał i ozdoby chitonu kobiecego; 2d. historię peplosu i kobiecego chitonu; 3. eksomis; 4a. krótki chiton męski; 4b. długi lniany chiton męski; 4c. taki sam sięgający do łydek; na końcu jest mowa o chitonie jako stroju obcych narodów” (autor podaje również szpalty zajęte przez te hasła – hasło *Chiton* jest najobszerniejsze, zajmuje szpalty 2309–2335, co przy dużym formacie tej encyklopedii świadczy o bogactwie zawartego tam materiału) – H. Blümner, *Bericht über die Litteratur zu den griechischen Privataltertümern*, Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft 110, 1901, s. 84–85.

<sup>48</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, oprac. F. Becker, U. Thieme, 1907.

<sup>49</sup> Noack, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 431.

## REKONSTRUKCJA RZEŻBY TYPU „ASPAZJA”

Swoją rekonstrukcję rzeźby typu znanego pod imieniem Aspazja lub Sosandra Amelung relacjonuje bezosobowo i zwięźle w *Disiecta membra*:

Obie części tej kompozycji, głowa i tułów, były od dawna znane i budziły powszechne zainteresowanie. Wówczas w rzymskim handlu zabytkami pojawiła się kolejna replika tej rzeźby, tym razem z zachowaną głową; co prawda oblicze nosiło rysy rzymskiej damy – takie przypadki nie są rzadkie, że Rzymianie i Rzymianki pozwalali się portretować w ten sposób z wykorzystaniem greckiego portretu idealnego – ale poza tym wszystko świadczyło o zgodności tej głowy z archaicznym typem, którego najpiękniejsza replika była znana z Muzeum w Berlinie; przy pomocy odlewu udało się połączyć obie części i oto ze sztywnej, odzianej szerokim płaszczem o geometrycznych płaszczyznach, powstała postać kobieca, zamknięta w sobie w surowej powadze [...]; teraz wszystko harmonijnie współgra<sup>50</sup>.

Szerzej, w swoim charakterystycznym stylu, wychodząc poza jednostkowy przypadek, który stanowi punkt wyjścia jego rozważań, przedstawił przebieg swojego dowodzenia i wynikające z niego wnioski w artykule *Weibliche Gewandstatue des 5. Jahrhunderts*<sup>51</sup>.

„Ostatniej zimy” (mogła to być zima 1899/1900 r.), Amelung zobaczył u jednego z marszandów rzymskich uszkodzoną statuę, wysokości 1,97 m, którą rozpoznał jako jedną z replik bardzo interesującego typu rzeźby kobiety odzianej w szatę, znanego mu między innymi z dwu egzemplarzy w Muzeum Kapitołińskim.

Ów egzemplarz był interesujący głównie z powodu zachowanej, nie odłamanej (jak u innych) głowy<sup>52</sup>. Według marszanda rzeźba ta miała pochodzić z Aquino. Wyobraża ona kobietę stojącą na lewej nodze, z prawą stopą lekko wysuniętą w bok; odziana jest ona w joński chiton, który widzialny jest jednak wyłącznie jako wyłaniający się nad stopami fragment, gdyż całość postaci okryta jest wraz z głową i prawą ręką obszernym himationem, spod którego wystaje dłoń lekko ugiętej w łokciu ręki. W żadnej z replik dłoń ta się nie zachowała, nie zachował się również żaden ślad jakiegoś atrybutu. Na stopach zwyczajne sandały.

Głowa zachowała się nieodłamana; ale z *himationu* spogląda głupia rzymska twarz [„ein blödes römisches Antlitz”], z fryzurą, jaką nosiła Lucilla, żona Lucjusza Werusa. Jest możliwe, że w tych rysach można rozpoznać portret tej właśnie osoby. Jakość artystyczna tej twarzy jest wyjątkowo zła<sup>53</sup>.

Amelung wyprowadza wniosek, że skoro rzymska dama z II wieku n.e. pozwoliła się sportretować w ten sposób, to oryginał musiał się w Rzymie cieszyć dużym

<sup>50</sup> Amelung, *Disiecta membra* (zob. wyżej, przyp. 32), s. 173.

<sup>51</sup> W. Amelung, *Weibliche Gewandstatue des 5. Jahrhunderts*, Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 15, 1900, s. 182–197, tabl. III–IV.

<sup>52</sup> Dalsze egzemplarze tego typu rzeźby znane były wówczas z Palazzo Giustiniani, z Luwru, z Villa Borghese – w sumie było ich pięć, egzemplarz omawiany przez Amelunga był szóstym.

<sup>53</sup> Amelung, *Weibliche Gewandstatue...*, s. 184.



poważaniem; może to dowodzić, iż było to dzieło jakiegoś słynnego artysty albo była to statua kultowa, wystawiona w jednej ze świątyń miasta.

Jest oczywiste, że w owych sześciu wymienionych replikach mamy przed sobą kopie greckiego oryginału z piątego wieku; [...] zauważyłem ku mojej radości, jak sobie wykonawca tej statui ułatwił swoją pracę. Tylko twarz wraz z widzialną częścią fryzury była zromanizowana, podczas gdy cała reszta, to znaczy głowa nakryta himationem wraz z długimi, bujnymi włosami była bez wątpienia zwyczajnie skopiowana; to przypuszczenie stało się pewnikiem, kiedy udało mi się wkrótce ustalić typ głowy, zachowany w większej liczbie egzemplarzy, który w tych partiach był całkowicie zgodny z głową tej nowoodkrytej statui, podczas kiedy twarz i fryzura nie były, tak jak tam, rzymskie, lecz greckie, i na dodatek utrzymane w stylu, który pozwala zakładać ten sam czas powstania, który dotąd był przyjmowany dla tego typu figury<sup>54</sup>.

Typ głowy, o której mówił Amelung, był najlepiej reprezentowany przez tzw. Aspazję w Berlinie.

[...] Zależało mi na przeprowadzeniu praktycznego dowodu przynależności głowy do torsu, poprzez połączenie dwu odlewów gipsowych [...]. Kiedy głowa statui [rzymskiej] została odjęta, udało się całkowicie połączyć tors i głowę berlińską. Połączenie wygląda tak przekonująco, że brak podstaw do jakichkolwiek wątpliwości<sup>55</sup>.

Odlew wspomnianej głowy dostarczyło Muzeum Berlińskie. Pozostał problem identyfikacji tego zabytku, między innymi pytanie, czy był to portret jakiejś bogini, czy też osoby prywatnej. Duże prawdopodobieństwo wskazuje na boginię Demeter, aczkolwiek brak jakiegokolwiek atrybutu, który by to potwierdzał. Następnym problemem jest autorstwo oryginału. Według Amelunga przypada ono na drugą ćwierć V wieku p.n.e. – na czas między wojnami perskimi a pojawieniem się Fidiasza. Na okres ten były datowane niezależnie od siebie głowa i reszta postaci, a miejscem pochodzenia oryginału jest według niego najprawdopodobniej Korynt, na co przytacza szereg argumentów.

W kwestii autorstwa tej rzeźby Amelung kwestionuje sąd Adolfa Furtwänglera, że jest to kopia dzieła Kalamisa. Sam skłania się raczej ku autorstwu Onatasa, aby dojść do wniosku, „że rozwikłanie tej zagadki przy pomocy dotąd posiadanego materiału jest jeszcze niemożliwe”<sup>56</sup>.

Dodatkową niewiadomą był materiał, z jakiego wykonano oryginał: marmur czy brąz? Amelung uważa, sam podkreślając subiektywność swego poglądu, że był to brąz.

Być może był to pierwszy raz, kiedy grecki artysta podjął trudne zadanie, aby przedstawić plastycznie pełnowymiarową postać ludzką, pomimo jej całkowitego spowicia szatą; rozwiązanie jest tutaj podane w całej prostocie: pod okryciem zaznaczono główne punkty ciała w ten sposób, że rozciągają się między nimi główne fałdy szaty<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Ibid., s. 184–185.

<sup>55</sup> Ibid., s. 186.

<sup>56</sup> Ibid., s. 193.

<sup>57</sup> Ibid., s. 194.

Statua odkryta przez Amelunga w Rzymie przeszła na własność Muzeum Berlińskiego, gdzie znajduje się do dziś w stałej ekspozycji (Altes Museum). Nowożytna rekonstrukcja jego autorstwa odtworzona została w brązie przed 1913 r. w wytwórni w Geislingen w Wirtembergii dla Muzeum Miejskiego w Szczecinie. Dziś można ją oglądać w tym samym wnętrzu – jako eksponat Muzeum Narodowego w tym mieście.



13. Tzw. Aspazja. Brąz. Rekonstrukcja Amelunga w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie (fot. autorka)

## UDZIAŁ AMELUNGA W REKONSTRUKCJI ATENY LEMNII

W przypisywanej powszechnie Furtwänglerowi rekonstrukcji rzeźby, która została uznana za rzeźbę Ateny Lemnii, miał swój znaczący, a może nawet decydujący udział Amelung. Adolf Michaelis, omawiając nieco wcześniej zrekonstruowane zabytki, tak mówi o udziale Amelunga:

Amelung w wyżej wymienionym artykule<sup>58</sup> przedstawił poszczególne stadia rozpoznania i eksperymentu, dzięki którym dzieło to zostało odzyskane; dokładne badanie powierzchni złamań i powierzchni uzupełnień wykazały z absolutną pewnością przynależność głowy z Bolonii do torsu z Drezna<sup>59</sup>.

Eksperyment powyższy opisuje szczegółowo sam Amelung:

Także postać Ateny, z tej samej epoki [co Dyskobol Myrona], przywróciła nam z rozproszonych części nauka. W Muzeum w Dreźnie stały dwie rzeźby bogini o identycznych torsach z różnymi głowami, z których jedna z całą pewnością nie należała do reszty postaci, podczas gdy wobec tej drugiej istniały wątpliwości. Brakowało jej górnej części, która została uzupełniona brzydkim nowoczesnym hełmem. Najpierw zwrócono uwagę, że ta głowa jest mniejszą repliką wspaniałej, zachowanej wraz z popiersiem i do zamontowania do posągu przygotowanej głowy w Museo Civico w Bolonii. Ponieważ przyjmowano, że głowa ta jest głową amazonki, wydawało się przesądzone, że głowa w Dreźnie nie może należeć do torsu Ateny. Głowę tę odjęto, uwolniono od hełmu i uzupełniono przy pomocy odlewu głowy bolońskiej. Wówczas pojawił się uczony [tu Amelung z całą pewnością mówi skromnie o sobie – CZG], który świeżo, dopiero co do tej rzeczy przystąpił, a który na innej drodze, w inny sposób doszedł do ustalenia, że ta głowa musi przecież do postaci Ateny należeć, i poprzez ponowne badania okazało się, że nie tylko marmur głowy i całe figury są identyczne, lecz że nasada szyi pasuje do niej całkowicie; tak oto Atena ta odzyskała swoją prawowitą głowę<sup>60</sup>.

