

Tomasz Mikocki

Rzeźby z kolekcji von Rose w Döhlau, III : trzecia wizyta w Dylewie : wykopaliska

Światowit : rocznik poświęcony archeologii przeddziejowej i badaniom
pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej 7 (48)/B, 197-223

2006/2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

TOMASZ MIKOCKI (IA UW)

RZEŻBY Z KOLEKCYI VON ROSE W DÖHLAU, III
(TRZECIA WIZYTA W DYLEWIE: WYKOPALISKA)¹

(PL. 80-103)

Wstęp²

Dwie poprzednie, opisane już w „Światowicie”³, wizyty w dylewskim parku uzmysłowiły w przekonujący sposób znaczenie kompleksu dworsko-ogrodowego dla historii kultury ziem pruskich. Wywiezione do muzeów, pozostawione w parku, czy też wygrzebane z ziemi – czy to przez miejscową ludność, czy to przez koparkę – rzeźby i ich fragmenty, pozwoliły ocenić jakość kolekcji. Nieodtworzona do końca historia zbioru i liczne zagadki związane z jego zawartością kusiły. Niesprawdzone, podawane w literaturze opinie o obecności zabytków antycznych w Döhlau, same prosiły się o wyjaśnienie. Intrygowała przede wszystkim rzekoma autentyczność rzymskiego sarkofagu, dekorowanego podobno przez samego Adolfo Wildta „archaizującym reliefem o motywach morskich”⁴.

Rozmowy z mieszkańcami Dylewa pozwalały na odtworzenie przebiegu destrukcji założenia⁵, a fragmenta-

ryczne rzeźby odnalezione niegdyś w wykopach fundamentowych pod budowę pawilonu szkolnego⁶, kazały w pobliżu spodziewać się dalszych znalezisk.

W styczniu 1945 r. po ucieczce prawowitych mieszkańców (Ursula v. Rose i jej dwie córki: Sibylle i Ebba⁷) i po wysiedleniu ludności z folwarku, gdy Rosjanie zdobyli okolice Ostródy, dwór w Döhlau został ostrzelany, wyrabowany⁸ i podpalony. W jego korpusie – najstarszej, centralnej części – stropy były, jak można się domyślać, drewniane. Boczne ryzality, wzniesione w początkach XX w., były znacznie solidniejsze. Pożar strawił najpierw ruchome wyposażenie wewnątrz: meble, obrazy, tkaniny. Gdy belki stropowe uległy przepaleniu, pierwsze piętro wraz z pozostałościami strychu i dachu runęły na dół. Ale ponieważ dwór był podpiwniczony, a w wysokiej i tylko częściowo podziemnej (ponieważ oświetlonej małymi oknami), pierwszej jego kondygnacji było wiele miejsca, gruz runął do piwnic. Wpadły tam także niespalone przedmioty kamienne, ceramika,

¹ Redakcji naukowej tekstu i uzupełnień podjęła się Angelika Dłuska. Aparat krytyczny pozostał w wersji zestawionej przez Autora; zmieniono jedynie zapisy tych prac, które ukazały się drukiem od czasu powstania artykułu (przyp. Redakcji).

² Niniejszy artykuł, jak i kilka innych publikacji, mógł powstać dzięki *Fundatio Lanckoroński*, która przyznała mi miesięczne stypendium na pobyt w Rzymie, przeznaczone na badania spuścizny Adolfo Wildta.

³ T. MIKOCKI, *Rzeźby z kolekcji von Rose w Döhlau, I (pierwsza wizyta w Dylewie)*, Światowit III (XLIV), 2001 [2002], fasc. B, p. 167-180, pl. 31-62 [dalej jako MIKOCKI 2001]; idem, *Rzeźby z kolekcji von Rose w Döhlau, II (druga wizyta w Dylewie)*, Światowit V (XLVI), 2003 [2004], fasc. B, [dalej jako MIKOCKI 2003], p. 201-205.

⁴ P. MOLA, *Adolfo Wildt. Note biografiche e critiche dal 1894 al 1912*, Storia dell'Arte, nr 48, maggio-agosto 1983, p. 139 sq. [dalej jako MOLA 1983].

⁵ Informacje m.in. od p. Łucji Żudro, potwierdzone później przez licznych mieszkańców Dylewa.

⁶ Cf. MIKOCKI 2003.

⁷ W tekście tego i poprzednich dwóch artykułów pojawiają się następujący członkowie rodziny: Carl Ludwig Johann Rose (1819-1886), wraz z żoną Dorotheą (Doris) z domu Heckmann (1827-1901), którzy w 1860 r. zakupili dobra w Döhlau [siostrą Doris była Elise Heckmann-Wentzel (1833-1914)]. Carl i Doris byli rodzicami 9 dzieci, m.in. Ernsta Rose (1853-1944), Friederike Rose-

-Unterberger (1862-1948), Carla v. Rose (1863-1945), oraz naszego kolekcjonera z Döhlau – Franza Rose (1854-1912; [zarządzał majątkiem w Döhlau 1888-1912]). Friederike (Frieda) Rose Unterberger po wyjściu za mąż mieszkała w Königsberg, odziedziczyła część wyposażenia artystycznego Döhlau. Jej córką była Elisabeth Unterberger-Skrodzki (1891-1978), która odziedziczyła po matce co najmniej 2 rzeźby, mieszkała w Poczdamie. Carl v. Rose, który odziedziczył majątek w Döhlau [zarządzał majątkiem 1912-1928], miał 4 dzieci, m.in. Botho v. Rose (1897-1938 [zarządzał majątkiem 1928-1938]), który zmarł bezpotomnie, oraz Ursulę v. Rose-Krull (1899-1973 [zarządzała Döhlau 1938-1945]), która ze związku z Christianem Krullem urodziła troje dzieci, m.in. Sibylle Krull (dziś Friedberg). O wydarzeniach związanych z przeżyciami wojennymi rodziny: cf. S. FRIEDBERG, *Kunst in Doeblau*, Osteroder Zeitung [Husum], November 1981, p. 455-472. Drzewo genealogiczne rodziny zawdzięczam także Sibylle Friedberg.

