

Maria Łopuch

historyk sztuki

Muzeum Narodowe w Szczecinie

MAŁE POMPEJE GABINET POMPEJAŃSKI W DAWNYM MUZEUM MIEJSKIM W SZCZECINIE

Odkrycie i badanie miast Wezuwiusza to jedna z najbardziej fascynujących przygód archeologii klasycznej. Znajdź, które było świadectwem istnienia miejscowości zniszczonych przez wybuch wulkanu w 79 r., ujawnione zostało przypadkowo w początkach XVIII w. Pierwsze malowidła na ścianach domów odkryto w Herkulanum w 1748 r., a gdy w tym samym czasie zaczęto eksplorować Pompeje, liczba odsłanianych dzieł malarstwa poczęła lawinowo rosnać. Znalazło to odzwierciedlenie w określeniu „malowidła pompejańskie”, które objęło wszystkie starożytne rzymskie malowidła ściennie, bez względu na miejsce ich wykonania i odnalezienia.

Przez ok. 100 lat, od poł. XVIII do poł. XIX w., odkryte w miastach Wezuwiusza malowidła traktowane były tak, jak inne znalezione w wykopaliskach skarby, tzn. przenoszone do królewskich zbiorów w Neapolu. W ten sposób neapolitańskie muzeum, które powstało z upaństwowionych kolekcji królów Neapolu, stało się w końcu XIX stulecia posiadaczem największego zbioru malarstwa pompejańskiego.

Na przełomie XIX i XX w. odkopano najwspanialszy i najbogatszy w dekorację malarską z odkrytych dotąd w Pompejach domów – Dom Wettiuszów, a w 1927 r. – Willę Misteriów z monumentalnymi scenami figuralnymi o tajemniczej, do dziś nierozszyfrowanej, treści. Malowidła z tych obiektów, jak też wielu innych odkrytych po poł. XIX w., pozostawiono *in situ*. Archeologia wyrosła z rabunkowego zbieractwa, zaprzestała chaotycznego wrywania znalezisk z ich pierwotnego otoczenia i zaczęła wypracowywać nowoczesne, do dziś respektowane metody naukowe, polegające na systematycznym i kompleksowym badaniu zabytków w miejscu ich odnalezienia.



1-2. Pompeje. Fot. J. Czaj-Waluś.

1-2. Pompeii. Photo: J. Czaj-Waluś.



3. Gmach dawnego Muzeum Miejskiego w Szczecinie. Pocztówka z lat dwudziestych XX w. Zbiory Książnicy Pomorskiej w Szczecinie.

3. Building of the former Municipal Museum in Szczecin. Postcard from the 1920s. Collections of the Pomeranian Library in Szczecin.

Powstanie szczecińskiego Muzeum Miejskiego

Gdy w początkach XX w. ważyła się decyzja o powołaniu w Szczecinie Muzeum Miejskiego, eksploracja Pompei i Herkulanum trwała już 200 lat, przynosząc ciągle nowe odkrycia i fascynując kolejne pokolenie badaczy¹. W kwietniu 1910 r., gdy monachijczyk Walter Riezler², archeolog klasyczny wykształcony w najlepszej ówczesnej „szkole archeologicznej” – na Uniwersytecie Monachijskim, pod skrzydłami wielkiego Adolfa Furtwänglera, obejmował posadę dyrektora nowo utworzonego muzeum, jego gmach dopiero powstawał.

Siedzibę muzeum usytuowano w centralnym punkcie Tarasów Hakena (dziś Wały Chrobrego), reprezentacyjnego założenia urbanistycznego powstałego nad brzegiem Odry na pozostałościach nowożytnego Fortu Leopolda. Pomieścić się w nim miały dwa odrębne, choć powiązane organizacyjnie i działające pod wspólnym kierownictwem, muzea – Przyrodnicze oraz Sztuki i Rzemiosła³. Monumentalna bryła budynku o architekturze łączącej neobarok z elementami secesji i rozwiązaniami tzw. architektury inżynierskiej została ukończona w półtora roku później, a do końca 1912 r. trwały prace wykończeniowe we wnętrzach⁴.

Dyspozycja sal i rozlokowanie zbiorów były określone już w projekcie architekta Wilhelma Meyera-Schwartau z 1907 r.⁵, ale nad kształtem wystaw poświęconych sztuce czuwał już młody dyrektor. W pierwszym etapie urzędowania skupił uwagę na wystawach antycznych, które prezentować miały najcenniejsze zbiory sztuki ofiarowane muzeum, oraz stanowić zarówno wizytówkę nowo powstałej instytucji, jak i świadectwo aspiracji i możliwości szczecińskiego mieszczaństwa. Miały być także hołdem dla twórcy muzeum i jego kolekcji – Heinricha Dohrna⁶. Ten trzon zbiorów sztuki ulokowano

w najbardziej reprezentacyjnych salach pierwszego piętra muzeum, w hollu wokół głównej klatki schodowej oraz w ciągu obszernych pomieszczeń po jego północnej stronie⁷.

W hollu umieszczono galwanoplastyczne kopie posągów antycznych, które powstały z inicjatywy H. Dohrna, we współpracy Uniwersytetu Monachijskiego i Wirtemberskich Zakładów Metalowych w Geislingen. Dwie sale w bocznym, północnym skrzydle budynku, które nosiły miano Antykwarium, wypełniły autentyczne zabytki starożytne: kolekcja waz i okazy biżuterii, szkła i innych wyrobów rzemiosła. Największe z pomieszczeń wystawowych pierwszego piętra nazwane zostało Salą Pompejańską. Tam bowiem pomieszczono kopie dzieł i przedmiotów pochodzących z wykopalisk w Pompejach i Herkulanum, których oryginały znajdowały się w zbiorach Muzeum Narodowego w Neapolu⁸.

Ten trójpodział szczecińskiej ekspozycji sztuki starożytnej miał głębokie uzasadnienie zarówno typologiczne, jak i historyczne. Oddzielał on bowiem przede wszystkim kopie zabytków (holl i pierwsza sala) od dzieł oryginalnych (dwie kolejne sale). Był ponadto świadectwem tworzenia się szczecińskiej kolekcji antycznej, począwszy od wyrastającego z antykwarycznych pasji gromadzenia drobnych dzieł oryginalnych, poprzez zakupy kopii zabytków ze zbiorów neapolitańskich, skończywszy na zleceniach i współtworzeniu kolekcji galwanoplastycznych kopii monumentalnych posągów.