Dopasowanie przez Amelunga głowy z Bolonii do torsu z Drezna było pierwszym etapem rekonstrukcji statui, w której Furtwängler widział Atenę Lemnię. W takiej formie znana jest ze zbiorów Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie (nr 48). W literaturze przedmiotu przyjęło się mówić o „rekonstrukcji Furtwänglera”, co jest bez wątpienia niesłuszne, jeśli bowiem przyjąć tors z Drezna jako kopię rzymską posągu Ateny Lemnii Fidasza, rozpoznaną przez Furtwänglera, wówczas kopia ta, uzupełniona głową z Bolonii przez Amelunga, winna nosić tytuł rekonstrukcji Furtwänglera-Amelunga.

Na bazie tej rekonstrukcji powstawały dalsze jej etapy. Były to ustalenie i odtworzenie innych elementów tej statui i jej atrybutów. Jedną z wcześniejszych rekonstrukcji wykonał August Gerber dla Muzeum w Kolonii<sup>61</sup>. Problemem rekonstrukcji podniesionej lewej ręki posągu zajął się Furtwängler, który swoje badania i ustalenia

<sup>58</sup> Amelung, *Disiecta membra* (zob. wyżej, przyp. 32), s. 174–176.

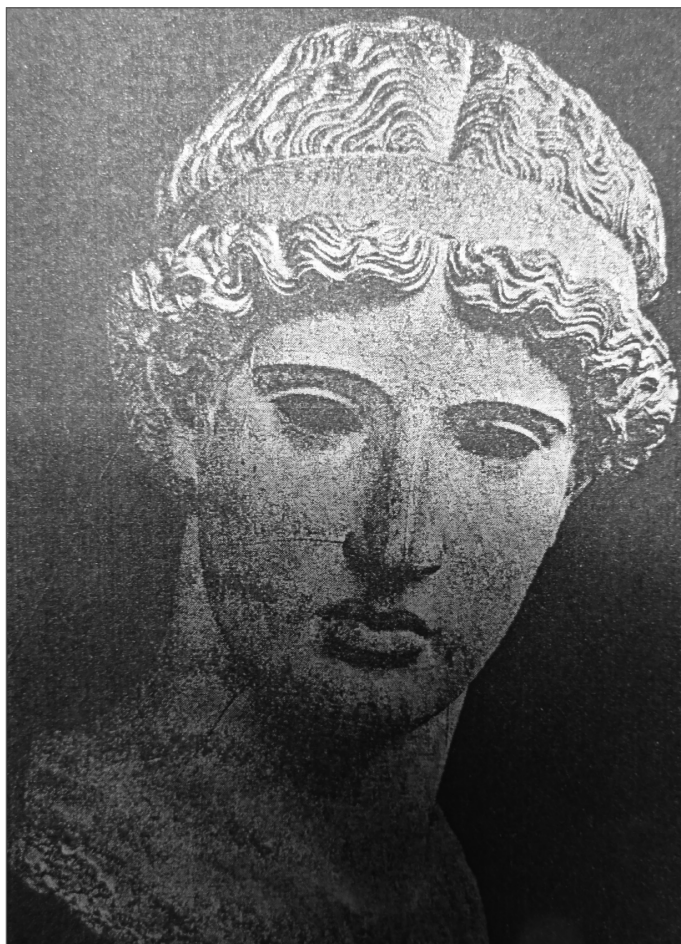
<sup>59</sup> A. Michaelis, *Ergänzte Antiken*, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 18, 1907, s. 115. Zob. il. 14.

<sup>60</sup> Amelung, *Disiecta membra*, s. 176.

<sup>61</sup> Michaelis, op. cit., s. 115.

przeprowadził przede wszystkim na podstawie gemm antycznych. Potwierdzeniem tych ustaleń stał się relief z Epidauros, przedstawiający Asklepiosa i Atenę<sup>62</sup>, który stał się z kolei podstawą do dalszego uszczegółowienia tej rekonstrukcji i jej różnych wersji. Na przykład wersja Furtwänglera w Albertinum w Dreźnie różni się od wersji Michaelisa w Muzeum w Strasburgu.

W Dreźnie wykonano brązowy odlew głowy z Bolonii, właścicielem tego odlewu został zaprzyjaźniony z Amelungiem Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (1848–1931), mieszkający wówczas w Berlinie<sup>63</sup>.



14. Głowa Ateny Lemnii. Marmur. Bolonia, Museo Civico  
(za: Bernhard, *Sztuka grecka V wieku...* [zob. niżej, przyp. 125], s. 314)

<sup>62</sup> Ibid., s. 115–116.

<sup>63</sup> Amelung, *Disiecta membra*, s. 176, il. 15.

## ATENA FIDIASZA WEDŁUG TORSU MEDICI

Statua, przy której rekonstrukcji Amelung sam brał czynny i twórczy udział, została uznana, zgodnie z przekonaniem Furtwänglera, za statwę Ateny Lemnii.

Żadna archeologiczna hipoteza nie została dotąd tak szybko i tak powszechnie uznana, jak uznanie Ateny Drezdeńskiej za Atenę Lemnię Fidiasza. Oddziaływanie zrekonstruowanego dzieła było tak przemożne, że nie wydawało się możliwe komu innemu niż księciu wszystkich greckich artystów za tyle piękna dziękować. Z tego powodu nie mogę na to liczyć, że mój sprzeciw natychmiast zyska aprobatę w szerszych kręgach. Ale nie to oczekiwanie budzi przy zakończeniu mojej pracy moje ubolewanie, lecz jedynie bolesna świadomość, że na dodatek sprzeciwu nie mogę temu człowiekowi przedstawić, którego w tym wypadku ten sprzeciw dotyczy; on byłby najprędzej gotowy do tego, aby tę przez niego wspaniale zaprezentowaną i z zapalem bronioną hipotezę poddać nowej, rzeczowej próbie, ponieważ w dążeniu do czystej prawdy nie brał pod uwagę żadnych względów osobistych, a już najmniej, gdy w grę wchodził on sam. Jemu, temu, kto nam wszystkim wskazywał drogę i z samozaparciem dążył do przodu, niechaj będzie tutaj po śmierci wyrażona wdzięczność; także ta praca nie byłaby się bowiem udała bez jego przyjaznej zachęty i skutecznego wsparcia<sup>64</sup>.

Wypowiedź ta dotyczyła próby najbardziej kontrowersyjnego przedsięwzięcia w działaniach Amelunga, jakim była rekonstrukcja statui znanej jako Torso Medici (Luwr) jako domniemanej Ateny Lemnii Fidiasza. Asumptem do pojęcia takich badań było jego odkrycie głowy marmurowej ze zbiorów Villa Carpegna w Rzymie.

...nagle ujrzałem przed sobą obraz owej kolosalnej statui Ateny z Sewilli, która w tychże „Jahreshefte” w 1899 roku została omówiona przez Herrmanna<sup>65</sup>; jej sylwetka jest mniejszym powtórzeniem słynnego torsu Ateny Medici w Paryżu, a jej szczególna wartość polega na tym, że posiada ona pierwotną głowę [...]. Wielkość, postawa, forma hełmu i jego ukształtowanie były w przypadku głowy z Villa Carpegna te same: tak daleko doprowadziła mnie ta pierwsza próba. Na tym tropie pracowała moja pamięć dalej i wkrótce dołączyły się do tych głów jeszcze trzy inne, które w ogólnych rysach były ze sobą zgodne i które się potem okazały – ten rezultat moich badań mogę tutaj podać z wyprzedzeniem – replikami tego samego oryginału: pierwszy egzemplarz w Museo Chiaramonti nr 197; druga w Wiedniu (opublikowana przez R. von Schneidera)<sup>66</sup> [...]; trzecia w British Museum<sup>67</sup>.

Amelung porównuje bardzo szczegółowo szereg replik głów tego samego typu i wysuwa uogólniające wnioski:

<sup>64</sup> W. Amelung, *Athena des Phidias*, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes 11, 1908, s. 211.

<sup>65</sup> P. Herrmann, *Neues zum Torso Medici*, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes 2, 1899, s. 155.

<sup>66</sup> R. von Schneider, *Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1895, tabl. III.

<sup>67</sup> A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, t. III, London 1904, nr 1572.



Jeśli połączymy rysy, które obserwowaliśmy u poszczególnych głów [tych replik] w jeden obraz, to powstanie wówczas przed okiem naszego umysłu jedyne w swoim rodzaju bogate w barwy zjawisko: w jaśniejącym marmurze promieniały rysy tej twarzy; oczy były utworzone z kości słoniowej i drogich kamieni, osadzone w rżęsach z brązu i umieszczone w oczodołach. Bujnie uwite pasma włosów wysuwają się spod brzegu hełmu; w pełnej obfitości przykrywają one skronie. [...] Ponieważ jednak włosy musiały się odróżniać kolorem od hełmu, dla którego kolor ciemnego brązu był właściwy, to z dużym prawdopodobieństwem trzeba przyjąć, że włosy były złote albo pozłacane...<sup>68</sup>.

Amelung przeprowadził bardzo szczegółową analizę nie tylko wymienionych głów, ale i innych części omawianych posągów. Głowa „wiedeńska” została znaleziona w willi Hadriana koło Tivoli. Odkopano tam również przednie części stóp, przynależne do tej statui. Amelung ustalił zgodność tych stóp ze stopami statui Ateny Medici w Luwrze, w czym widział nieodparty dowód, że kopia, z której pochodzi „wiedeńska” głowa, odpowiada wielkością Atenie Medici. Wychodząc z tego założenia, przyjął głowę z Wiednia za normę przy porównaniach z pozostałymi replikami. Dowód na zgodność podstawowych parametrów rzeźb tych głów wykazał w tabeli (są to na przykład odległość między dolnym brzegiem hełmu a koniuszkiem nosa, odległość zewnętrznych i wewnętrznych kącików oczu od siebie, szerokość ust)<sup>69</sup>.