⁸ Różne opowieści krążą o dniach poprzedzających zniszczenie dworu w Dylewie. Podobno kobiety zamieszkujące dwór wyjechały, bez bagażu, prosto w kierunku zachodnim. Mężczyźni, wozami pełnymi dobytku, ruszyli na północ (by wywieźć zabrany ładunek drogą morską?). Gdy jednak w pobliżu dzisiejszego Miłomłyna napotkali linię frontu, zawrócili do Döhlau. Ukryli ładunek na terenie gospodarstwa (może w podziemnych tunelach, których kilka jest znanych [a ile pozostaje nieznanych?]) i biegnie pod parkiem i gospodarstwem, po czym, już bez bagażu, przedzierali się w ślad za kobietami na zachód. O ile uwierzmy takiej wersji, rabunki – z konieczności – miały charakter ograniczony.

przedmioty metalowe. Sytuacja ta dotyczyła, podkreślam, tylko głównego korpusu dworu.

Gdy miejscowa ludność powróciła, zastała płonące zgłiszczca: kompletnie zniszczony korpus oraz nadające się jeszcze do remontu ryzality. Rzucono się na te ruiny, wydobywając wszystko co mogło się przydać⁹. Nie było oczywiście ani możliwości, ani też potrzeby dokładnego przetrzysania gruzów. Wykorzystując częściowo materiał z rozbiórki do innych celów, teren zniwelowano, a w wiele lat później w przestrzeni między dwoma – jako tako odbudowanymi – ryzalitami nawieziono ziemię, zasiano trawę i krzewy¹⁰.

W pracach porządkowych uczestniczyły dzieci szkolne, które grzebiąc wśród cegieł i kamieni, dokonywały przypadkowych odkryć¹¹. Znalaziono wtedy podobno m.in. stare rewolwery i jakiś posążek, lub jego część. Wszystko to zabrał sobie¹², reprezentujący urząd konserwatora, niejaki p. Kufel, zakazując młodzieży dalszych „wykopalisk”.

Znacznie wcześniej, na ziemiach gospodarstwa rolnego rodziny von Rose, zorganizowano Państwowe Gospodarstwo Rolne, wykorzystując do tego celu budynki gospodarcze wraz z całą, sprawnie działającą infrastrukturą. W czasie funkcjonowania PGR w Dylewie, park, jego architektura i budynki gospodarcze cieszyły się względną opieką. Zaczęły niszczyć gwałtownie dopiero po zlikwidowaniu PGR-u. Jak opowiadają miejscowi, przez wiele lat dfugoletni kierownik gospodarstwa (niejaki p. Eitner¹³), kazał sobie jednak oddawać znajdowane przez pracowników PGR-u obiekty z kolekcji. Przechowywał je, czasem rozdawał (sprzedawał?). Wcześniej jednak, bo już w 1950 r., trzy rzeźby z brązu i marmurowy sarkofag pojechały do muzeum do Warszawy¹⁴. Znacznie później, z parku w Dylewie pierwszy Olsztyński Konserwator Zabytków, p. Rewski zabrał do Olsztyna rzeźbę *Broncebüste*; od 1998 r. jest ona

eksponowana w Muzeum Warmii i Mazur¹⁵. Zagadkowy był los marmurowej głowy *Witeliusza* (zanim trafiła do magazynów olsztyńskiego Muzeum¹⁶): została ona znaleziona podobno dopiero w 1990 r. – i to w w Barczewie.

Nie wiadomo, co się stało z wieloma innymi obiektami, należącymi do artystycznego wyposażenia zespołu. Zagadką pozostaje m.in. zniknięcie wspaniałych secesyjnych kościelnych witraży, zastąpionych (kiedy?, przez kogo?) zwykłymi oknami.

Wiele innych dzieł, często fragmentarycznych, rozdawanych (a może sprzedawanych) przez dyrekcję PGR-u, trafiło w prywatne ręce. Niektóre obiekty przeszły w prywatne ręce (gdzie w większości znajdują się nadal) – może bezpośrednio z parku lub wykopów? Dotyczy to nie tylko sprzedanych i wywiezionych rzeźb, ale także pojedynczych numizmatów z przełomu wieków, które – jako prywatną własność jednego z mieszkańców Dylewa – mieliśmy okazję oglądać. P. Romuald Odoj, archeolog kierujący dziś Muzeum w Grunwaldzie, wiedząc o przypadkowych odkryciach w Dylewie, chciał nawet – jak nam to opowiadał – prowadzić tam ratownicze badania. Jednak konserwator podobno nie dysponował odpowiednimi środkami i pomysłu ten zarzucono.

W 1994 r. decyzją gminy i, zapewne bez zgody (?) konserwatora, postanowiono w przestrzeni między dwoma zachowanymi ryzalitami dawnego dworu wbudować pawilon, który powiększyć miał kubaturę założonej w ryzalicy wschodnim szkoły (podczas gdy w zachodnim znalazły miejsce mieszkania nauczycieli). Koparką wykopano dół pod fundamenty, a gruz przebrano: co lepsze fragmenty i przedmioty zabrali robotnicy i ich dozór, zniszczone i przepalone rzeźbione kamienie, bez większych starań i uwagi, zrzucano zaś do pobliskiej szopy. Resztę wywieziono na

⁹ Podobno znacznie później Służba Bezpieczeństwa wywozła ogromny sejf metalowy, którego mieszkańcom nie udało się otworzyć, a który pozostawał w zachowanym zachodnim ryzalicy.

¹⁰ Pracami tymi kierował poprzedni dyrektor szkoły, p. Stanisław Panczocha (prowadzący zresztą dziennik ważniejszych wydarzeń z dziejów szkoły, z którego mieliśmy sposobność korzystać), wobec którego, jak również wobec obecnego dyrektora, p. Arkadiusza Rosy, i nauczycielki p. Jolanty Pych wyrażam głęboką wdzięczność za wszelkie informacje i za pomoc, której z ich strony doświadczyliśmy podczas naszych prac.