Logiczne było także wydzielenie eksponatów związanych z miastami Wezuwiusza, obrazujących ten bardzo ważny i odrębny etap w rozwoju archeologii. To właśnie obiekty z Pompei i Herkulanum stanowiły na początku XX w. największy i najbardziej znany, częściowo już opracowany naukowo, zespół obiektów rzemiosła i sztuki antycznej. W szczecińskich zbiorach antycznych znajdowały się kopie posągów („Odpoczywający Hermes”, „Pijany

satyr”, „Herakles”, „Meduza Rondanini”) i wyrobów rzemiosła (situle, kandelabry, narzędzia chirurgiczne) w miast Wezuwiusza. Te właśnie obiekty miały wypełnić Salę Pompejańską⁹.

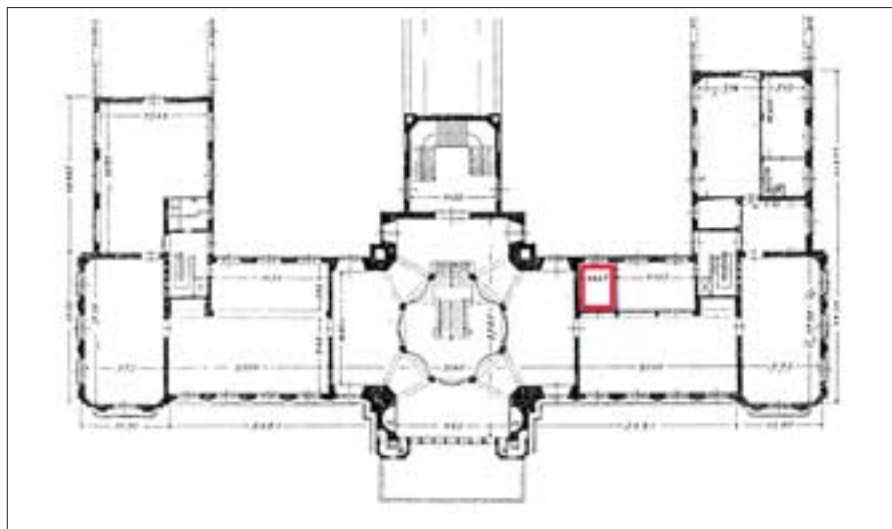
Malarstwo pompejańskie w Szczecinie

Największą rewelacją wykopalisk Pompei i Herkulanum stanowiło antyczne malarstwo ścienne, nigdzie indziej niezachowane w takiej liczbie, różnorodności i w tak znakomitym stanie. W trakcie organizowania wystaw antycznych dyr. Riezler powziął zamysł poszerzenia muzealnej prezentacji sztuki miast Wezuwiusza o nowy element. Chodziło o naśladownictwa malowideł pompejańskich, które miały być umieszczone w sali eksponującej kopie zabytków z miast Wezuwiusza. W. Riezler zetknął się bowiem z pracami monachijskiej malarki Sophie F. Hormann¹⁰, specjalizującej się w wykonywaniu – jak podkreślał – „techniką antyczną” kopii tych malowideł.

W korespondencji ze swym zwierzchnikiem Friedrichem Akermanem, nadburmistrzem Szczecina, przytaczał argumenty przemawiające za wykonaniem w szczecińskim muzeum kopii starożytnych malowideł. Najważniejszym z nich było posiadanie przez muzeum „wielkiej kolekcji kopii antycznych w oryginalnym materiale”, co – zdaniem dyrektora – nakładało na kierujących placówką obowiązek poszerzenia i „ożywiania tej kolekcji, czemu malarstwo może służyć najlepiej”¹¹. Ważne było też przeświadczenie o wysokich walorach artystycznych i technicznych kopii S.F. Hormann, które wedle opinii A. Furtwänglera miały być „najlepszymi, jakie istnieją”¹². Po obejrzeniu próbek prac monachijskiej artystki zdecydowano zlecić jej wykonanie malowideł.

Tak zaczął się kształtować projekt Gabinetu Pompejańskiego – wydzielonej części Sali Pompejańskiej ozdobionej kopiami antycznych malowideł. Sprawa wydawała się na dobrej drodze, gdy w poł. 1911 r. S.F. Hormann niespodziewanie zrezygnowała z podjęcia prac dla Muzeum Miejskiego¹³.

Dyr. Riezler nie chciał jednak odstąpić od zamiaru zaprezentowania kopii antycznego malarstwa ściennego. Już wcześniej, wobec trudności we współpracy z S.F. Hormann, zamierzał zlecić Hermanowi Völkerlingowi, innemu monachijskiemu artyście¹⁴, wykonanie roboczych kopii temperowych antycznych malowideł ze zbiorów w Neapolu, które posłużyć miały malarce jako wzory do jej prac w Szczecinie. Teraz zdecydował się podtrzymać to zlecenie, przewidując bądź takie właśnie użycie prac Völkerlinga, bądź wykorzystanie ich jako samodzielnych kopii malarskich¹⁵. H. Völkerling otrzymał więc fundusze i udał się do Neapolu, gdzie w ciągu 2,5 roku wykonał kopie pięciu kompozycji figuralnych oraz motywów ornamentalnych z malowideł znajdujących się w zbiorach tamtejszego muzeum. Wywiązanie się artysty z powierzonych mu zadania potwierdza



4. Hall Muzeum Miejskiego z ekspozycją posągów antycznych. Pocztaówka z lat 20. XX w. Zbiory Książnicy Pomorskiej w Szczecinie.

4. Hall of the Municipal Museum with an exposition of classical statues. Postcard from the 1920s. Collections of the Pomeranian Library in Szczecin.

5. Rzut I piętra Muzeum Miejskiego z zaznaczeniem usytuowania Gabinetu Pompejańskiego.

5. Ground plan of the first storey of the Municipal Museum with marked location of the Pompeian Cabinet.

wypłata 3000 marek, dokonana przez szczecińskie Towarzystwo Sztuk Pięknych i Rzemiosła. Po zaprezentowaniu i przyjęciu kopii na posiedzeniu towarzystwa w kwietniu 1912 r. zostały one odesłane artysty do Monachium, w celu wykonania końcowych zabiegów technicznych i niewielkich poprawek¹⁶.

Następnym etapem powstawania Gabinetu Pompejańskiego miało być wykonanie tych pięciu kompozycji figuralnych na ścianach sali wystawowej



6. „Trzy gracje”, malowidło z Pompei w zbiorach Muzeum Narodowego w Neapolu. Repr. z L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Lipsk 1929.