Podobnie dokładnej analizy dokonał w odniesieniu do znalezionych stóp. Brak torsu (na przykład w przypadku głowy z Watykanu, z którą znaleziono równocześnie ramię i stopę z marmuru, z głową z Wiednia obie stopy), analiza innych znalezisk doprowadziły Amelunga do wniosku, że tors oryginału Ateny był bądź z drewna pozłacanego, lub z pozłacanego stiuku, bądź z metalu. Przy tym zagadnieniu wyłoniło się pytanie, na podstawie jakiego materiału powstała kopia Ateny Medici – metalu czy marmuru? Według Amelunga oryginał był akrolitem. (Jako dodatkowego dowodu użył on statuetki marmurowej, wysokości 0,54 m, z Muzeum Kircherianum w Rzymie, odpowiadającej w wielu szczegółach Atenie Medici z Luwru). Wszystkie powyższe ustalenia pozwoliły na przystąpienie do podjęcia próby połączenia obu części. Dokonano w tym celu odlewu Torsu Medici i głowy „wiedeńskiej”, a połączenie obu tych elementów Amelung powierzył monachijskiemu Gipsmuseum, którego dyrektorem był Furtwängler, a bezpośrednim wykonawcą doświadczony archeolog Johannes Sieveking. Dzięki dodatkowym analizom reliefu z Ambelokipi oraz monet ateńskich, ustalono obraz oryginału wraz z przynależnymi atrybutami.

Po tym, kiedy się udało ustalić obraz oryginału w głównych zarysach, musiało stać się moim najgorętszym pragnieniem, aby temu obrazowi pozwolić powstać także w skrupulatnie przeprowadzonej rekonstrukcji, aby postąpić o krok dalej w dziele jego tworzenia; początek został wszakże już zrobiony w Monachium poprzez połączenie Torsu Medici z głową z Wiednia.

<sup>68</sup> Amelung, *Athena...*, s. 178–179.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 178.

Wolters, który tymczasem zastąpił Furtwänglera, pozwolił z radością na kontynuację tej pracy, której wykonanie powierzono mistrzowskim rękóm Christopha Nüssleina. Jemu i Sievekingowi, który znów objął kierownictwo, trzeba dziękować, że ja dziś mogę pokazać czytelnikom rekonstrukcję<sup>70</sup>. [...] Żmudne badanie kopii upewniło nas z całą pewnością co do jednego: oryginał był posągiem kultowym lub wotem dla Aten. Tylko do posągu kultowego lub do wota pasuje motyw patery. Rozstrzygającą dla miejsca lokalizacji tego posągu jest okoliczność, że obraz tego posągu jest odzwierciedlony na monecie ateńskiej; a inna ateńska moneta [...] dostarcza nam niezbitego dowodu, że bogini na obrazku także tej statui zażywa rytualnego kultu, ponieważ tutaj na miejscu węża znajduje się ołtarz z płonącym ogniem. Jeśli się weźmie to wszystko pod uwagę, wykluczone jest to, co przyjmowano przez tak długi czas, że pierwowzorem była tutaj brązowa Promachos na Akropolu<sup>71</sup>.

Problemem było nadal, o który z pozostałych posągów Ateny mogło chodzić. Johannes Overbeck zwrócił uwagę, że retor Eliusz Arystydes wymienia w swojej mowie trzy posągi bogini Ateny stojące w Atenach obok siebie: tę z kości słoniowej, brązową i Atenę Lemnię.

Pierwsza z nich jest natychmiast rozpoznawalna jako Partenos, druga jako Promachos. Ale czyżby Arystydes tylko tę określił poprzez użyty materiał, gdyby w tym związku nie była jedyną w swoim rodzaju? [...] Czyż więc ten nowo uzyskany typ może odtwarzać Lemnię Fidiasza, w którego czasach on bez wątplenia został stworzony? Według tego, co możemy wnioskować z technik zastosowanych przy kopiach, oryginał nie mógł w żadnym wypadku stać na otwartej przestrzeni<sup>72</sup>.

Według Amelunga nie da się również ustalić w świetle przekazów, czy Lemnia stała na zewnątrz, czy wewnątrz Propylejów. Tak samo nie można ustalić, kiedy w ramach życia Fidiasza powstała.

Statua odtworzona przez Amelunga była statuą kultową, Lemnia była wotem – ale także Atena Hygieia była wotem, a jednak miała swój ołtarz. Autor po omówieniu różnych przesłanek wysuwa wniosek, że na razie „jego Ateny” nie można identyfikować z żadnym dziełem przekazanym przez źródła. Atena Area Fidiasza – według Amelunga – nie wchodzi w grę, ponieważ stała w Platejach.

Ale przy tym jednak nikt nie może mieć wątpliwości – i to jest naprawdę cenne spostrzeżenie – że tutaj widzimy dzieło samego Fidiasza lub jednego z jego najbliższych towarzyszy, którego byśmy mogli nazwać jego drugim ja. Gdziekolwiek o tym torsie bądź o tych głowach, niezależnie o której z nich była mowa, było wymieniane imię Fidiasza; tutaj możemy też przypomnieć, że Furtwängler widział tak wielkie pokrewieństwo Torsu Medici z rzeźbami Partenonu, że chciał ten tors wręcz wstawić do wschodniego przyczółka. [...] Będziemy bliżej Fidiasza, jeśli porównamy głowy z fryzu partenonńskiego, takie jak „Apollina” (il. 75), a przede wszystkim „Peitho”, obok

<sup>70</sup> W tym miejscu Amelung dokonał zabiegu marketingowego, ogłaszając, iż zrekonstruowana rzeźba jest do nabycia w postaci odlewu gipsowego w Sammlung der Gipsabgüssen w Monachium za 500 marek – *ibid.*, s. 190.

<sup>71</sup> *Ibid.*, s. 190–191.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 195. Por. Ael. Arist. *Katà tōn êξορχουμένων*, s. 408 Jebb.



15. Atena Fidiasza według torsu Medici. Rekonstrukcja Amelunga  
(za: Amelung, *Athena...* [zob. wyżej, przyp. 64], s. 189)

której postawiona została głowa „wiedeńska” (il. 76, 77). Podobieństwo jest tutaj tak mocne, tak daleko idące, że nikt nie może wątpić o ścisłym [ich] związku. [...] Repliki głowy naszej Ateny są z wszystkimi wymienionymi wyżej w harmonii.

Amelung wymienia szereg głów „z całą pewnością fidiaszowych” („sicher phidiasisch”)<sup>73</sup>.

Artykuł jest w dużej mierze polemiką z poglądami Furtwänglera. Np. na pytanie o oryginał, według którego powstała statua Ateny Medici, powiada:

Poglądy na to bardzo się od siebie różniły, a najbardziej w różnych pismach jednego uczonego. Dla Furtwänglera była Atena Medici najpierw (w jego *Meisterwerke*<sup>74</sup>) kopia brązowej Promachos na Akropolu, potem stała się (w *Intermezzi*<sup>75</sup>) oryginałem Fidiaszowej sztuki w marmurze; w końcu (w dziele o Eginie<sup>76</sup>) spadła z powrotem do rangi kopii według brązowej Promachos. [...] Ale pytanie, czy to kopia, czy oryginał, możemy teraz ostatecznie pogrzebać; Furtwängler sam swoje twierdzenie – jak już wspomniano – odrzucił, kwestia została też wyjaśniona przez nasze badania. Pozostaje dylemat: kopia według metalu czy według marmuru?<sup>77</sup>.

Noack ocenił próbę przedstawienia zrekonstruowanej statui Ateny Medici (il. 15) jako Ateny Lemnii Fidiasza za nieprzekonującą<sup>78</sup>. Amelung wrócił do tego tematu w artykule *Zum Kopftypus der Athena Medici*, gdzie prezentuje bardzo wiarygodne ilustracje<sup>79</sup>. Wątpliwości wydawał się nie mieć Ludwig Curtius, który swój sąd przedstawił krótko:

Tak oto zbudował on kolosalny posąg fidiaszowej Ateny, kiedy znalazł głowę i stopy należące do Torsu Medici<sup>80</sup>.

#### OKRES RZYMSKI DO I WOJNY ŚWIATOWEJ

Osiadłszy w Rzymie, Amelung mieszkał początkowo w Niemieckim Instytucie Archeologicznym, który był zarówno punktem zbornym młodych adeptów (często stypendystów) archeologii, uczonych, jak i ośrodkiem życia towarzyskiego goszczących w Rzymie rodaków.

Stary Instytut Archeologiczny bywał codziennie odwiedzany przez niektórych archeologów. Byli to przede wszystkim wiedeńczyk Emanuel Loewy (1857–1938), pierwszy kierownik katedry

<sup>73</sup> Ibid., s. 199–200.

<sup>74</sup> A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig – Berlin 1893.

<sup>75</sup> Id., *Intermezzi. Kunstgeschichtliche Studien*, München 1896.

<sup>76</sup> Id., *Aegina*, Textband, München 1906, s. 330.

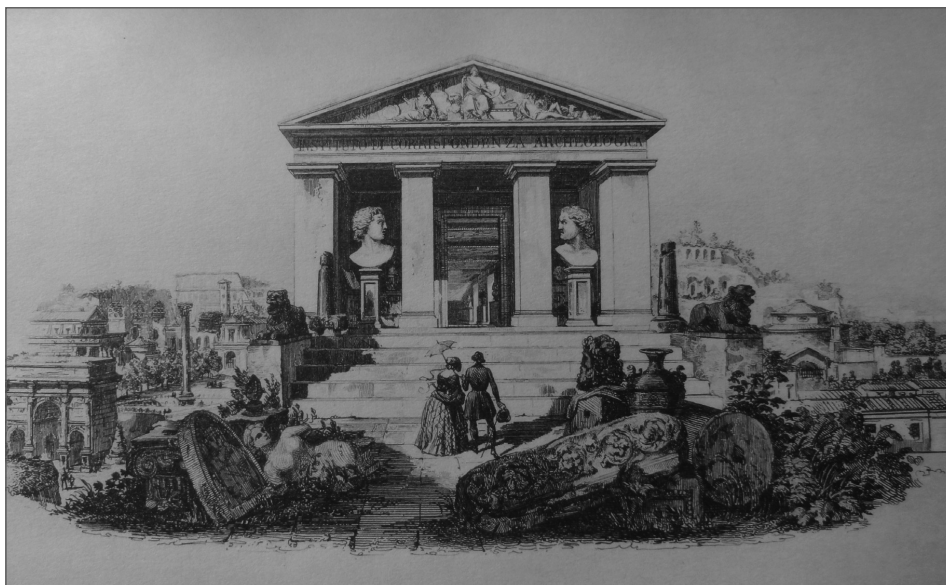
<sup>77</sup> Amelung, *Athena...* (zob. wyżej, przyp. 64), s. 184.

<sup>78</sup> Noack, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 433.

<sup>79</sup> W. Amelung, *Zum Kopftypus der Athena Medici*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 40, 1925, s. 137–139.

<sup>80</sup> Curtius, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 743.

archeologii Uniwersytetu Rzymskiego, jego uczniowie [...] i ja<sup>81</sup>; od czasu do czasu przychodzili Helbig<sup>82</sup>, Amelung<sup>83</sup>. [...] Tak oto nadarzała się często okazja do swobodnych wypowiedzi na tematy archeologiczne i na tematy dnia. Panował miły, pełny wzajemnego zaufania nastrój. [...] Było się tym, kim się było, i nikt nie pytał o urodzenie bądź o pochodzenie. Od czasu do czasu niemieccy i włoscy archeolodzy zbierali się na niewyszukaną kolację w gospodzie na Piazza Crociferi<sup>84</sup>.