¹¹ Cf. artykuł w lokalnej prasie o tych „dzięcięcych wykopaliskach”: H. LEŚ, *Potrzebne jest towarzystwo poszukiwaczy skarbów*, *Gazeta Olsztyńska* z 28.04.1982 r.: *grupa nastolatków wygrzebała XVII-wieczny pistolet – mocno przez rdzę sfatygowany oraz całkiem nieźle zachowaną, z tego samego okresu pochodząca, paradna ostrogę. Jak przystało na znających swe powinności młodych obywateli, znalezisko przekazali muzealnikom... (...) Na terenie pałacowych ruin był już nie jeden wykop, ale pięć. Przy każdym uwijali się chłopcy (...). Sposród odłamków cegieł i kamieni wyciągali marmurowe*

posążki (bogiń?, starożytnych bohaterów?, sławnych ludzi?), sfatygowane przez czas i rdze metalowe części lamp, lichtarzy, kinkietów, zbutwiałe książki, szczątki witraży...

¹² Pan ten, z którym studenci biorący udział w wykopaliskach przeprowadzili wywiad, czasów tych oczywiście „nie pamiętał”, a żadnych przedmiotów z Dylewa „nie widział”. Pan Panczocha, były kierownik szkoły, opowiadał jednak, iż sam widział u niego na biurku jakąś „rzeźbioną główkę”.

¹³ Nieżyjący już; we wsi Kajkowo k. Dylewa mieszka jeszcze jego żona, i gdyby chciała, mogłaby wyjaśnić kwestię przechowywania w domu lub w biurze kierownika PGR-u, rzeźb z dworu.

¹⁴ Cf. MIKOCCI 2001.

¹⁵ Muzeum Warmii i Mazur, nr inw. Rw 140-OMO; cf. MIKOCCI 2001, fig. 49.

¹⁶ Muzeum Warmii i Mazur, nr inw. RW-98-OMO, cf. MIKOCCI 2001, fig. 51, 52, 53. Głowę tę publikuje jako pierwszy olsztyński dziennikarz Z. SZYMOCHA, *Dylewskie marmury*, *Dziennik Pomorza, Olsztyn* 14-16.06.1991 i 21-23.06.1991.

hałdę za wsią lub też użyto do utwardzenia dróg w parku. Kamienny sfinks został przyciągnięty z parku (?) w pobliżu kościoła; jego głowa długo podobno walała się w parku po krzakach, aż została wrzucona do stawu. Kamiennie maski w grocie przez pewien czas wisiały spokojnie, gdyż tylko metalowe poszycie altany nad grotą nadawało się do sprzedaży na złom. Wreszcie i ten obiekt zniszczono, odpalając petardę włożoną do oczodołu. Grotę porastają zresztą drzewa, rozsadzając jej konstrukcję korzeniami: o ile jeszcze istnieje, zostanie zniszczona w najbliższych latach.

Z inicjatywy p. Sibylle Friedberg, hermalny portret Franza Rose, z twarzą zniszczoną – zapewne w 1945 r. – strzałem z karabinu, w dn. 7.06.1991 przetransportowano z mauzoleum (które w międzyczasie straciło mozaikowe dekoracje, zachowując jednak ciągle mozaikowy napis) do kruchty kościoła. To przeniesienie połączono z wmurowaniem w kościele marmurowej płyty z napisem (tekst: *In Memoriam Franz Rose Döhlau 1864-1912, Mecenas i Przyjaciel Rzeźbiarza Mediolańskiego Adolfo Wildta. Rodzina Rose opiekowała się kościołem w Dylewie od 1860 do 1945*). W 2001 r. miał miejsce jeden z ostatnich akcentów niszczenia założenia, poprzedzający jednak umyślne podpalanie zabudowań gospodarczych: ukradziono z wyspy portret-maskę ogrodnika Laraśa, przed wielu laty już zrzuconą z postumentu i pękniętą¹⁷.

Zniszczenia założenia zaczęły bowiem postępować lawinowo, od kiedy tylko państwowy właściciel, reprezentowany przez kierownictwo PGR-u, wycofał się z czegoś, co z dużą przesadą możnaby nazwać „opieką” nad gospodarstwem, ustępując miejsca Agencji Rolnej Skarbu Państwa. Ta wydzierżawiła prywatnym przedsiębiorcom jedynie pola orne, zapominając o wyłączonym z kompleksu historycznym parku i zabudowaniach. Wycinane są więc nielegalnie parkowe drzewa, rozkradziono metalowe części ogrodzenia, mostków oraz systemy pomp zasilających wodociąg założony jeszcze przez Franza Rose. Pojedyncze płyty kamiennie, kolumnienki, wielkie kamienie, przęsła ogrodzenia i balustrady mostków „dekorują” do dziś dylewskie zagrody (a mniejsze elementy – dylewskie mieszkania). Wspaniałe budynki gospodarcze, uprzednio już wyrabowane, były następnie podpalane, i w części są zniszczone.

Ta sytuacja, zdobyte informacje, a przede wszystkim stan założenia, jaki poznaliśmy w trakcie dwóch pierwszych wizyt w Dylewie, skłaniały do działania – przynajmniej do podjęcia poszukiwań, choćby ze względu na po-

trzebę zabezpieczenia fragmentarycznej już, a może nawet szczątkowej, „artystycznej spuścizny” mecenatu von Rose. Nawiązany już kontakt z p. Sibylle (von Rose-Krull) Friedberg zaowocował informacjami i materiałami archiwalnymi, które zostały w naszych badaniach wykorzystane. Pani Alina Kalczyńska-Scheiwiller (żona nieżyjącego już wnuka Adolfo Wildta – Giovanniego Scheiwillera), dysponująca archiwaliimi, dziełami i pamiątkami po rzeźbiarzu, pomagała natomiast i nadal pomaga przy opracowywaniu jego dzieł.