6. „Three Graces”, mural from Pompeii in the collections of the National Museum in Naples. Reprod. from: L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929.

muzeum oraz wkomponowanie ich w ornamentalne ramy także skopiowane z motywów pompejańskich. Jako wykonawcę tych prac Riezler, logicznie i konsekwentnie, widział Völkerlinga i prawdopodobnie planował ukończenie pracy przed oficjalnym uroczystym otwarciem Muzeum Miejskiego w czerwcu 1913 r. Jednak poprawki, jakich dokonywał malarz, i sprawy formalne między nim a muzeum ciągnęły się tak długo, iż stało się jasne, że malowidła Gabinetu Pompejańskiego będą powstawały w Szczecinie już po otwarciu muzeum. Wkrótce jednak nieprzewidziane wypadki przekreśliły możliwość ich wykonania także w następnych latach i odsunęły powstanie Gabinetu Pompejańskiego w bliżej nieokreślonej przyszłość. Tą nieprzewidzianą okolicznością była ciężka choroba autora malowideł, która praktycznie wyeliminowała go z czynnego życia¹⁷.

Była to trudna sytuacja. Brakowało nie tylko wykonawcy malowideł, ale także powstałych wcześniej wzorów malarskiej dekoracji gabinetu. Riezler wprowadził poprzez swoje kontakty w stolicy Bawarii odnalazł w 1915 r. kopie figuralnych kompozycji wykonane przez Völkerlinga¹⁸ i ściągnął je do Szczecina. Istniały więc wzory przyszłych malowideł Gabinetu Pompejańskiego, ale wciąż brakowało artysty, który przeniósłby je na ściany muzeum. Los przedsięwzięcia pozostawał nierozstrzygnięty.

Koncepcja domniemanego wyglądu Gabinetu Pompejańskiego

Powstaje pytanie, jakie konkretnie kompozycje skopiował w Neapolu Völkerling i jak miał właściwie wyglądać szczeciński Gabinet Pompejański. Niewątpliwie jego kształt był dość szczegółowo określony przez Riezlera, który znał zarówno budynek muzeum, Salę Pompejańską i wystawione tam zbiory, jak i antyczne malarstwo miast Wezuwiusza. Wiadomo, że przesyłał monachijskiemu artyście swoje sugestie dotyczące doboru scen i ogólnej koncepcji wyglądu gabinetu¹⁹.

Z korespondencji malarza i dyrektora muzeum można wysnuć pewne wnioski dotyczące tematyki malowideł, choć nie dysponujemy ani listą, ani opisem wykonanych wówczas dla gabinetu wzorów malarskich. Niewątpliwie Völkerling skopiował „Medeę”. Pracę tę ukończył najszybciej i jako pierwszą przysłał do Szczecina do oceny dyrektora i gremium Towarzystwa Sztuk Pięknych i Rzemiosła²⁰. Równocześnie z „Medeą” wymieniona jest w korespondencji kompozycja „Trzy gracje”. Jest więc wielce prawdopodobne, że i ona znalazła się pośród pięciu wykonanych kopii²¹.

7. „Medea”, malowidło z Herculanium w zbiorach Muzeum Narodowego w Neapolu. Repr. z L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Lipsk 1929.

7. „Medea”, mural from Herculaneum in the collections of the National Museum in Naples. Reprod. from: L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929.



Riezlerowi najbardziej udana wydawała się „scena z muzykującymi kobietami”, a więc zapewne „Koncert”²².

Pozostałe kompozycje pozostają nieznanne, ale w zapiskach artysty znajduje się spis zdjęć, którymi posługiwał się przy wykonywaniu neapolitańskich kopii. Oprócz trzech kompozycji hipotetycznie zidentyfikowanych jako „szczecińskie” malarz sfotografował następujące malowidła: „Mars i Wenus”, „Herkules i Telesfor”, „Amor ukarany”, „Panna młoda”, „Westalka”, „Prokulus i jego żona”, „Poezja i Flora”. Zapewne wśród nich należałoby szukać tematów czwartej i piątej kopii pompejańskich malowideł, które wykonał w latach 1910-1912²³.

W rachunkach i listach malarza znajdują się też informacje, dotyczące – bardzo ważnej dla obu stron – kwestii techniki zleconych kopii. Były to niewątpliwie malowidła temperowe, natomiast kwestia ich podłoża nie prezentuje się już tak jasno. Prawdopodobnie pierwotnie były wykonywane na tynku lub podłożu gipsowym, a następnie Völkerling własną techniką przynosił malowidła na płótno²⁴. W jednym z listów informuje on Riezlera o trudnościach związanych z tą właśnie metodą. Być może pojawiły się trudne do przezwyciężenia problemy i kopie H. Völkerlinga przynajmniej w części pozostały na podłożu gipsowym²⁵.

Przekształcenia koncepcji malowideł w Gabinecie Pompejańskim

W cieniu pozostaje osoba, której wpływ na kształt szczecińskiego Gabinetu Pompejańskiego mógł być decydujący. Tą osobą był Ludwig Curtius²⁶, podobnie jak Riezler, uczeń A. Furtwänglera. Już wówczas, przed I wojną światową, był on niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie archeologii klasycznej, autorem znaczących prac o kulturze grecko-rzymskiej, a także znawcą malarstwa pompejańskiego. Swoje badania i ogromną wiedzę na ten temat zawarł później w monografii „Die Wandmalerei Pompejis”²⁷.

Riezler i Curtius, którzy znali się z czasów wspólnych monachijskich studiów, całe życie pozostawali w bliskiej przyjaźni i prowadzili ożywioną korespondencję. Jest więc wielce prawdopodobne, że to właśnie Curtius służył swoją wiedzą dyrektorowi szczecińskiego muzeum przy projektowaniu kształtu artystycznego przyszłego Gabinetu Pompejańskiego. Nikt lepiej nie umiałby wskazać dzieł i motywów, w największym stopniu oddających specyfikę antycznego malarstwa ściennego.

Mimo ciągle pojawiających się problemów Riezler nie zrezygnował ze stworzenia Gabinetu Pompejańskiego. Gdy stało się jasne, że Völkerling nie



8. „Koncert”, malowidło pompejańskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Neapolu. Repr. z L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Lipsk 1929.
8. „Concert”, mural from Pompeii in the collections of the National Museum in Naples. Reprod. from: L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929.

doprowadzi zamierzenia do końca, starał się znaleźć innego artystę skłonnego wykonać zlecenie. Skontaktował się z berlińskim malarzem Ottonem Dannenbergiem, profesorem Szkoły Rzemiosł Artystycznych (Kunstgewerbeschule) w Berlinie, w której prowadzono badania nad technikami malarstwa starożytnego²⁸. Otto Dannenberg przyjął propozycję, co było początkiem wieloletniej owocnej współpracy artysty z Riezlerem i szczecińskim Muzeum Miejskim²⁹. W październiku 1915 r., po zaakceptowaniu nowego wykonawcy Gabinetu Pompejańskiego przez Deputację Muzealną, uchwaliła ona fundusz na ten cel w wysokości 6000 marek³⁰.