16. Najstarszy budynek Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Rzymie  
(ze zbiorów autorki)

<sup>81</sup> Ludwig Pollak, autor tych wspomnień, mówi o sobie.

<sup>82</sup> Bliska znajomość Amelunga z Wolfgangiem Helbigiem (1839–1915), jak można sądzić nie tylko instytucjonalna, pozwala przypuszczać, iż Amelung poprzez Helbiga mógł znać Michała Tyszkiewicza (1828–1897) i jego ówczesne zbiory zabytków.

<sup>83</sup> „...który od 1895 był w Rzymie czynny jako prywatny uczonec z wielkimi archeologicznymi sukcesami. [...] Była to natura subtelna, poetycka, usposobiona towarzysko. Doktoryzował się u Brunnha w Monachium w 1888 roku. Tam jego bliskim przyjacielem na całe życie został Paul Arndt. [...] Po ambicjach aktorskich pozostał mu do końca życia pewien subtelny patos w mowie. Pięknym głosem zabawiał często gości. Był bardzo czynny jako literat. [...] Wspaniale przełożył Katullusa i niektóre tragedie Sofoklesa. Bliska długoletnia przyjaźń łączyła go z małżonkami Friedrichem i Assią Spiro, którzy wybudowali sobie małą willę obok willi Amelunga. Ich willa miała bezpośrednie, prywatne przejście do jego ogrodu. Spiro był filologiem klasycznym, działającym prywatnie w Rzymie, jego żona była bardzo uzdolnioną wiolonczelistką. Państwo Noetherowie, Spirowie i Amelung byli nierozłącznymi przyjaciółmi. Dopiero wojna światowa położyła kres trygłosowej harmonii”. Wymienieni przez Pollaka Noetherowie to Ernst Noether, malarz, i jego żona. Z tego okresu pochodzi portret Amelunga jego pędzla. W latach trzydziestych portret ten znajdował się w prywatnym posiadaniu w Berlinie. Pollak, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 17), s. 95–97.

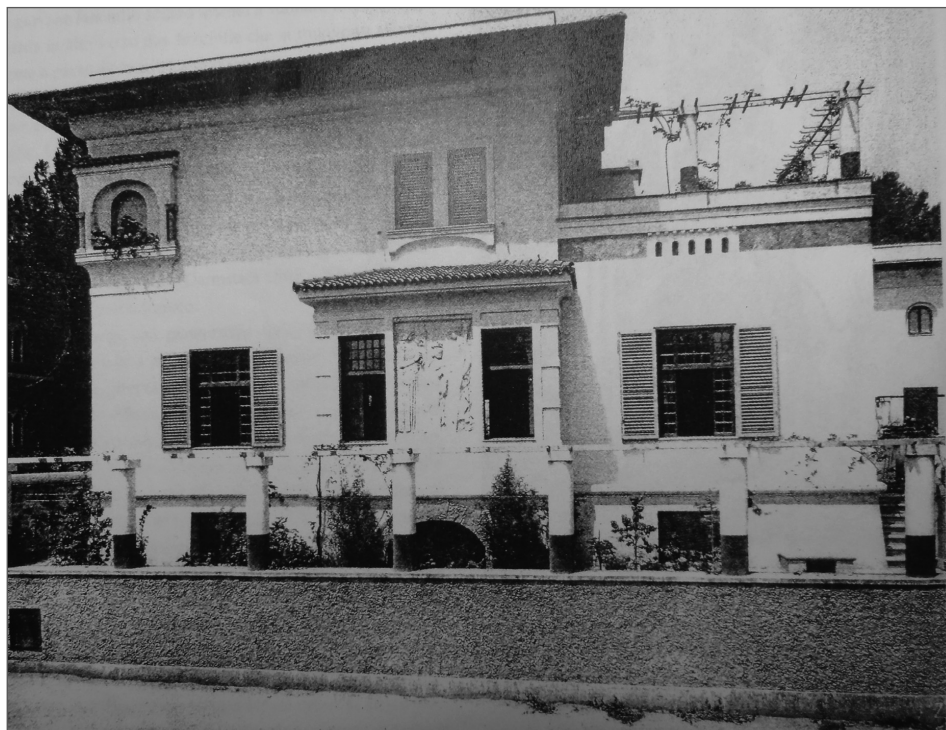
<sup>84</sup> Ibid., s. 96–97.



Po okresie mieszkania w Instytucie Archeologicznym Amelung przeniósł się do własnego mieszkania na zboczu Kapitolu (via delle Tre Pile). W roku 1905 mógł się już przeprowadzić do własnej willi *Villino Antonia* przed Porta Pia, przy via Andrea Cesalpino 1.

Willi ta została zbudowana według pomysłu Amelunga i nazwana „Antonia” na cześć matki<sup>85</sup>. Tu Amelung wydawał słynne przyjęcia, „które nigdy nie mogły zakończyć się zbyt wcześnie”.

Gospodarz był najszcześniejszy, kiedy goście pilnie ucztowali. Wtedy przechadzał się wśród nich z uśmiechem zadowolenia i nie mógł się powstrzymać przed okazywaniem względów jednej z licznych wielbicielek, które do końca wierzyły, że uda im się wyjść za tego zdeklarowanego kawalera<sup>86</sup>.



17. *Villino Antonia* – rzymski dom Amelunga  
(za: *L'immagine...* [zob. wyżej, podpis il. 2])

<sup>85</sup> Gospodarstwem domowym zajmował się Włoch Vincenzo, który początkowo podawał się za kawalera, lecz rychło okazało się, że ma żonę i dzieci. Wszyscy oni zamieszkali w willi Amelunga; jak powiada Bulle, dobudował on dla powiększającej się rodziny dodatkowe pokoje. Rodzina ta opiekowała się domem również w czasie wojny, kiedy Amelung musiał opuścić Rzym.

<sup>86</sup> Curtius, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 743.

Czas ten wspomina również Noack:

Do moich pierwszych wrażeń z owego rzymskiego okresu należy wiele godzin pełnych pieśni, które on nam ofiarował przy akompaniamentcie Friedricha Spiro. Dary Apollina: zapal do pięknej deklamacji i talent śpiewaczy, nigdy się nie wyczerpały<sup>87</sup>.

Badania naukowe stają się motywami podejmowanych w tym czasie podróży. W r. 1897 i 1899 odwiedził Paryż i Londyn i tamtejsze muzea, w 1913 r. Sankt Petersburg, gdzie w Ermitażu dokonał ciekawych odkryć, był także w Moskwie. Podejmował też częste podróże do rodzinnego Szczecina, gdzie również dzielił się swoją specjalistyczną wiedzą<sup>88</sup>.

#### OKRES 1914–1921

Wybuch wojny światowej wniósł duże zmiany również w życiu Amelunga. W październiku 1914 została otwarta nowa niemiecka szkoła, w której Amelung podjął się zajęć dydaktycznych (dziesięć godzin tygodniowo – najprawdopodobniej dotyczyły sztuki starożytnej), ale kiedy w maju 1915 r. ambasada niemiecka doradziła rodakom opuszczenie Włoch, udał się przez Szwajcarię<sup>89</sup> do Berlina.

W Berlinie zamieszkał w małym pensjonacie przy placu Montbijou. W październiku 1915 na drodze Amelunga pojawił się Alexander Brose, młody handlowiec z Hamburga. Przyjaźń ta trwała do końca życia Amelunga. Po śmierci rodziców Brosego został on przez Amelunga adoptowany<sup>90</sup>, a w testamencie uczyniony spadkobiercą całego majątku. (Wyjątkiem był dorobek naukowy, który przeszedł na rzecz Niemieckiego Instytutu Archeologicznego, oraz legaty na rzecz chrześniaków). Jak się później okazało, bogata biblioteka Amelunga nie została przeznaczona – jak można się było spodziewać – do zasilenia biblioteki Instytutu, lecz trafiła do otwartej sprzedaży antykwarycznej – taka była widocznie wola głównego spadkobiercy<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> Noack, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 428.

<sup>88</sup> Jednym z udokumentowanych wystąpień jest odczyt Amelunga o naczyniach antycznych.

<sup>89</sup> Poprzez któryś z banków szwajcarskich zapewnił utrzymanie włoskiej rodzinie, mieszkającej w jego rzymskim domu. „Jego dobroć wobec nich przyniosła owoce, ponieważ wiernie opiekowali się jego własnością i po wojnie zastał swój dom wprawdzie skonfiskowany, ale nienaruszony” – Bulle, op. cit., s. 82. Trzeba pamiętać, że dom ten mieścił nie tylko uroczę wnętrza, ale również cały wieloletni dorobek naukowy Amelunga, którego nie był w stanie zabrać z sobą, gdy musiał opuścić Rzym.

<sup>90</sup> Amelung usiłował po wojnie sprowadzić Brosego do Rzymu, do czego nie doszło, spotykali się natomiast w Niemczech, głównie w trakcie pobytów wypoczynkowych – Bulle, op. cit., s. 82.

<sup>91</sup> *Bücher-Katalog. Archäologie, Klassische Philologie, Neuere Kunstgeschichte. Enthält fast ausschliesslich die Bibliothek von Prof. Walther Amelung*, Herbert Bittner, Buchhändler und Antiquar, Corso d'Italia 40, przedm. E. Boehringer, 1928 – Bulle, op. cit., s. 99.

W okresie pobytu w Berlinie Amelung udzielał się towarzysko (recytacje, śpiew) ale i wygłaszał odczyty, dalej też pracował naukowo. Jesienią 1916 odbył podróż z odczytem do Szwecji (*Die barocken Elemente in der etruskischen Kunst*). Odczyt ten nie został przez niego opublikowany. Występował też z odczytami na spotkaniach Berlińskiego Towarzystwa Archeologicznego (Archäologische Gesellschaft zu Berlin)<sup>92</sup>.

Ponadto systematycznym zajęciem Amelunga tamtego czasu była pomoc Noackowi przy kształtowaniu na nowo galerii odlewów rzeźby antycznej, która była przenoszona z Altes Museum do sal wystawowych uniwersytetu. Przy tej okazji obiekty wystawiennicze były czyszczone i otrzymały nową powłokę.

### OKRES RZYMSKI PO I WOJNIE ŚWIATOWEJ

Po powrocie do Rzymu w 1921 r. Amelung zastał katastrofalną sytuację. W czasie wojny budynek Niemieckiego Instytutu Archeologicznego został skonfiskowany przez rząd włoski. Bibliotekę Instytutu złożono w skrzyniach w Zamku Anioła, pod pieczę poselstwa szwajcarskiego – prawdopodobnie dzięki temu, iż jeden z bibliotekarzy Instytutu był rodowitym Szwajcarem i nie został wydalony z Rzymu.