Archiwalia Friedberg

W domowych archiwach, mieszkających w Niemczech spadkobierców właścicieli Döhlau, znalazło się wiele rodzinnych zdjęć, które przedstawiają park i jego budowlę, rzeźby parkowe, dwór i jego wnętrza. Pani Sibylle Friedberg od lat zbierała bowiem dokumentację; zna też doskonale całą literaturę dotyczącą rodziny, założenia i problemów artystycznych, związanych z mecenatem Rose. Pani Friedberg pamiętała jeszcze z dzieciństwa (choć bez szczegółów – pamiętamy, iż uciekając z Döhlau była 16-letnią dziewczyną) układ poszczególnych pomieszczeń dworu, oraz lokalizację większości obiektów artystycznego wyposażenia. Przy pomocy męża – architekta narysowała z pamięci plan poszczególnych kondygnacji, zaznaczając lokalizację rzeźb. Do badań archeologicznych byliśmy więc dobrze przygotowani¹⁸. Niżej prezentuję i omawiam ważniejsze z tych dokumentów.

Ikonografia parku

Na szeregu pocztówek ukazane zostały widoki parku (staw i budowle parkowe). Te kartki (które w części opublikowaliśmy już na podstawie reprodukcji), jak i zdjęcia rodzinne, pozwalają poznać pierwotny wygląd: mostków na stawie, wiaduktu w parku, parkowej grotty i wzniesionej powyżej altany.

Na innych zdjęciach ukazane są parkowe rzeźby. Rzeźbę sfinksa w 3/4 od przodu ukazuje widokówka z początku XX wieku (**Fig. 1**). Tę samą rzeźbę od tyłu, na tle dworu – zdjęcie z ok. 1940 r. Widokówka z 1907 r. (**Fig. 2**), oraz amatorskie zdjęcie (**Fig. 3**) ukazują też maskę Laraśa w oryginalnym ustawieniu. Widokówka z 1910 r. pokazuje wygląd mauzoleum rodzinnego z pseudorawennackim sarkofagiem w środkowej niszy, mozaiką ponad nim i kamienną ławą w niszy z prawej (**Fig. 4**). Na kolejnej widokówce

¹⁷ J. ZAREMBINA, *Odnaleziona i skradziona. Dziennikarze „Rz” na tropie bezcennej rzeźby Adolfo Wildta*, Rzeczpospolita nr 263 (6036), 10-11.11.2001.

¹⁸ Wstępne sprawozdanie z badań zostało przygotowane w 2002 r. w bardzo obszernej wersji, wysłanej do Urzędu Konserwatora War-

mińsko-Mazurskiego (kopia w IA UW); jego skróconą wersję opublikowaliśmy: P. JAWORSKI, M. MUSZYŃSKA, K. PACZYŃSKA, *Sprawozdanie z badań wykopaliskowych przeprowadzonych w 2002 r. w Dylewie, gm. Grunwald, woj. warmińsko-mazurskie, Światowit V (XLVI), 2003 [2004], fasc. B, p. 255-259, pl. 69-79.*

(Fig. 5), przed północną elewacją dworu widzimy posąg *Broncebüste* na wysokim, rzeźbionym cokole, z dwoma brązowymi wężami na bazie. Brązowy posąg *Zeusa* (w rzeczywistości raczej Posejдона) ukazany jest na pasteli W. Geffckena z 1936 r.¹⁹ (Fig. 6), a także na co najmniej dwóch fotografiach, gdzie na jednej z nich widzimy także kamiennego sfinksa (Fig. 7). Seria zdjęć dokumentuje też cały zespół zabudowań gospodarczych.

Ikonografia dworu

Zachowały się zdjęcia ukazujące dwór, tak od frontu (Fig. 8), jak i od ogrodu (Fig. 9)²⁰. Możemy więc dość pewnie odtworzyć kubaturę i wysokość budynku, a na podstawie otworów okiennych zorientować się też w dyspozycji pomieszczeń. To właśnie analiza zdjęć pozwoliła stwierdzić, że mamy do czynienia z wysoką kondygnacją przyziemia, bezpośrednio oświetloną (a więc funkcyjną) i solidnie zbudowaną, a także, że kondygnacja ta znajduje się również pod werandą (będącą niegdyś miejscem ekspozycji wielu rzeźb kolekcji), która jest bardziej rodzajem monumentalnego aneksu, niż kruchej przybudówki.

Na podstawie fotografii elewacji można było się zorientować, iż centralna część budowli (a więc stary dwór), była dwutraktowa, że na środku parteru znajdowały się duże pomieszczenia, a od ogrodu dobudowana była weranda. Osiem, wyznaczonych przez okna, osi w elewacjach, niewiele mówiło o wewnętrznych podziałach. Te informacje na szczęście uzyskaliśmy od p. Friedberg, która z pamięci narysowała plan wszystkich trzech kondygnacji²¹ (Fig. 10-12). Na schematycznym, sytuacyjnym planie parteru zaznaczyła też lokalizację dwóch rzeźb parkowych (*Sfinksa* i *Zeusa*) i przypisała każdemu pomieszczeniu funkcję, zaznaczając lokalizację zapamiętanych dzieł sztuki! Z tego spisu wybieramy tylko te dzieła, które mogły przetrwać pożar dworu.