Początek prac nastąpił dopiero 12 lat później – wiosną 1927 r. Na przeszkodzie stanęła najpierw tocząca się wojna, która uniemożliwiła niezbędny – zdaniem Dannenberga – wyjazd studialny do Neapolu, a później szalejąca w Niemczech inflacja, która pozbawiła muzeum funduszy nie tylko na planowany wyjazd artysty do Włoch, ale także na podjęcie prac w Gabinecie Pompejańskim. Dopiero po dewaluacji marki i przeszacowaniu budżetu Muzeum Miejskie uzyskało niezbędne środki finansowe³¹.

W kwietniu i maju 1927 r. Dannenberg pracował w Neapolu, Pompejach i Florencji, gdzie spotykał się z Riezlerem. Wykonał 25 kopii różnych malowideł, które w czerwcu przesłane zostały do Berlina³². Dyrektor zyskał nadzieję na wykonanie malowideł w Szczecinie. Główne prace przy malowidłach Gabinetu Pompejańskiego Dannenberg wykonał między sierpniem a październikiem 1928 r., ale ich dokończenie ciągnęło się przez kolejny rok³³. Przyczyną opóźnień były kłopoty z odpowiednim przygotowaniem podłoża malowideł, którego nie umieli wykonać szczecińscy murarze czy sztukatorzy, i pracę powierzono ekipie murarzy z Berlina. Ciągłe rosły także koszty przedsięwzięcia, co powodowało problemy z pozyskiwaniem dodatkowych funduszy. Riezler mógł jednak liczyć na wsparcie nadburmistrza Ackermana, który od początku akceptował pomysł i był żywo zainteresowany jego realizacją.

Wnętrze Gabinetu Pompejańskiego

Gabinet Pompejański był gotowy wiosną 1930 r. Najpierw 30 maja nową salę muzealną zaprezentowano przedstawicielom prasy oraz magistratu i Deputacji Muzealnej, a następnie – publiczności³⁴. Prezentacja ta miała uroczysty charakter. Riezler przedstawił cel, charakter i drogę powstania gabinetu³⁵. Od pomysłu do jego realizacji upłynęło równo dwadzieścia lat.

Wygląd Gabinetu Pompejańskiego możemy jedynie próbować odtworzyć na podstawie przekazów, bowiem to muzealne wnętrze nie istnieje. Prawdopodobnie zostało zniszczone w 1945 r., zanim gmach muzealny przejęła polska administracja lub później, gdy organizowano tam Muzeum Morskie. Brak dokumentacji dotyczącej stanu budynku bezpośrednio po zakończeniu wojny powoduje, że zdani jesteśmy na domysły.

Gabinet Pompejański był, jak już wspominaliśmy, częścią Sali Pompejańskiej. Z powierzchni tej wielkiej sali wystawowej wygradzono w zachodnim traktie mniejsze, przyległe do holu głównego pomieszczenie o wymiarach 4,6 x 5,9 m i wysokości 3,5 m. Gabinet połączony był z Salą Pompejańską dwoma drzwiami, w krótszej i dłuższej ścianie, dzięki czemu publiczność mogła płynnie przezeń przechodzić, zwiedzając Salę Pompejańską. Znaczną część przeciwległej do drzwi, krótszej ściany gabinetu wypełniało wielkie okno, które zostało przesłonięte tkaniną. Z tkaniny wykonano również przykrywający pomieszczenie sufit³⁶.

Ściany gabinetu do wysokości 2,5 m pokryte były malowidłami w stylu pompejańskim, wykonanymi w technice antycznej i tworzącymi jedną kompozycyjną całość³⁷. Malowany cokół w kolorze jasnoszarym z zielonymi płycinami i wieńczący ściany gzyms z ornamentem falującej wici roślinnej o barwach szarej, białej i żółtej, ujmowały cynobrowo-czerwone pola, na których znajdowały się przedstawienia figuralne i krajobrazowe³⁸.

Gabinet ozdabiała pięć obrazów. Malowidło przedstawiające „Medeę” (125 x 42 cm) znajdowało się pośrodku najdłuższej ściany, łączącej gabinet i Salę Pompejańską z hollem. Po obu stronach tej kompozycji umieszczono dwa pejzaże o wymiarach 90 x 125 cm, malowane *en grisaille*, a na przeciwległej ścianie, po obu stronach drzwi, dwa obrazy najmniejszych rozmiarów – „Trzy gracje” (po prawej stronie) i „Muzykujące kobiety” (po lewej). Całość malowideł wykonał Dannenberg, posługując się zarówno wzorami Völkerlinga („Medea”, „Trzy gracje”, „Muzykujące kobiety”), jak i własnymi powstałymi w Neapolu i Pompejach (przedstawienia pejzażowe, motywy architektoniczne i wzory ornamentalne)³⁹.

Biorąc pod uwagę niewielkie rozmiary gabinetu można przypuszczać, że był on pomyślany jako rodzaj samodzielnego eksponatu i dlatego nie umieszczono w nim żadnych ruchomych zabytków. Jedyne uzupełnieniem malowideł była oryginalna pompejańska mozaika podłogowa z wizerunkiem szczekającego psa i napisem *Cave canem*, pochodząca ze zbiorów Dohrnów⁴⁰. Pomieszczenie odcięte było od bezpośrednio padającego światła dziennego. Chroniło to malowidła przed zniszczeniem, a także dawało sugestię oświetlenia i nastroju panującego w pompejańskim domu, do którego pokoi światło docierało jedynie poprzez drzwi.

Kształt Gabinetu Pompejańskiego uległ pewnym, choć niezbyt istotnym zmianom w stosunku do zamierzeń Riezlera z 1910 r. i jego uzgodnień z Dannenbergiem z 1915 r. Wykonano bowiem zgodnie z planem pięć osobnych kompozycji – obrazów, ale tylko trzy z nich były przedstawieniami figuralnymi, pozostałe zamieniono na kompozycje pejzażowe. O zmianie tej, jak można sądzić, zdecydowano w ostatnim etapie prac przygotowawczych, prawdopodobnie podczas wspólnej podróży Dannenberga i Riezlera do Italii, kiedy to ponownie oglądali antyczne oryginały i dyskutowali o wyglądzie gabinetu. Można w tym dopatrywać się także sugestii Curtiusa, z którym Riezler spotkał się w Pompejach⁴¹.