Losy tej biblioteki były jednak niepewne, ponieważ i ją zamierzano skonfiskować (na rzecz włoskiego Instytutu Archeologicznego). Bibliotekę tę udało się zachować dla Niemieckiego Instytutu przede wszystkim dzięki interwencji Benedetta Crocego (1866–1952), filozofa i teoretyka sztuki, ówczesnego ministra oświecenia publicznego w rządzie włoskim<sup>93</sup>.

W roku 1921 Amelung został mianowany pierwszym sekretarzem rzymskiego oddziału Niemieckiego Instytutu Archeologicznego. Instytut ten znalazł tymczasową siedzibę w domu niemieckiej gminy ewangelickiej przy via Sardegna 79. Tutaj też znalazła miejsce odzyskana biblioteka, której otwarcie dla publiczności nastąpiło 30 października 1924 r.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> W. Amelung, *Der sogenannte Sardanapal. Festvortrag zum 75. Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Archäologischer Anzeiger 30, 1915, s. 279–288; id., *Über eine neue Ergänzung der Berliner Polyhymnia und die sogenannte Musengruppe des Philiskos. Vortrag. Archäologische Gesellschaft zu Berlin*, Archäologischer Anzeiger 32, 1917, s. 40; id., *Über eine Bronzestatue im Berliner Antiquarium. Vortrag zum Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 1918*, Archäologischer Anzeiger 33, 1918, s. 145; id., *Über Kephisodot. Vortrag. Archäologische Gesellschaft zu Berlin*, Archäologischer Anzeiger 34, 1919, s. 49–54; id., *Zu Brückners Vortrag über den Talo incessens des Polyklet. Vortrag. Archäologische Gesellschaft zu Berlin*, Archäologischer Anzeiger 34, 1919, s. 135–140; id., *Neue Funde in Italien (Göttin von Ariccia); Magazine des Vatikans. Vortrag. Archäologische Gesellschaft zu Berlin*, Archäologischer Anzeiger 36, 1921, s. 261.

<sup>93</sup> Pollak, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 17), s. 95.

<sup>94</sup> Niemiecki Instytut Archeologiczny w Rzymie posiadał bibliotekę prawdopodobnie najbogatszą pod względem literatury swojego przedmiotu. Drukowany katalog tej biblioteki porównywano do podręcznika tej wiedzy.

Pierwsze publiczne wystąpienie (*Adunanz*) Amelunga w roli pierwszego sekretarza miało tutaj miejsce 9 grudnia tegoż roku. W uroczystości wzięli udział również koledzy włoscy oraz przedstawiciele instytutów innych nacji.

Odrodzenie Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Rzymie było niewątpliwie w dużej mierze osobistą zasługą Amelunga, wynikłą nie tylko z jego wiedzy<sup>95</sup>, ale i z przyjaznej postawy wobec otoczenia, niesienia bezinteresownej – również naukowej – pomocy innym<sup>96</sup>.

Wypada wspomnieć również charakteryzujące go poczucie humoru, jako dopełnienie obrazu Amelunga jako człowieka<sup>97</sup>.

W roku 1925 zakończona została reorganizacja Instytutu, drugim sekretarzem został Armin von Gerkan (1884–1969). Zaangażowany został również dyplomowany bibliotekarz, między innymi do kontynuowania wspomnianego już drukowanego katalogu biblioteki Instytutu. Wprowadzono zwyczaj otwartych wieczorów dyskusyjnych, które często przekształcały się w sympozja naukowe, również z udziałem młodych uczonych włoskich.

Jeden ze wspomnianych odczytów w Berlinie dotyczył zawartości magazynów Watykanu. Ówczesny dyrektor muzeów watykańskich, Bartolomeo Nogara (1868–1954), powierzył później Amelungowi zadanie,

które w rzeczywistości było stworzone jakby akurat dla niego: w ciemnych, wcześniej niedostępnych „magazynach” Watykanu, przechowywane były pod grubą warstwą kurzu niezliczone fragmenty rzeźb antycznych, całe muzeum, w którym on, dzięki długiej i mozolnej pracy, ale stale z nowym zapałem poszukiwacza, znajdował repliki, w dużej mierze wyśmienite, znanych

<sup>95</sup> „A jego pole zainteresowań i sposób pracy? Jego wielkie dzieła katalogowe dowodzą, że świetnie znał rzeźbę antyczną od okresu archaicznego aż po czasy późnorzymskie. Nie był on, prawdę mówiąc, entuzjastą sztuki rzymskiej ani samego dawnego Rzymu. Badania nad architekturą i problemy topograficzne leżały poza jego zainteresowaniami. Do problemów z dziedziny *antiquitates*, w szczególności do znajomości ubiorów, doprowadziły go greckie posągi ubrane w szaty. Oprócz tych dużych artykułów w *Realenzyklopädie*, zajmował się nimi również w komentarzu do poświęconych ubiorom Greków i Rzymian tablic Cybulskiego [W. Amelung, *Die Gewandung der alten Griechen und Römer*, w: S. Cybulski, *Tabulae, quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur*, Lipsiae 1903, komentarz do tablic XVI–XX]. Opracowania sakralnych reliefów prowadziły go często do historii religii, do zagadnień misteriów i do kultu bóstw podziemnych. Ale prawdziwą miłością darzył rzeźbę grecką, i tak jak (oprócz pieśni Katullusa) przybliżał sobie i innym w doskonałych przekładach Pindara i Sofoklesa, skupiał się także na klasycznej sztuce czwartego i wraz ze wzrastającą dojrzałością, coraz bardziej i bardziej tej piątego wieku i tutaj, znowu nieprzypadkowo, szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu życia, na sztuce surowego stylu, po wojnach perskich, które go od czasu do czasu zajmowały” – Noack, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 432.

<sup>96</sup> Bulle, op. cit., s. 85, podaje przykłady pomocy, jakiej udzielał Amelung młodym adeptom archeologii przy pisaniu rozpraw doktorskich, jego starań dla nich o stypendia w instytutach innych krajów itp.

<sup>97</sup> Bulle, ibid., podaje, iż na jednej z uroczystości karnawałowych w Instytucie Amelung wystąpił z nasadzoną głową wilka i z wilczym ogonem, jako wdowiec po Wilczycy Kapitołińskiej, która zmarła ze zmartwienia po odejściu Niemców z Kapitolu – co było aluzją do zarekwirowanych tam niemieckich nieruchomości – m.in. ambasady i budynków Instytutu.

mistrzowskich dzieł, jak również wiele różnych nowości, których określenie i skategoryzowanie było zabawą dla jego wprawnego w rozpoznawaniu form umysłu. Pośród nich był nawet oryginał głowy z metopy Partenonu<sup>98</sup>.

W tym czasie dalej podejmował podróże poznawcze, których wynikami dzielił się z innymi. Była to wspomniana już podróż do Grecji w 1924 r., do północnych i południowych Włoch<sup>99</sup>, do Cyrenajki i do Leptis Magna w Trypolitanii, do Toskanii.

Niemiecki Instytut Archeologiczny w Rzymie stawał się coraz bardziej centrum niemieckości w tym mieście, właśnie dzięki Amelungowi i jego działalności nie tylko na polu naukowym. Od czasu powrotu do Rzymu po wojnie został zastępcą przewodniczącego zarządu niemieckiej gminy ewangelickiej, od 1923 r. przewodniczącym zarządu szkoły niemieckiej, od 1926 r. prezesem nowo utworzonego Zrzeszenia Niemieckiego (Deutsche Vereinigung). Powszechnie uznanie i sympatia, jaką budził Amelung, znalazły wyraz w uroczystościach z okazji jego sześćdziesiątych urodzin, z udziałem władz włoskich oraz przedstawicieli innych instytutów. W jednym z listów do rodziny donosi:

Przemówienie dyrektora Muzeum Term, Paribeniego, było tak urocze, pełne humoru i serdeczne, że nie mogłem inaczej postąpić, jak tylko go objąć i ucałować przy aplauzie całego zgromadzenia. [...] W mojej mowie dziękczynnej mówiłem o tym, czego mnie nauczyły ciężkie czasy wojny: służyć innym to być wolnym<sup>100</sup>.

Okazję sześćdziesiątych urodzin Amelunga uczczono także sesją naukową<sup>101</sup>.

Los *Villino Antonia*, jego rzymskiego domu, w którym mieszkał nadal od powrotu po wojnie do Rzymu, jak pisał, „sam u siebie wynajmując”, rozstrzygnął się dopiero w 1926 roku. Rząd włoski, na bazie przepisów o konfiskacie mienia cudzoziemców, zobowiązał Amelunga do przekazania domu Instytutowi (czyli na własność państwa niemieckiego), ten zaś „podarował” mu jego mienie ruchome, odtąd mieszkał w swojej willi jako mieszkaniu służbowym<sup>102</sup>.

Do najważniejszych prac Amelunga z zakresu identyfikacji i rekonstrukcji zabytków po I wojnie światowej należała praca o grupie reliefów z trzema postaciami (*Herakles bei den Hesperiden*), studium na temat twórczości Kalamisa (*Der Meister des Apollon auf dem Omphalos und seine Schule*), identyfikacja brązowego efebą z Pompei (*Bronzener Ephebe aus Pompei*) oraz rekonstrukcja Atlety Myrona.

<sup>98</sup>Amelung wygłosił na ten temat odczyt w 1926 roku w Erlangen – W. Amelung, *Neuere Funde in Italien. Vortrag auf der 55. Philologenversammlung zu Erlangen 1926*, *Klio* 20, 1926, s. 487–488.

<sup>99</sup>W. Amelung, *Studien zur Kunstgeschichte Unteritaliens und Siziliens*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 40, 1925, s. 181–213, tabl. 13–14.

<sup>100</sup>Bulle, op. cit., s. 87. Dyrektorem Muzeum Term był wówczas Roberto Paribeni (1876–1956).

<sup>101</sup>Materiały z tej sesji ukazały się dopiero w 1928 roku jako *Antike Plastik. Walther Amelung zum Sechzigsten Geburtstag. Mit 49 Beiträgen*, Berlin 1928.

<sup>102</sup>Bulle, op. cit., s. 88.