W wielkiej sieni parteru stał sarkofag-wanna (zwaną w rodzinie „wanną księżniczki Urbino”; pomieszczenie 1a, Fig. 11) oraz autoportret Wildta (pomieszczenie 1b; Fig. 11). W dużej sali parteru znajdował się portret Elise Wentzel-Heckmann – biust z lat 1907-08, wyrzeźbiony przez Fritza Schapera (rzeźbiarz berliński; 1841-1919), lub też, wg innej relacji – autorstwa Alexandra Tondeura (rzeźbiarz berliński; 1829-1905) z 1894 r., z podpisem DIENET EINANDER (pomieszczenie 2c; Fig. 11)²². Pierwszy z tych rzeźbiarzy, na zamówienie p. E. Wentzel-Heckmann, która – o czym warto pamiętać – była pierwszą (lub drugą, jeśli pod uwagę weźmiemy też carycę Katarzynę Wielką) kobietą w historii, wybraną na członka Berlińskiej Akademii Nauk, wykonał figurę Chrystusa dla starego berlińskiego kościoła Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche²³. W 1902 r. Elise Heckmann podarowała zmniejszoną, brązową kopię tegoż krucyfiksu (poświęconą pamięci zmarłej siostry Doris Rose a więc matce kolekcjonera) kościołowi w Döhlau²⁴.

Sibylle Friedberg zapamiętała także, że gdzieś w domu znajdował się też inny, tym razem reliefowy portret tej zasłużonej damy²⁵, wyrzeźbiony przez Wildta (jak zobaczymy niżej, p. Friedberg pomyliła zapewne własną prababkę Doris, z jej siostrą Elise; ewentualnie był tam jeszcze jeden reliefowy portret, dziś zaginiony?). Przypomnieć należy, iż po śmierci p. E. Wentzel-Heckmann w 1914 r., znaczna część artystycznego wyposażenia jej berlińskiego mieszkania, drogą dziedziczenia, trafiła do Döhlau – co tłumaczy, dlaczego jej portrety znalazły się we dworze. Fakt ten, jak przypuszczamy, wyjaśnia także ogromnie interesujące znalezisko, dokonane w czasie wykopalisk, a mianowicie dwa medale z brązu: medal okolicznościowy Niemieckiego Towarzystwa Orientalistycznego²⁶ (Fig. 13) i medal z wizerunkiem cesarza Wilhelma II²⁷ (Fig. 14).

Najwięcej dzieł rzeźbiarskich znajdowało się w przybudowanej do dworu od południa werandzie (pomieszczenie

¹⁹ Rozmiary 42×59 cm, sygnowana „W. Geffcken, Oct. 1936 Döhlau” w zbiorze Friedberg w Monachium (MIKOCCI 2001, fig. 74).

²⁰ Widoki elewacji dworu zostały opublikowane: *Der Kreis Ostpreußen/Ostpreußen in Bildern*, vol. I, herausgegeben E. Vogelsang, W. Baselau, G. Biell [Rauteburg], Leer 1984, p. 146-148; vol. II, 1987, p. 181-183, cf. MIKOCCI 2001, fig. 23.

²¹ Plany trzech kondygnacji pałacu, na podstawie szkiców S. Friedberg i dokumentacji wykopaliskowej, sporządziła A. Dłuska.

²² Nie jest zresztą wykluczone, że we dworze były dwa rzeźbione portrety Elise Wentzel-Heckmann (rozwińcie wątku w dalszej części tekstu).

²³ J. VON SIMSON, *Fritz Schaper 1841-1919 [Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 19], München 1976, katalog nr 18.

²⁴ O replikach rzeźby Chrystusa pisze v. Simson (ibidem, Katalog, nr 18, fig. 23): *Eine zweite verkleinerte Fassung bearbeitete Schaper im Januar 1896, die wiederum auf Kosten Frau Wenzels im Frühjahr bei Gladenbeck Gegossen wurde und verainzelt als Grabplastik zu finden ist. Schaper lieft sie 1896 zur Zweihundert-jahrfeier in der Akademie der Künste ausstellen.*

²⁵ Cf. biograficzny artykuł o niej, pióra archeologa, prof. Friedricha Sarre (siostrzeńca Elizy), żyjącego w latach 1865-1945, znanego badacza starożytności Bliskiego Wschodu i archeologii Islamu, F. SARRE, *Elise Wentzel-Heckmann zum Gedächtnis, zum 100. Geburtstag am 20. März*, DA [Deutsche Allgemeinezeitung?] z 19.03.1933.

²⁶ Nr inw. v403/02.

²⁷ Nr inw. v404/02.

3; **Fig. 11**). Były tam: *Piccolo Operaio* Wildta, *Vitellio* Wildta, *Blumenstock* Wildta, *Vedova* Wildta, ustawiona na wysokiej kolumnie chińska lub japońska waza z *Pfauenfedern* i *Diana z łanią* z brązu na postumencie (**Fig. 15**). Na ścianach wisiały co najmniej trzy reliefy marmurowe: dziecko ukazane z profilu („Knabenprofil mit Heiligenschein”, wg p. Friedberg) – może młody św. Jan, w prostokątnym reliefie, dama ukazana z profilu, na reliefie owalnym i fryz z dziećmi, a także inne kopie dłuta Wildta, ale tu padały tylko zapamiętane imiona autorów ich pierwowzorów: Laurana?, Settignano?, Donatello? Była tam też statuetka z brązu: *tańczący Faun*.

W znajdującym się obok pokoju mieszkalnym (pomieszczenie 5e; **Fig. 11**) przechowywano w specjalnych przegrodach w szafie monety, skarabeusze, biżuterię srebrną oraz pamiątki z „podróży do Orientu” (**Fig. 16**).

W przylegającej bibliotece (pomieszczenie 6f; **Fig. 11**) znajdowała się kolejna rzeźba Wildta: *Teschio* – marmurowa czaszka na postumencie z podpisem „Pulvis est ut sum”, a na przeszklonej biblioteczce – starożytne naczynia i figurki (**Fig. 17**).

W sieni (pomieszczenie 12g; **Fig. 11**) mogła znajdować się rzeźba Wildta *Maschera dell'Idiota*, jako część umywalki dekorowanej błękitną mozaiką.

Na pierwszym piętrze, na końcu korytarza (pomieszczenie 19a i b; **Fig. 12**) znajdowała się na waza *cloisonné*, a w połowie długości wschodniego skrzydła – kolejna rzeźba Wildta: *Carattere fiero - Anima gentile*.