W całości Gabinet Pompejański nie stanowił kopii konkretnego wnętrza domu z Pompei czy Herculanium (punktem wyjścia były wszak zbiory muzealne, a nie zabytki znajdujące się *in situ*) ani naśladownictwa konkretnego stylu. Był rodzajem pastiszu – swobodnej kompozycji przedstawień i motywów malarstwa pompejańskiego, zaczerpniętych z różnych miejsc i tworzących nową całość, sugerującą charakter antycznych malowideł znanych z miast Wezuwiusza. Także pojedyncze „obrazy” były kopiami swobodnymi, zachowującymi jedynie charakter malarstwa antycznego⁴². W koncepcji Riezlera, pomysłodawcy Gabinetu Pompejańskiego, dominujące było więc pojęcie stylu, które obejmowało zarówno formę, tematykę, jak i technikę antycznych malowideł, gwarantującą efekt artystyczny maksymalnie zbliżony do oryginału.

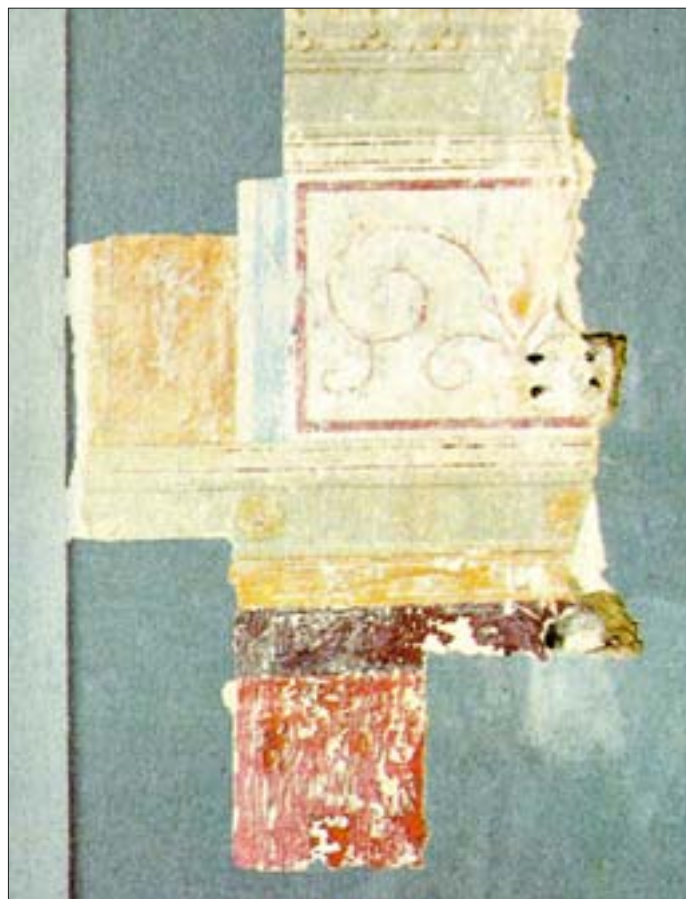
Tajniki techniki malarstwa antycznego

To ostatnie zagadnienie najżywiej zajmowało twórców gabinetu – zlecniodawców i kolejnych wykonawców. Dużo więcej uwagi i energii poświęcali oni zatem nie tyle programowi całości dekoracji i tematom poszczególnych kompozycji, ile kwestiom technologicznym, czyli odtworzeniu techniki malarstwa antycznego⁴³. Techniki, której tajemnicę od lat usiłowano przeniknąć.

Niemiecka archeologia klasyczna intensywnie zajmowała się problemami malarstwa antycznego. Opublikowana w latach 80. XIX w. praca niemieckiego badacza A. Mau'a ustaliła stosowaną do dziś chronologiczną i typologiczną klasyfikację malarstwa pompejańskiego. Konserwatorzy, artyści i badacze niemieccy żywo interesowali się także kwestią techniki i technologii antycznych malowideł. Prowadzili badania starożytnych zabytków. Podejmowali również różnorodne próby technologiczne, wykonując kopie antycznych kompozycji. Prowadzili na ten temat dyskusje na łamach fachowej prasy. Wedle ówczesnych badaczy tylko odkrycie tej niezwyklej technologii i jej powtórzenie mogło umożliwić uzyskanie efektu estetycznego podobnego do oryginałów, szczególnie zaś gładkości malowideł antycznych oraz intensywności i przejrzystości koloru. Dlatego też Riezler od początku poszukiwał jako wykonawcy gabinetu nie tylko wprawnego kopisty, mogącego oddać stylowy charakter zabytkowych malowideł, ale artysty zainteresowanego antyczną techniką malarstwa pompejańskiego. W osobie Dannenberga znalazł twórcę kompetentnego i zarazem ożywionego ambicją rozszyfrowania tej trudnej do odtworzenia technologii malarskiej.

Istotą poszukiwań było określenie składu farb, którymi posługiwali się starożytni artyści. Przypuszczano, sugerując się traktatem Witruwiusza, że obok barwników, wapna i kleju zawierały one także wosk i to on właśnie nadawał ów niepowtarzalny blask antycznemu malowidłom. Różne były poglądy na temat sposobu użycia wosku oraz tego, czy efekt gładkiej, błyszczącej powierzchni uzyskiwano przez podgrzewanie, czy tylko polerowanie ścian⁴⁴.

Dannenberg skłaniał się ku pierwszemu z tych przypuszczeń, o czym świadczy opis technologii malarskiej zastosowanej w szczecińskim Gabinetcie Pompejańskim, jaki zawarł w artykule opublikowanym w 1931 r. w czasopiśmie „Technische Mitteilungen für Malerei”⁴⁵. Sądził, że istotą technologicznej specyfiki antycznego malarstwa ściennego były rodzaj użytej tam wapiennej zaprawy o spoiwie z udziałem mleka (nie wosku) oraz sposób jej wykonania, a szczególnie wygładzania powierzchni. Grunt pod malowidła składać się miał z kilku warstw, z których ostatnia była mieszaniną wapna i mączki marmurowej. Tak przygotowana zaprawa była następnie gładzona specjalnymi metalowymi narzędziami,



9. Odkrywka na ścianie dawnej Sali Pompejańskiej. Fot. R. Pakieser.
9. Exposed fragment of a wall of the former Pompeian Room.
Photo: R. Pakieser.

które przedtem podgrzewano. Farby nakładano na zwilżoną powierzchnię gruntu i także każdorazowo gładzono na gorąco, dzięki czemu farba i podłoże ulegały nadzwyczaj silnemu zespoleniu, a powierzchnia malowideł uzyskiwała nie tylko idealną gładkość, ale również blask i nasycenie koloru.