## HERAKLES U HESPERYD

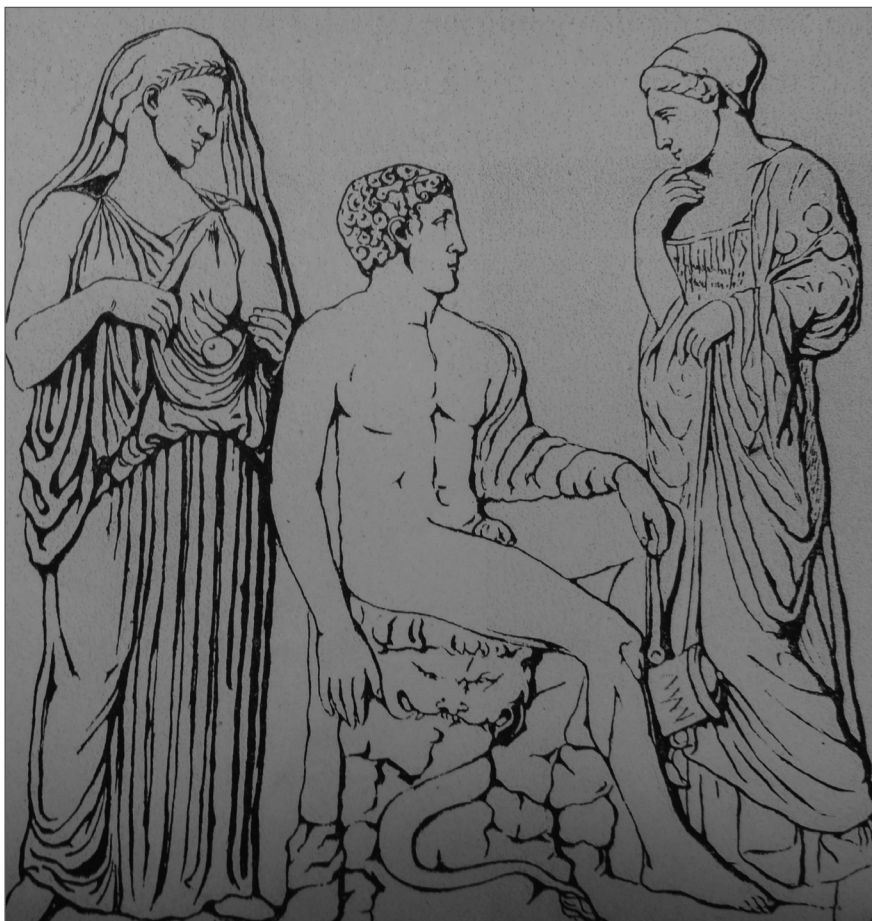
Pracę tę ogłosił Amelung w 1923 r. w Berlinie<sup>103</sup>. Dotyczy ona reliefów „trzyosobowych”; punktem wyjścia jest relief z Villa Albani w Rzymie, przedstawiający Heraklesa siedzącego na skale pomiędzy dwoma stojącymi Hesperydami, pod drzewem ze złotymi jabłkami, strzeżonym przez węża<sup>104</sup>.



18. Herakles u Hesperyd. Relief marmurowy. Villa Albani w Rzymie  
(za: Amelung, *Herakles...* [zob. niżej, przyp. 103], s. 4)

<sup>103</sup> W. Amelung, *Herakles bei den Hesperiden*, Berlin 1923 (Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 80), s. 13, il. 4, tabl. I-II.

<sup>104</sup> Relief ten znalazł się w Villa Albani po roku 1786. Poprzednio *in hortis Mediceis*. Wys. 1,18 m, szer. 0,85 m. Marmur pentelikoński.



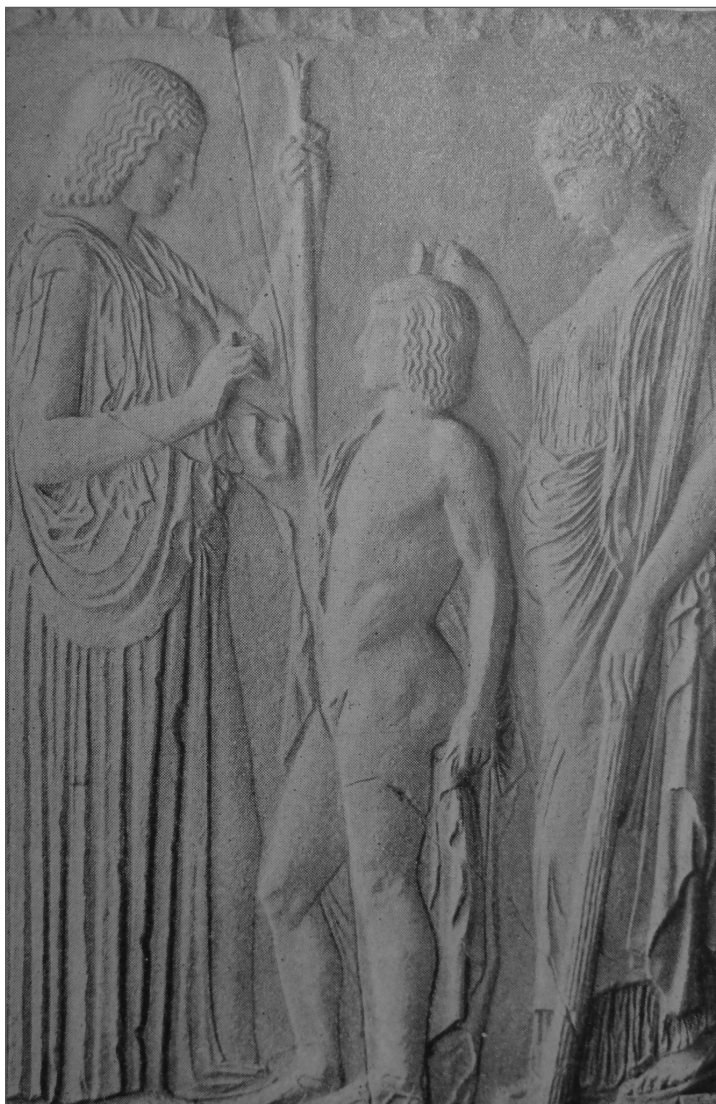
19. Herakles u Hesperyd. Rysunek Amelunga  
 (za: Amelung, *Herakles...* [zob. wyżej, przyp. 103], s. 4)

Fragment repliki tego samego motywu, bez drzewa, widział Amelung w Ermitażu w 1913 r. Przedstawiał on górną część postaci Heraklesa i jednej Hesperydy, stojącej po jego lewej stronie (Amelung, tabl. I).

Wymiary obu reliefów (relief z Ermitażu – 0,57 m x 0,58 m), pozwalały na kombinację obu przedstawień (il. 3 u Amelunga), której wynik Amelung przedstawia w postaci rysunku<sup>105</sup>.

Brakujące części pierwszej Hesperydy były stosunkowo łatwe do uzupełnienia; całkowicie nieobecne musiało pozostać – według świadectwa petersburskiego fragmentu – drzewo z węzem. Można przypuszczać, że było ono na oryginale namalowane, a kopista reliefu z Villa Albani odtworzył je według tego malowidła, ale prawdopodobniejsze jest jednak, że kopistę raziała pusta

<sup>105</sup> Amelung, *Herakles...*, s. 4.



20. Relief z Eleusis. Marmur. Muzeum Narodowe w Atenach  
(za: Menge, op. cit. [zob. wyżej, podpis il. 5], s. 101)

przestrzeń nad głową Heraklesa i uznał, iż w ten sposób da się ją łatwo wypełnić. Drzewo jest z punktu widzenia tematu zbędne i zakłóca prostą linię kompozycji. Herakles siedzi na skale, na której rozpostarł skórę lwa. Część tej skóry przewiesił przez lewe ramię, bardzo podobnie jak Herakles na reliefie w muzeum Torlonia. [...] Z prawej i z lewej podchodzą do niego postacie kobiece, [...] zbliżają się z najcenniejszym, co mają do ofiarowania [...]: ze złotymi jabłkami z drzewa życia pośrodku ogrodu bogów<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> Ibid., s. 6.



Amelung wskazuje na pokrewieństwo tego reliefu z innymi znanymi reliefami przedstawiającymi trzy osoby – tym eleuzyńskim (Demeter z córką Korą i młodym Triptolemosem), tym ukazującym Hermesa, Eurydykę i Orfeusza, tym z Medeą i Peliadami oraz tym z Heraklesem, Peirithosem i Tezeuszem.

Wszędzie jest to samo ujęcie momentu jakiegoś intensywnego przeżycia, wyrażone przy pomocy minimum zewnętrznego ruchu. Także pod względem stylistycznym nasz relief stanowi z tymi innymi zamkniętą grupę. [...] Oryginału naszego reliefu nie możemy datować inaczej niż na czas, gdy po zakończeniu fryzu partenoińskiego pracowano nad grupami przyczółków. [...] Z całą pewnością reliefy te tworzą grupę samą w sobie<sup>107</sup>.

Według Amelunga wymowa tego obrazu zmienia także wymowę starego mitu: w ogrodzie Hesperyd nie było potrzeby staczać walki ze smokiem, strażnikiem drzewa życia, bo Hesperyd same zerwały złote jabłka, aby je wręczyć Heraklesowi.

Powyzszym opracowaniem Amelung uzupełnił znajomość grupy słynnych reliefów z czasów Peryklesa.

#### APOLLO NA OMFALOSIE

W r. 1926 ukazało się obszerne studium Amelunga poświęcone dużej grupie rzeźb młodzieńców, wykazujących cechy statui zwanej „Apollo na Omfalosie” – przyjmowanej za rzymską kopię Apollina Aleksikakosa (‘broniącego od nieszczęścia’), dłuta Kalamisa, działającego około 475–450 r. p.n.e.

Po dogłębnej analizie tej grupy rzeźb, przedstawia swoje wnioski:

Niewątpliwie w tym ważnym okresie przejściowym między okresem archaicznym i okresem dojrzałego rozwoju greckiej sztuki żył wyróżniający się artysta Kalamis; jego dzieła wywierają na widzach wrażenie, jakby stały w rozwoju między dziełami artystów działających u schyłku okresu archaicznego, jak Kanachos, Kallon, Hegesias, a dziełami Myrona, przy czym jednak zawsze jeszcze dochodzi do głosu ich stosunkowa surowość i sztywność<sup>108</sup>.

Przedstawia również dzieła, które można z całą pewnością przypisać Kalamisi, ale też na końcu czyni zastrzeżenie, że nie ma złudzeń, aby wszystkie te rozważania prowadziły do całkowicie pewnych rezultatów, „podobnie jak nie możemy ponad wszelką wątpliwość uważać, że to Kalamis był twórcą oryginału Apollina na Omfalosie”<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Ibid., s. 9.

<sup>108</sup> W. Amelung, *Der Meister des Apollon auf dem Omphalos und seine Schule*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 41, 1926, s. 282.

<sup>109</sup> Ibid., s. 286.

## BRĄZOWY EFEB Z POMPEJÓW

Jedną z ostatnich, a najprawdopodobniej ostatnią pracą Amelunga z dziedziny identyfikacji zabytków był artykuł *Bronzener Ephebe aus Pompei*<sup>110</sup>.