Ten zachowany w pamięci obraz sprzed 60 lat, uzupełniły nam na szczęście przekazy ikonograficzne. Oprócz

widokówek ukazujących park, parkowe rzeźby oraz dwór, w początkach XX w. wydano także widokówki z widokiem wnętrza. Istnieje m.in. publikowana już²⁸ widokówka z 1910 r. (**Fig. 18**), ukazująca stojący w hallu sarkofag-wannę. Sarkofag widać też na zdjęciu rodzinnym (**Fig. 19**), robionym z wnętrza pokoju mieszkalnego (plan, pomieszczenie 5, **Fig. 11**). Fragment wanny widoczny jest też na kolejnym zdjęciu, zrobionym tym razem z wnętrza biblioteki (pomieszczenie 6, **Fig. 11**). Tu jednak, poza sarkofagiem, widać także marmurową czaszkę (*Teschio*), oraz antyczne figurki (ikonografii nie da tu się rozpoznać ani ewentualnej starożytności stwierdzić) (**Fig. 17**).

Mamy też serię innych zdjęć, ukazujących niektóre z pozostałych wnętrz. Najpełniejsze informacje dotyczą werandy. Zdjęcia pochodzą jednak o różnych czasach, niektóre ukazują werandę jeszcze przed wysłaniem przez kolekcjonerów części rzeźb do Muzeum w Königsberg²⁹. Na jednym ze zdjęć (**Fig. 20**) widzimy więc wnętrze werandy sfotografowanej od strony środka domu. Na pierwszym planie widoczna jest monumentalna figura leżąca – *Uomo che tace*, za nią z tyłu jakaś nieokreślona bryła innej rzeźby (?). Obok, na oryginalnym cokole znanym ze zdjęć w ogrodzie – *Broncebüste*, a dalej na prawo *Piccolo Operaio*.

Kolejna fotografia została zrobiona jakby z przeciwnej strony. Siedzi na niej na pierwszym planie sam Franz Rose (zdjęcie zrobione zapewne niedługo przed 1912 r.), a w tle, po obu stronach wewnętrznego okna, widoczne są dwa reliefy. Z prawej: relief prostokątny ukazujący dziecięcego św. Jana Chrzciciela, a po lewej: relief owalny z damskim portretem zwróconym w prawo (**Fig. 21**).

²⁸ FRIEDBERG, op.cit.; MOLA 1983; MIKOŃKI 2001, fig. 56.

²⁹ Jak pisaliśmy już poprzednio (MIKOŃKI 2001), Franz i Carl Rose przekazali do Muzeum w Königsberg kilka rzeźb. W międzyczasie uzupełniliśmy nasze wiadomości na ten temat, zachował się bowiem ciekawy dokument archiwalny (archiwum S. Friedberg, Monachium): list z 23.01.1925 r., jaki do Döhlau (odbiorcą wydaje się być Carl von Rose) skierował E. Anderson, *der Vorstand des Kunstvereins Königsberg i. Pr.* Pisze on mianowicie, iż [w muzeum] *nie ma już na sali miejsca na [nową?] rzeźbę, więc Vir temporis acti stoi w Stadthalle [gdzie urządzano koncerty], a dwa inne dzieła znajdują się, jak wcześniej, w Archäologisches Sammlung der Universität, Königstrasse 66, u dyrektora O. Rossbacha.* O dziełach z kolekcji Franza Rose, znajdujących się w Königsberg, znajdujemy też późniejszą wzmiankę, tym razem drukowaną w Königsberger Allgemeine Zeitung (nr 122 z 13.03.1931 r.), przy okazji publikacji informacji o śmierci rzeźbiarza. Mowa tam jest, iż w „Kunstsammlungen der Stadt Königsberg” znajdowały się wówczas następujące rzeźby Adolfo Wildta: *gleich in Eingang des Museums sieht man einen Marmortorso [Vir temporis acti] und einen liegenden Man [Uomo che tace]. Und in der Abteilung für ausländische Kunst befindet sich eine Büste, die eine Märthrerin darstellt und vor allem ein Porträt Franz Roses, des Frau Geheimrat*

Unterberger [tj. Friederike Rose-Unterberger – przyp. aut.] *fürzlich dem Museum zur Verfügung stellte.* Na podstawie wzmianek rozproszonych w literaturze zestawić można więc listę, wysłanych do Królewca dzieł: I. Dar Franza Rose: *la Martire*, II. Depozyt Carla von Rose: *l'Uomo che tace, Vir temporis acti*, wersja „kompletna”, wykonana w latach 1910-11 [istnieje kilka wersji głowy lub biustu, zatytułowanych *L'uomo antico*], *Crociato*. Kilka z rzeźb znajdowało się też u schyłku wojny w posiadłości Friedy von Rose-Unterberger, w jej domu w Königsberg. P. Mola (1983: p. 153) zestawia tu, za archiwalnym spisem w zbiorach rodziny: *Marina-retto, Johannes, La Martire* (wydaje się, iż nie są to wszystkie dzieła). Rzeźby przekazane do Muzeum zostały jednak zniszczone w czasie bombardowań miasta; dzieła, które były w domu Friedy Unterberger, przekazane zostały rodzinie (via Poczdam do Monachium; a potem do Paryża [?]). Trudno jednak być pewnym, które z rzeźb zdeponowanych w muzeum zostały odebrane przed jego zombardowaniem; dzieła te mogły też „wędrować” pomiędzy Döhlau i królewieckim mieszkaniem. Zapewne tylko *Piccolo operaio, La Vedova* (?), *figurka egipska*, głowa – bozetto *Uomo che dorme* (**Fig. 20**) i *ręka – studium do Trilogia* (**Fig. 21**), wróciły w posiadanie rodziny.

Kolejne zdjęcie wnętrza werandy powstało między 1942 i 1944 r. (Fig. 22) i przedstawia ostatnią właścicielkę Döhlau z dwiema córkami. Meble w werandzie zostały przestawione, a reliefy przewieszono. Teraz skrajnie (a więc w NW narożniku werandy) wisi relief ze św. Janem Chrzcicielem, pod nim, opodal przeszkłonej ściany zachodniej, stoi na wysokim cokole *Artemida z lanią* (kopia z Leocharesa w brązie), a po drugiej stronie wewnętrzznego okna, widoczny jest damski portret w owalu.