W opisie wykonania szczecińskich malowideł berliński malarz posłużył się nie tylko wnioskami ze starożytnych pism i współczesnych mu prac naukowych, analizujących antyczną technologię malarską, ale także obserwacjami odkrytych wówczas malowideł w pompejańskiej willi Nuovi Scavi. Malowidła te zachowały się bowiem w różnych fazach wykonania, utrwalone w momencie wybuchu wulkanu, i ta okoliczność pozwoliła Dannenbergowi ostatecznie zrozumieć – jak sądził – technikę i technologię antycznych malowideł. Posługując się zdobytą wiedzą, wykonał kopie malowideł pompejańskich w szczecińskim muzeum. Według zgodnych opinii osiągnął efekt identyczny z antycznymi oryginałami. Artysta był więc przekonany, że rozwiłkła tajemnicę antycznej techniki malarstwa ściennego, a wykonane w Gabinetcie Pompejańskim malowidła stanowią rewelację długo oczekiwaną przez malarzy i archeologów.

Znaczenie dokonau w szczecińskim muzeum

Gabinet Pompejański i Sala Pompejańska bezpowrotnie należą do przeszłości, choć nadal istnieje gmach muzeum. Przepadła znaczna część zgromadzonych w muzeum zbiorów starożytnych, zniknęły – wraz z rozmontowaniem ścian działowych – Gabinet Pompejański, jego malowidła i mozaika. Wykonane w 2004 r. odkrywki w dawnej Sali Pompejańskiej odsłoniły fragment ornamentalnego pasa, mogący świadczyć o istnieniu pod obecną malaturą większych partii malowideł. Potwierdzić to mogłyby jedynie dalsze fachowe badania konserwatorskie.

Jeśli wykonana w latach 1928-1929 malatura ścian nie została zniszczona, a jedynie pokryta kolejnymi warstwami farby, powinny się spod nich ukazać cokoły i gzymsy dwu zachowanych ścian oraz cynobrowe pola z przedstawieniem „Medei” i antycznych pejzaży⁴⁶. Trudno przewidzieć, czy malowidła te zachowały właściwości dające ów zachwycający efekt gładkości powierzchni oraz blasku i intensywności koloru. Na podstawie dotąd odsłoniętych fragmentów sądzić można, że jedynie w niewielkim stopniu.

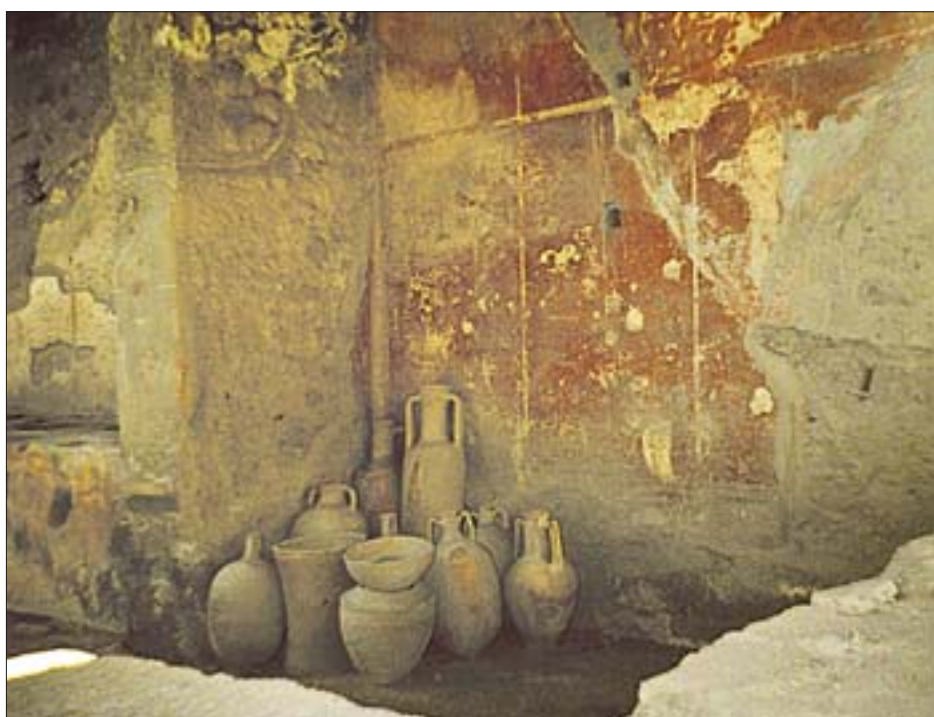
Do przeszłości należy również sposób prezentacji kultury antycznej stosowany przez trzydzieści lat w szczecińskim muzeum. Była to XIX-wieczna koncepcja poznawania sztuki starożytnej poprzez naśladownictwa i kopie, podważana już w początkach XX stulecia. Riezler od początku doskonale zdawał sobie sprawę, że jest ona przestarzała. Jego nowoczesne podejście do wystaw muzealnych, mających eksponować nade wszystko dzieła oryginalne, znalazło wyraz w rozgrywającej się w tym samym czasie batalii o powstanie w muzeum kolekcji kopii rzeźb renesansowych. Riezler skutecznie dał odpór temu pomysłowi. Jednak w przypadku Gabinetu Pompejańskiego świadomie odstąpił od ekspozycji

zabytków oryginalnych, widząc sens w powiększeniu istniejącej już kolekcji kopii antycznych o jeszcze jedną, wzbogacającą obraz tak przedstawianej kultury.

Wydaje się ponadto, że zaważył w tym przypadku ów technologiczny aspekt przedsięwzięcia. Riezler upatrywał w wykonaniu malowideł w skali zbliżonej do antycznych oryginałów okazji do praktycznego sprawdzenia teoretycznych rozważań o technice malarstwa antycznego. W jego odczuciu Dannenberg osiągnął w malowidłach efekt równy oryginałom, a zastosowana przez niego technologia, szczególnie opisana, mogła odtąd służyć także współczesnym artystom. Liczył on, że ta niezwykle trwała i efektowna technologia malarska znajdzie zastosowanie w dziełach współczesnych, wierzył bowiem w odrodzenie malarstwa monumentalnego, a – jak twierdził – „absolutna gładkość i blask ścian (malowideł antycznych) wychodzi naprzeciw współczesnej wrażliwości”⁴⁷.