Artykuł ten dotyczy jednego z najnowszych wówczas odkryć w Pompejach: w maju 1925 roku na południe od via dell'Abbondanza, w trakcie odkrywania jednego z domów, natrafiono pod sześciometrową warstwą lawy i popiołów na brązową statwę chłopca, „dzieło wyróżniającej się, wręcz oszałamiającej piękności i w wybornym stanie zachowania”<sup>111</sup>.

Statua ta bardzo szybko stała się przedmiotem zainteresowania<sup>112</sup>. Miała ona uszkodzone nogi, które zrekonstruowano, a całą postać wzmocniono od wewnątrz brązową konstrukcją zabezpieczającą.

Rodzaj bazy, na której stała statua w momencie katastrofy, i inne szczegóły świadczyły według Amelunga, iż rzeźba ta została ze swojej pierwotnej bazy wyrwana i umocowana na obecnej bazie, w miejscu nowego przeznaczenia, co jest

znamienne dla rabunku dzieł sztuki i handlu dziełami sztuki w okresie cesarstwa rzymskiego. Tego, że także ta statua, tak jak inne tutaj wymienione, stały ongiś w Grecji i stamtąd zostały wywiezione, dowodzi cudowna doskonałość jej odlewu. Zewnętrzna powierzchnia brązu zachowała się doskonale i jest bardzo równomiernie spatynowana. [...] Być może do tego dobrego stanu zachowania przyczynił się barbarzyński zwyczaj, któremu tę figurę poddano w Pompei. Drobne ślady świadczą o tym, że postać była całkowicie pożącona<sup>113</sup>.

Amedeo Maiuri widział w tej postaci boksera i atletę. Amelung nie zgadzał się z tą opinią.

Ja muszę przyznać, że ten delikatny chłopiec robi na mnie całkiem inne wrażenie. Przed wszystkim brak mu znamion dojrzałości. Do atlety nie pasuje ta pełnia wypielęgowanych, z największym smakiem ułożonych włosów. To delikatne ciało jest jeszcze całkowicie obietnicą, jeszcze całkowicie nie zamkniętym kwiatem<sup>114</sup>.

Atrybutami tej postaci mógł być mały kantharos w prawej dłoni. Czy chłopiec w lewej dłoni trzymał dzban, w to Amelung wątpi, ponieważ ten atrybut był według niego niepotrzebny do objaśnienia sytuacji.

<sup>110</sup> Został on wydany przez Margaretę Bieber w *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 42, 1927, s. 137–151, załączniki 11–23. Uzupełniła ona niedokończony artykuł Amelunga o uwagi i stwierdzenia, którymi autor dzielił się w trakcie jej wizyty w Nauheim, gdzie Amelung przebywał na kuracji.

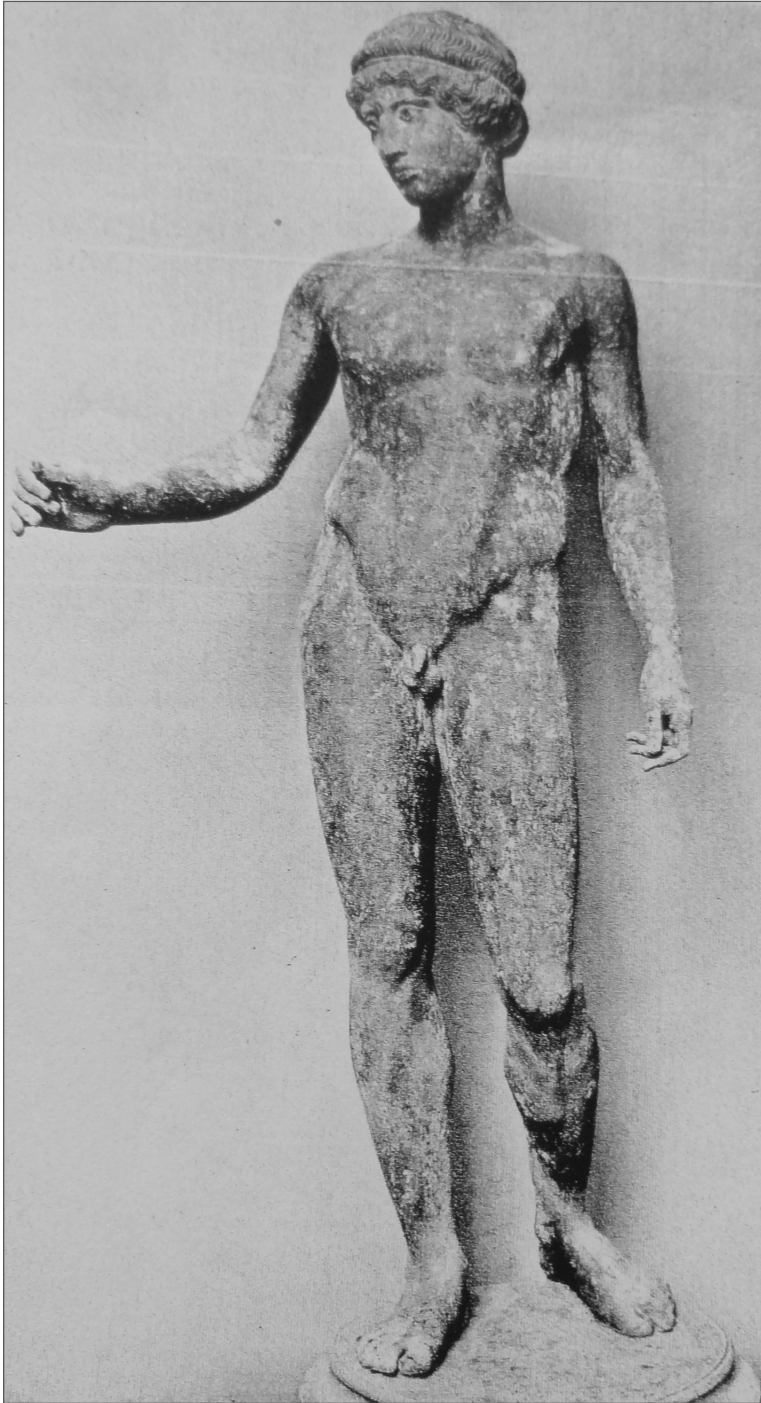
<sup>111</sup> *Ibid.*, s. 138.

<sup>112</sup> Pierwsza publikacja to A. Maiuri, *Bolletino dell'Arte* 5, 1926, s. 337.

<sup>113</sup> Amelung, *Bronzener Ephebe...*, s. 138–139.

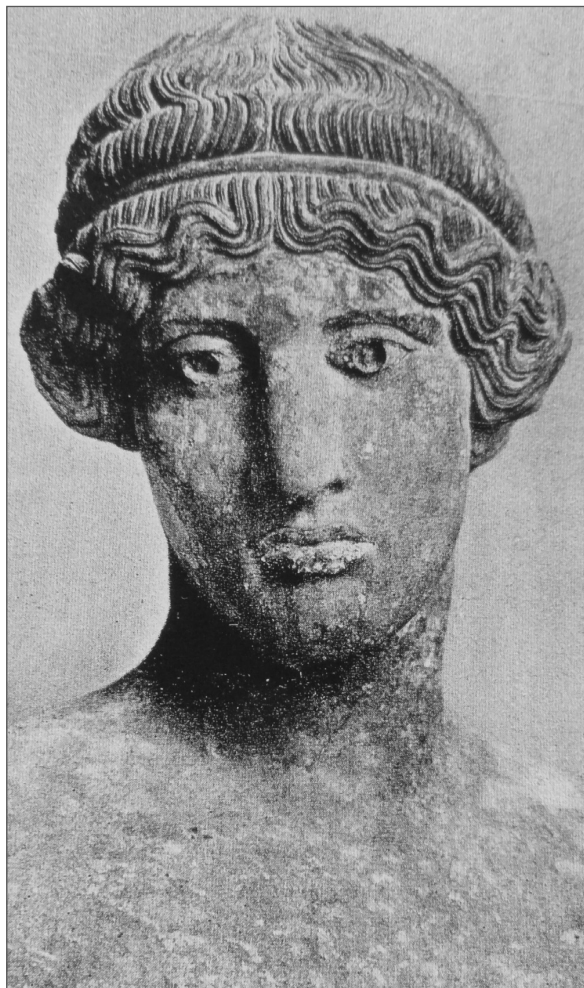
<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 141.





21. Efeb z Pompejów. Brąz  
(za: Amelung, *Bronzener Ephebe...* [zob. wyżej, przyp. 110], zał. 11)

Chłopiec tego typu, który podaje puchar – prawdziwe znaczenie objawia się teraz samo z siebie – może być tylko Ganimesem, podczaszym Zeusa, oraz że ten, dla którego puchar był przeznaczony, także pierwotnie był obecny obok tego chłopca – to jest przynajmniej moje wrażenie – możemy wnioskować już chociażby z jego postawy i gestu. To, że dzieło takie jak ten Ganimes musiało powstać około środka V wieku, nie wymaga żadnego szczegółowego dowodu i jeśli Maiuri datuje je na znacznie później, to czyni on to tylko dlatego, aby umożliwić związek z Fidiaszem i Pantarkesem. Także w tym punkcie całkowicie się nie zgadzam z moim włoskim kolegą<sup>115</sup>.



22. Głowa efeba z Pompejów  
(za: Amelung, *Bronzener Ephebe...* [zob. wyżej], przyp. 110], zał. 12)

<sup>115</sup> Ibid., s. 144.

Amelung omawia inne znane mu statuaryczne przedstawienia Ganimedesa z V wieku i inne dzieła tego czasu, wykazujące analogie do głowy i uczesania omawianego chłopca, i dochodzi do wniosku, iż odnaleziony posąg musiał mieć za pierwowzór grupę Zeusa i Ganimedesa – dzieło młodszego Arystoklesa z Sikionu, opisane przez Pauzania<sup>116</sup>.

Pozostało pytanie, czy omawiana statua jest greckim oryginałem.

Mam nadzieję, że mogę teraz orzec z całą pewnością: w tym nowo odkrytym brązie jest dla nas zachowany Ganimedes Arystoklesa – oryginał lub wierny odlew – i dzięki temu odzyskał się nowy bezcenny kamień milowy do poznania rozwoju greckiej sztuki V wieku<sup>117</sup>.