W innym, trudnym do zidentyfikowania pomieszczeniu, pojawia się rzeźba *Vedova* (Fig. 23), a w kolejnym (też nie potrafimy powiedzieć, który to pokój) – widzimy stojący w narożu, na wysokim trójnogu, brązowy posążek *Narcyza* (Fig. 24), dziś znajdujący się w warszawskim Muzeum Narodowym.

Luźne zdjęcie, zrobione przed 1945 r. przez Hugo Carstensa, fotografa z Osterode, ukazuje profil głowy *Witeliusza* (Fig. 25) i zamyka, niestety, listę ikonografii rzeźb z Döhlau. Wspomnieć jeszcze można o monumentalnej wazie cloissonnée na tle „gotyckiego”, wschodniego okna korytarza na drugim piętrze (pomieszczenie 19a, Fig. 12), która – jako wykonana ze szkła – nie mogła nie ulec zniszczeniu.

Wykopaliska

Porównując plan dworu, dyspozycję wewnątrz, oraz układ ruchomego wyposażenia, nietrudno było się zorientować, iż przebadać można tylko część piwnic (Fig. 26; zestawienie planów z planem wykopalisk). I to bynajmniej

nie całą część, związaną z najstarszą partią dworu von Rose, (tą, która pozostawała po wyłączeniu części piwnic, znajdujących się pod dobudowanymi do dworu, i stosunkowo dobrze zachowanymi ryzalitami). W przestrzeń po spalonym dworze wbudowano bowiem w 1994 r. betonowy pawilon (Fig. 27), a ziemia pod fundamenty została wybrana przez koparkę. Dysponowaliśmy więc jedynie nieco większym obszarem, niż dwie trzecie planu dawnego dworu.

Najprostsze wydawało się odnalezienie sarkofaguwany. To wielki i bardzo ciężki obiekt; nie mógł się przesunąć, na pewno rozbity był na fragmenty. Z pewnością nie mógł zainteresować ani wojennych, ani powojennych szabrowników. Sarkofag stał dokładnie na osi całego założenia: wystarczyło więc, jak się wydawało, wyznaczyć tę oś, by trafić na jego pozostałości.

Tak też się stało: już drugiego dnia wykopalisk zaczęły wyłaniać się spod murawy rzeźbione fragmenty. Te pierwsze odkrycia wywołały zainteresowanie prasy³⁰, która stale nam towarzyszyła, komentując znaleziska³¹. A było ich coraz więcej: oprócz rzeźb, których szukaliśmy, wydobywaliśmy setki fragmentów ceramiki, czasem całe naczynia, metalowe przedmioty, stalowe i brązowe okucia, kraty, druty, szkło. Wszystko, co było niepalne, zachowało się w tych piwnicach. Czasem w opłakanym stanie, czasem nieomal kompletnie. W piwnicach było pomieszczenie kuchenne, które wraz z całym metalowym wyposażeniem znaleźliśmy w doskonałym nieomal stanie (Fig. 28). W nienaruszonym zlewie znaleźliśmy naczynia, przeznaczone do umycia (!). Wiele naczyń użytkowych zachowało się kompletnie, jeszcze więcej udało się posklejać. Te przedmioty, które były

³⁰ J. ZAREMBINA, *Polowanie na arcydzieła w Dylewie*, Rzeczpospolita nr 152 (6229), 2.07.2002; J. ZAREMBINA, *Wanna księżniczki z Urbino*, Rzeczpospolita, nr 158 (6235), 9 lipca 2002.

³¹ Poza audycjami radiowymi i programami telewizyjnymi o znaleziskach na bieżąco donosiła prasa, m.in.: s.a., *Dylewo. Zaginione dzieła*, Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski, 3.07.2002; M. OLECHOWSKA, *Tajemnice szkoły w Dylewie*, Gazeta Wyborcza, Olsztyn, 3.07.2002; s.a., *Dylewo. Marmury w ruinach*, Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski, 11.07.2002; A. PROKOPCZUK, *Ziemia pełna skarbów*, Gazeta Wyborcza, Olsztyn, 12.07.2002; J. PYCH, *Skarby trawnika*, Gazeta Ostródzka nr 28 (334), 12-18.07.2002; A. KWIECIEŃ, *Ziemia zuraca skarby*, Rzeczpospolita nr 168 (6245), 20-21 lipca 2002; W. KATARZYŃSKI, *Co z dziełami Wildta w Dylewie? Światłość i upadek*, Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski, 20-21 lipca 2002; s.a., *Reliefy ukryte w ziemi*, Gazeta Wyborcza, Olsztyn 25.07.2002; s.a., *Ideal sięgnął wysypiska*, Głos Ostródy nr 31 (183), 31.07.2002; J. PYCH, *Z miśniewskiej porcelany. Dylewo, skarby ukryte w ziemi*, Gazeta Ostródzka nr 31 (337), 2-8.08.2002; S. MIERZYŃSKI, *Magia ducha przeszłości*, Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski, 3-4.08.