W trwających dwadzieścia lat pracach nad Gabinetem Pompejańskim zbiegły się wątki trzech dziedzin nauki, którymi Riezler zajmował się z pasją i talentem: archeologii klasycznej, muzealnictwa i sztuki współczesnej. I choć rozszyfrowanie antycznej technologii malarstwa okazało się utopią, a monumentalna dekoracja plastyczna w XX w., szczególnie po II wojnie światowej, poszła w kierunku zupełnie nowych technologii i form, Riezler niepełnie mylił się w rozumieniu XX-wiecznych gustów. Ciekawe, co by powiedział na krzyczące kolorami i połyskliwie, malowane akrylami uliczne graffiti.

Mgr Maria Łopuch jest historykiem sztuki, absolwentką Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1982-1989 była pracownikiem PP PKZ Oddz. Szczecin, a od 1989 r. jest kustoszem Muzeum Narodowego w Szczecinie.



10. Pompeje. Fot. J. Czaj-Waluś.
10. Pompeii. Photo: J. Czaj-Waluś.

Przypisy

1. Autorka dziękuje dyrektorowi Archiwum Państwowego w Szczecinie, p. prof. Kazimierzowi Kozłowskiemu, za pomoc w udostępnianiu materiałów archiwalnych.
2. Walter Riezler (1878-1965), archeolog klasyczny i muzykolog, w latach 1910-1933 dyrektor szczeecińskiego Muzeum Miejskiego, propagator sztuki współczesnej, publicysta, współwydawca magazynu „Die Form”. Sylwetkę W. Riezlera bardzo sugestywnie i wnikliwie kreśli H. Vogel, *Walter Riezler und die geistige Kultur Stettins von 1933*, „Baltische Studien”, N.F. 3 (1967), s. 83-100. Por. także B. Lichtnau, *Dr Walter Riezler i dr Otto Holtze – dwaj szczeecińscy dyrektorzy Muzeum Miejskiego w latach 1910-1945*, (w:) *Muzealnicy, archiwiści i bibliotekarze szczeecińscy w XX wieku*, pod red. K. Kozłowskiego, Szczecin 2002, s. 39-58.
3. Ten kształt organizacyjny zachowało szczeecińskie Muzeum Miejskie do końca swego istnienia w 1945 r.
4. W. Meyer-Schwartau, *Die städtische Museum und die Haken-Terrasse in Stettin*, „Zeitschrift für Bauwesen”, 1915, z. 1-3, s. 1-5. Wilhelm Meyer-Schwartau (1854-1935), architekt i miejski radca budowlany w Szczecinie w latach 1891-1921. Autor wielu znaczących dla miasta budowli, wzniesionych w stylach historycznych (m.in. Gimnazjum Miejskiego, Miejskiej Kasy Oszczędności, Urzędu Celnego, Muzeum Miejskiego, kościoła p.w. św. Gertrudy) oraz założeń urbanistycznych – Cmentarza Centralnego, wspólnie z G. Hannigiem, i Tarasów Hakena. Por. W. Łopuch, *Architekt, urbanista, urzędnik... Wilhelm Meyer-Schwartau twórca wielkomiejskiego Szczecina*, Zeszyty Szczecińskie, z. 9, Szczecin 2003.
5. W. Meyer-Schwartau, jw., s. 11-12, 16, il. 7-11.
6. O szczeecińskiej kolekcji antycznej i jej twórcach pisali R. Wołagiewicz, *Dzieje szczeecińskiej kolekcji greckiej sztuki antycznej*, „Przegląd Zachodniopomorski”, R. III, 1988, z. 1-2, s. 461-480 i M. Łopuch, *Szczeecińska Hellada*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, z. 1-2, s. 127-144.
7. Reprezentacyjne sale pierwszego piętra w południowej części gmachu zajęło Muzeum Przyrodnicze.
8. Kopie te powstały też w neapolitańskich wytwórniach, większość w firmie Fonderia Artistica Cav. G.A. Lagana.
9. *Vorläufiger Führer Museum der Stadt Stettin*, 1913, s. 17-18.
10. Sophie Fessy Hormann (daty życia nieznane, pierwsza wzmianka przed 1893 r., ostatnia – 1911 r.), malarka i rzeźbiarka, wykształcona w Monachium i Paryżu. W 1907 r. wystawiła w Mannheim malowane *al fresco* plakiety z motywami antycznymi, od których zapewne rozpoczęła się jej sława kopistki malowideł antycznych. Por. T. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildendem Künstler von der Antike bis zum Gegenwart*, T. XVII, Leipzig, brw., s. 512-513.
11. Archiwum Państwowe w Szczecinie, Muzeum Miejskie (dalej AP Szczecin, MM), nr 85, k. 5, nlb.
12. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 5.
13. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 107, 113-114.
14. Hermann Völckerling (1874-1924), malarz, studiował w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i w Monachium. Brak bliższych informacji o jego życiu i pracach. Por. T. Thieme, F. Becker, jw., T. XXXIV, Leipzig 1926, s. 469.
15. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 70-79, 113-114, 125-127.
16. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 141, 164, 175, 176, 183-184.
17. W. Riezler stracił kontakt z H. Völckerlingiem w 2. poł. 1913 r. W półtora roku później otrzymał, poprzez swych monachijskich przyjaciół, wiadomość o chorobie artysty, który przebywał już wówczas w zakładzie opiekuńczym w Eglfing, gdzie zmarł w 1924 r. w wieku 49 lat. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 217, 219.
18. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 236.
19. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 115-116, 163.
20. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 163, 176. Prawdopodobnie chodziło o kompozycję z Herkulanum; ze zbiorów Muzeum Narodowego w Neapolu.
21. Prawdopodobnie chodziło o malowidło z Masseria di Cuomo w Pompejach; ze zbiorów Muzeum Narodowego w Neapolu.
22. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 175. Zapewne była to kompozycja „Pan i Hory”, zwana też „Koncert”; ze zbiorów Muzeum Narodowego w Neapolu.
23. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 159-161.
24. Wydatki na płótno i blejtramy znajdują się w jego rachunkach, por. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 159-161. Metodę przenoszenia malowideł z tynku na płótno znali artyści włoscy, por. B. Marconi, *Konserwacja malarstwa ściennego*, (w:) B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, Warszawa 1982. H. Völckerling prowadził własne eksperymenty w tym zakresie.
25. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 206, 208.
26. Ludwig Curtius (1874-1954), najwybitniejszy uczeń Adolfa Furtwänglera, profesor archeologii klasycznej, wykładał we Fryburgu Bryzgowijskim i Heidelbergu, w latach 1928-1937 kierował Niemieckim Instytutem Archeologicznym w Rzymie, przedstawiciel metody hermeneutycznej. Jego główne dzieło to synteza *Die antike Kunst* (1924). Por. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrgb. W. Killy, München 1999, cz. 2, s. 414.
27. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Lipsk 1929.
28. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 238. Otto Dannenberg (1867-1937), malarz i ilustrator, studiował w Akademii Berlińskiej i Szkole Rzemiosł Artystycznych w Berlinie, gdzie później przez wiele lat był profesorem. Jego wczesną pracą, świadczącą o zainteresowaniu technikami malarstwa monumentalnego, było malowidło „Wesele w Kanie” w kościele w Golm koło Poczdamu, wykonane farbami kazeinowymi. Por. T. Thieme, F. Becker, jw., T. VIII, Leipzig 1913, s. 372-373; *Allgemeine Künstlerlexicon*, T. 24, München-Leipzig 2000, s. 191.
29. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 241.
30. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 247.
31. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 273.
32. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 281, 288, 295, 303.
33. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 289-290, 303, 315, 328.
34. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 348, 349.
35. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 382-384.
36. O. Dannenberg, *Studien und Erfahrungen in antiker Wandmalerei*, „Technische Mitteilungen für Malerei”, 47 Jhrg., nr 7, s. 97.
37. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 247.
38. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 389-392. O. Dannenberg, jw.
39. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 404, 407-408. H. Völckerling skopiował wprawdzie w Neapolu również pompejańskie motywy ornamentalne (wśród roślinną z ptakami na białym tle), ale kartony te zaginęły. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 318-319.
40. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 339.
41. Śladem tego spotkania jest list W. Riezlera do L. Curtiusa, najwyraźniej będący fragmentem dyskusji obu archeologów na temat jednego z malowideł w nowo odkrytej willi Item (willi Misteriów). Praca L. Curtiusa o malarstwie w Pompejach, o której również jest mowa w liście, ukazała się drukiem w 1929 r., por. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 289-290.
42. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 238.
43. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 354-359.
44. M. Nowicka, *Malarstwo antyczne. Zarys*, „Biblioteca Antiqua”, XX, Wrocław 1985, s. 35-39.
45. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 389-391. Czasopismo wydawane było w Monachium. Technologiczny opis prac autorstwa O. Dannenberga poprzedza krótki wstęp W. Riezlera.
46. W zbiorach dzisiejszego Muzeum Narodowego w Szczecinie zachowała się też temperowa kompozycja na tynku, kopia malowidła pompejańskiego „Amor ukarany”, która – w świetle archiwałów – nie mogła być fragmentem Gabinetu Pompejańskiego, choć