### REKONSTRUKCJA ATLETY MYRONA

Rekonstrukcją, której Amelung nie zdążył opisać osobiście, była statua Atlety Myrona<sup>118</sup>. Zadania tego podjęła się na zlecenie Niemieckiego Instytutu Archeologicznego Margarete Bieber (1879–1978), która odwiedziła Amelunga w Bad Nauheim kilka dni przed jego niespodziewanym zakończeniem życia. W trakcie tej wizyty Amelung przedstawił „koleżance po fachu” swoje ostatnie dzieło (jak się okazało, istotnie ostatnie), opowiadając o proponowanej rekonstrukcji i ilustrując ją dużą liczbą zdjęć. Również później nie odnaleziono żadnego tekstu na ten temat<sup>119</sup>.

Historię tej rekonstrukcji, interesującej przede wszystkim ze względu na sposób rozumowania Amelunga, który słynął ze swojej niesłychanej intuicji, podał zaprzyjaźniony z nim Rodenwaldt:

W swoim watykańskim katalogu Amelung opisał z właściwą sobie akrybią tors z Braccio Nuovo, który został przerobiony na statuetkę Lucjusza Werusa, i rozpoznał w nim attyckie dzieło z drugiej połowy V wieku. Heinrich Bulle w księdze pamiątkowej dla wspólnego przyjaciela Paula Arndta wskazał podobieństwo z Dyskobolem z Castelporziano i wykazał przekonująco myronowski styl tego ciała<sup>120</sup>. Zaciekawienie Amelunga zostało pobudzone do najwyższego stopnia, aczkolwiek – albo właśnie dlatego, że nie ufał rekonstrukcji Zeusa Bullego. Wtedy rozpoznał on w trakcie wizyty w Museo Torlonia replikę, na której podniesiona lewa ręka była zachowana, a jej ułożenie było zabezpieczone przez podporę, której nasadkę miał także tors watykański. Jego bezbłędny umysł rozpoznał go w dalszej replice w torsie z Sewilli, na którego prawym ramieniu był zachowany koniec ciężkiej, grubej opaski. Teraz pojawia się myśl – odkrycie, którego nie daje metoda, lecz może dać tylko intuicja. Przypomniał on sobie pewien typ myrońskiej głowy, reprezentowany przez egzemplarze na Kapitolu i w Sztokholmie, głowę atlety, który zamierza sobie

<sup>116</sup> Paus. V 24, 5.

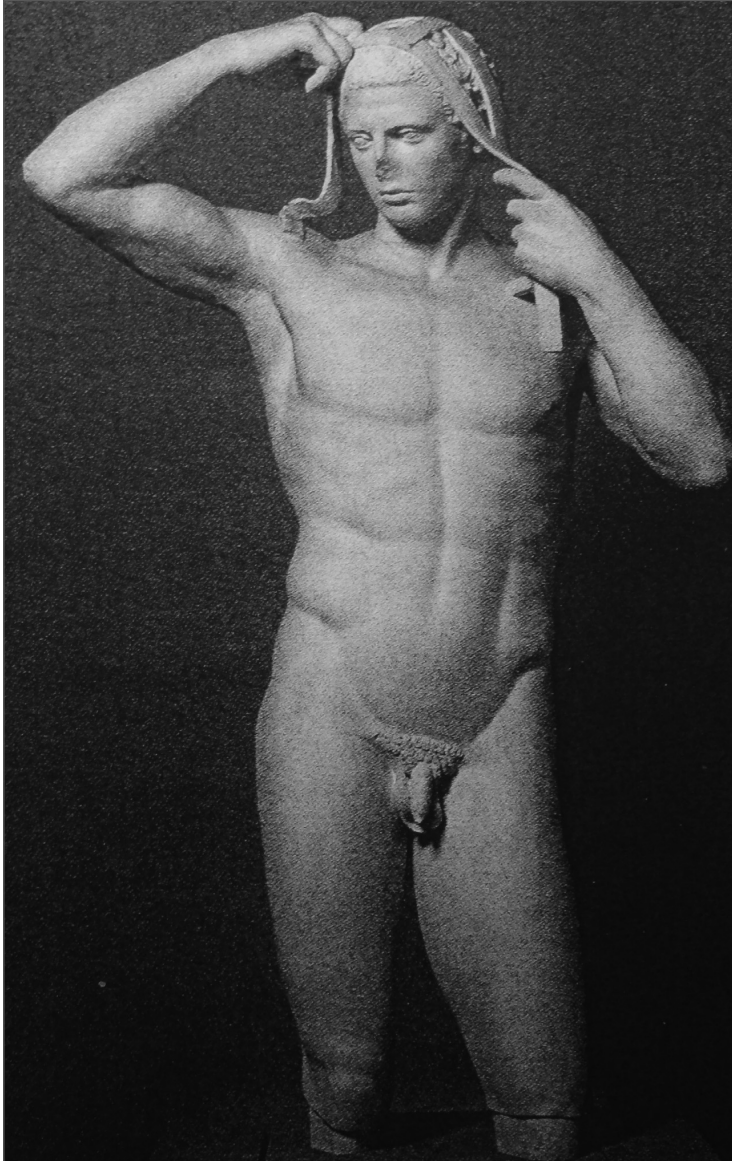
<sup>117</sup> Amelung, *Bronzener Ephebe...*, s. 150.

<sup>118</sup> Opracowanie to miało się ukazać 9 grudnia 1927 w ramach Winkelmannsprogramm – Noack, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 433.

<sup>119</sup> M. Bieber, *Wiederherstellung einer myronischen Athletenstatue durch Walther Amelung*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 42, 1927, s. 152–157, tabl. 3–8, załącznik 24.

<sup>120</sup> H. Bulle, *Die Samische Gruppe des Myron*, [w:] *Festschrift Paul Arndt, zu seinem sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Münchner Freunden*, oprac. H. Bulle, München 1925, s. 62–86.

założyć system rzemieni. Współpraca z zaprzyjaźnionym rzeźbiarzem pozwoliła złączyć odlewy bryły ciała i głowy i w szybkiej, bez przerwy trwającej pracy powstała przekonywająca zamknięta całość tego dzieła, które dziś stoi przed naszymi oczami. Jeśli nie jest to idealnie odwzorowana statua Atlety Myrona, to w każdym razie uchwycono jej styl<sup>121</sup>.



23. Statua atlety Myrona. Rekonstrukcja Amelunga  
(za: Bieber, op cit. [zob. wyżej, przyp. 119], tabl. 5)

<sup>121</sup> Rodenwaldt, op. cit., s. XVI.



Amelung zakończył swoje pracowite życie 12 września 1927 r. w trakcie pobytu wypoczynkowego w Bad Nauheim w Hesji, w obecności swojego adoptowanego syna. Uroczystości pogrzebowe i kremacja miały miejsce we Friedbergu, wzięli w nich udział oprócz rodziny także liczni przyjaciele i przedstawiciele różnych instytucji. Urna z jego prochami została złożona, zgodnie z jego uprzednim życzeniem, na cmentarzu protestanckim w Rzymie w pobliżu piramidy Cestiusza, 9 listopada 1927 r. Nazajutrz odbyła się uroczystość ku jego pamięci w sali bibliotecznej Instytutu, którego był sekretarzem, gdzie została wystawiona rzeźba Atlety Myrona, nad którą pracował do końca swoich dni.

W r. 1931 w miejscu pochówku prochów Amelunga umieszczono nagrobek w stylu greckiej steli, z reliefem przedstawiającym młodzieńca pogrążonego w żałobie, „motyw ze świata greckiej sztuki grobowej, który odpowiada życzeniom zmarłego”<sup>122</sup>.

#### IDEA REKONSTRUKCJI IDEALNEJ

Idea rekonstrukcji idealnej znalazła swoje ucieleśnienie w Muzeum Miejskim w Szczecinie. Cytowana na wstępie wypowiedź Rodenwaltda dotyczyła galerii kopii rzeźb antycznych w tym muzeum, udostępnionej publiczności w 1913 r. Pierwowzorami były najprzedniejsze dzieła antycznej sztuki greckiej różnych okresów, tworzywem brąz, miedź i marmur<sup>123</sup>.

Mówiąc o rekonstrukcjach idealnych, można przywołać opisane metody Amelunga – poszukiwanie i łączenie elementów różnych kopii bądź uzupełnianie poszczególnych części. Część kopii została zakupiona w Neapolu, gdzie istniała wytwórnia, specjalizująca się w kopiowaniu znalezisk z Pompejów i Herculanium, dalsze powstały w Monachium, gdzie działała pracownia i Muzeum Odlewów, wówczas pod kierunkiem Adolfa Furtwänglera.

Bezpośredni związek Amelunga z tą kolekcją jest niewątpliwy – tutaj wita nas wystawiona po latach przerwy (którą ta kolekcja spędziła w Muzeum Narodowym w Warszawie) jego „Aspazja”, Atena Lemnia, Meduza Rondanini (jej kopię Amelung zamówił również do swojego domu w Rzymie), jak również wiele innych eksponatów, przy których tworzeniu zasięgano jego rady. Mówi o tym przywoływany tutaj Rodenwaldt: „Kiedy Amelung pomagał w wyposażaniu tego działu...”<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> Wypowiedź Armina von Gerkana, cytata za: L. Wickert, *Das Deutsche Archäologische Institut. Geschichte und Dokumente*, t. II, von Zabern, Mainz 1979, s. 81.

<sup>123</sup> Była to realizacja marzenia Heinricha Dohrna (1838–1913), wybitnego, ale i bardzo zamożnego szczecinianina, współrealizatora budowy gmachu Muzeum Miejskiego, w którym znalazły pomieszczenie liczne, bogate i różnorodne zbiory należące do mieszkańców tego miasta (od zabytków pochodzących z wykopalisk, poprzez zbiory entomologiczne, galerię obrazów, zbiory grafiki itp.).

<sup>124</sup> Rodenwaldt, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 1), s. VII.



Były to również związki personalne – Walter Riezler (1878–1965), dyrektor tego Muzeum od r. 1910, został polecony Heinrichowi Dohrnowi na to stanowisko przez Furtwänglera – którego wraz z Amelungiem byli uczniami.

Wiele przekazów literackich informuje o najwybitniejszych artystach. Często znamy ich miejsce urodzenia, daty dotyczące głównych etapów ich życia, wymieniamy jednym tchem ich dzieła, ale na tym właściwie kończyłaby się nasza znajomość, gdyby nauka archeologiczna w osobie genialnych badaczy, na przykład tej miary co Adolf Furtwängler, nie zdołała z masy bezimiennych posągów wyodrębnić tych, które można było połączyć z imionami twórców rzeźby antycznej...<sup>125</sup>.

Nie można w gronie tych genialnych badaczy nie wymienić Walthera Amelunga, który był bez cienia wątpliwości jednym z nich.

#### ARGUMENTUM

*Narratur vita atque opera Gualteri Amelung, archaeologi peritissimi, qui multas sculpturas clarissimorum artificum Graecorum oblivione obrutas nobis rettulit.*

---

<sup>125</sup> M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, wyd. III, Warszawa 1991, s. 19.