kompozycja ta wymieniona jest przez H. Völkerlinga wśród rozważanych do wykonania dla szczecińskiego muzeum. Także zdjęcia „pompejańskiego” wnętrza z kompozycjami „Amor ukarany” oraz „Ares i Afrodyta” opublikowane w artykule R. Wołagiewicza oraz znajdujące się w Muzeum Narodowym fotografie, przedstawiające to wnętrze po zniszczeniu, nie dotyczą prawdopodobnie

Gabinetu Pompejańskiego, lecz innego pomieszczenia dawnego Muzeum Miejskiego lub sali w innym budynku, skąd pochodzi też zapewne zachowane malowidło. Por. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 161; R. Wołagiewicz, *Dzieje szczecińskiej kolekcji...*, jw., ryc. 11.

47. AP Szczecin, MM, nr 85, k. 384.

LITTLE POMPEII THE STORY OF THE POMPEIAN CABINET AT THE FORMER MUNICIPAL MUSEUM OF SZCZECIN

The discovery and exploration of the towns of Herculaneum and Pompeii, inaugurated at the beginning of the eighteenth century, proved to have been an adventure in classical archaeology and a school of its scientific methods. The greatest revelation of the excavations conducted in the Campagna cities destroyed by an eruption of Vesuvius, was the immense variety of numerous murals, frequently preserved in excellent condition.

The Municipal Museum of Szczecin was established in 1910, and opened to the public in the middle of 1913 after the construction of an imposing building. The main part of the Museum collections was composed of antiquities donated by the Dorn family, encompassing original monuments together with copies of classical works of art and crafts. One of the showrooms on the stately first storey of the Museum, featuring copies of monuments from the two Vesuvius cities, was known as the Pompeian Room.

In the course of organising the classical exhibitions, Walter Riezler, the Museum director, decided to show also copies of Pompeian murals. His conception assumed the form of the so-called Pompeian Cabinet, a smaller interior distinguished from the Pompeian Room, with walls covered with copies of murals from the collections of the National Museum in Naples. They included architectural and decorative motifs as well as landscapes and figural compositions: *Medea*, *Three Graces* and *Concert*.

The Cabinet was completed and opened to the public in May 1930, i. e. twenty years after the original concept was initiated. Its prolonged implementation was caused by assorted organisational and financial problems connected with wartime turmoil and the inflation of the 1920s. The first stage of work on the Cabinet involved the execution of copies of the aforementioned originals on display in Naples (at the

time the largest collection of Pompeian wall paintings transferred from the excavated buildings). The authors of the copies included Munich-based painters Sophie F. Hormann and, after her resignation, Herman Völkerling, who executed part of the compositions in Naples. They were followed by Otto Dannenberg from Berlin (1928-1929). The decorations were a compilation of motifs and depictions originating from assorted monuments from the two towns, and thus were not copies in the literal meaning of the word. The resultant museum interior was a *sui generis* pastiche, whose purpose was to present both the character of the Pompeian houses and the style and technique of their painted embellishments. The author of the project and the painters who decorated the Cabinet devoted much attention and effort to assorted technical and technological aspects in order to recreate the technology of the classical mural, at the time totally unravelled (and up to this day not finally resolved), surrounded with an aura of mystery, and a source of fascination shared by artists and researchers alike; this held true especially for the effect of the deeply saturated colours and the glistening and smooth surface of the murals.

The Szczecin Pompeian Cabinet has not been preserved despite the fact that the building of the former Municipal Museum survived the second world war and today is one of the seats of the National Museum in Szczecin. Most probably, the Cabinet was destroyed or liquidated during the first postwar years. In 2004 an exposure of the walls of the former Pompeian Room disclosed remnants of the Cabinet murals, but more extensive *in situ* research has not been inaugurated. The collections of the National Museum in Szczecin also include a copy of *Cupid Chastised* (tempera on plaster), whose connection with the Cabinet has not been satisfactorily explained.