2002; H. LEMAN, *Zabytki w pokrzywach*, Przegląd, 12.08.2002, p. 44-45; M. KORZUS, L. MISIAK, *Miliony utopione w bagnie*, Super Express, 14-15.08.2002; J. ORŁOWSKA, *Spadek pruskiego magnata*, Odkrywca, nr 10 (45), październik 2002, p. 16-17; A. TAYLOR [T. MIKOCCI], *Sensational discovery in Dylewo (formerly Döhlau)*, Welcome to Warsaw, December 2002, p. 24; s.a., *Wiedergefundene Meisterwerke in Dylewo?*, Bulletin Kultur. Polska Agencja Informacyjna, nr 27 (171), 2002 [http://www.pai.pl/b_cultur_de/no27_2002.htm]; s.a., *Masterpieces found in Dylewo*, Cultural Bulletin. Polska Agencja Informacyjna, no 27 (171), 2002 [http://www.pai.pl/biul_cultural/nr27_2002.html]; s.a., *Excavaciones en Dylewo*, Cronica Cultural. Polska Agencja Informacyjna, nr 27 (171), 2002 [http://www.pai.pl/b_cultur_sp/no27_2002.html]; s.a., *Esculturas de Wildt encontradas en Dylewo*, Cronica Cultural. Polska Agencja Informacyjna, nr 30 (174), 2002 [http://www.pai.pl/b_cultur_sp/no30_2002.html]; s.a., *Wildt's sculpture dug up in Dylewo*, Embassy of the Republic of Poland in Washington, Cultural Bulletin 30 (174), 2001 [http://www.poland.embassy.org/News/Biuletyn-culture/p3-30.htm].

pierwotnie w przyziemiu, najmniej ucierpiałą. Nie było tam niestety wyrobów artystycznych. Te były wyżej: w salonach i w sypialniach stały meble i sprzęty – z nich mogły zachować się tylko okucia. W jadalni, zapewne w jakimś kredensie, znajdowała się użytkowa i artystyczna ceramika (ta może była wystawiona?). Udało się częściowo odtworzyć wspaniałe miśnieńskie serwisy³², zarejestrowano też wiele innych, stosunkowo dobrze zachowanych naczyń fajansowych i porcelanowych, np. produkcji Villeroy i Boch. Brak sztucców świadczy, iż srebra były cenna zdobyczą w powojennych czasach.

To samo dotyczy zespołu kolekcjonowanych w dworze numizmatów: nie odnaleźliśmy żadnych monet przechowywanych we wspomnianej szafie. Dwa wspomniane wyżej, wspaniałe medaliony były zapewne wyeksponowane w gablotach, szafach lub na ścianie i trafiły do gruzu, a nie w ręce szabrowników. Brak też śladu po wspomnianych „starożytnych figurkach” (choć jedną z nich był być może miniaturowy brąz *Szermierza Borghese*, który odnalazł się pod werandą w szczątkowym stanie (Fig. 29).

Wykopane pozostałości wyposażenia dworu pozwalają dopatrywać się znacznie większej kolekcji rzeźb marmurowych i brązowych, niż wynikałoby to z wcześniej przedstawionych źródeł. Co więcej, rzeźby znalezione były (z pewnymi wyjątkami, o których niżej) nie dość, że poważnie uszkodzone, albo zgoła bardzo fragmentaryczne, to często jeszcze bardzo przemieszczone w stosunku do spodziewanego miejsca ich spoczywania.

Nie było jednak dla nas zaskoczeniem, iż zespół, którego spodziewaliśmy się na miejscu niegdysiejszej werandy, znajdował się właśnie tam. Pod werandą, w gruzie podpiwniczenia, znaleźliśmy bowiem tak dwa reliefy zarejestrowane na archiwalnych fotografiach (Fig. 30, cf. Fig. 21, 22), jak i brakujące fragmenty brązowego posążka *Fauna*. Była tam też *Artemida z łanią* (Fig. 31).

Rozrzucone w kilku pomieszczeniach piwnicy, ale raczej bliżej jej centrum, znalazły się rzeźby, których p. Friedberg – dawna mieszkanka dworu nie pamiętała. Mamy więc (w wielu fragmentach) *portret Doris Rose z domu Heckmann* (Fig. 32), *portret Ernsta Rose* (Fig. 33), niezidentyfikowane dwie fragmentaryczne *żeńskie głowy* (Fig. 34),

głową Dionizosa (Fig. 35), relief z *głową putta* – kopię z *Donatella* (Fig. 36), fragmenty *kolosalnego popiersia*, jeszcze jeden znaleziony w kilkudziesięciu rozrzuconych fragmentach *relief z jeźdźcami* (Fig. 37) i *dwa portretowe tondi*, znalezione także w kilkunastu fragmentach (Fig. 38:A,B)³³. Wielką niespodzianką było znalezienie, i to 15 cm poniżej plastikowej rury prowadzonej niedawno kanalizacji, kompletnej głowy *Fides* (Fig. 39). Tej rzeźby nikt się w Dylewie nie spodziewał, wydawało się bowiem, że w czasie wojennych bombardowań została ona zniszczona w domu rodziny Hermann w Hamburgu (podobnie zresztą, jak w przypadku rzeźby *Carattere fiero - Anima gentile*, która jednak we fragmentach odnalazła się w Dylewie, zarówno podczas kopania fundamentów³⁴, jak i w trakcie naszych wykopalisk; cf. infra).

Z brązów pojawiła się nie tylko ręka i ogonek od zabranego do Muzeum Narodowego w Warszawie w 1950 r. *Fauna* z „domu Fauna” w Pompejach³⁵, ale także nieomal kompletna, choć bardzo skorodowana, wspomniana wcześniej *Artemida* Leocharesa³⁶. Czytelna jest też ikonografia brązowej, bardzo zniszczonej figury *Apollina Belwederskiego* (Fig. 40); gorzej zachowany mały *Szermierz Borghese* i spłaszczona upadkiem z wysoka, naturalnej wielkości *głowa Dantego* (Fig. 41). Są też inne jeszcze figurki, we fragmentach lub też same fragmenty. Do zespołu brązowych, nowożytnych kopii słynnych rzeźb dawnych, niewątpliwie należała też dobrze zachowana figura *Wenus z Milo* (Fig. 42), dziś znajdująca się w prywatnych rękach. Jakkolwiek bardzo wiele drobnych fragmentów pochodzi ze zniszczonych rzeźb, które udało się rozpoznać, to jednak części z nich nadal rozpoznać nie potrafimy.

Od pewnego mieszkańca Dylewa, uczestniczącego niegdyś w kopaniu fundamentów pod szkolny pawilon, udało się pozyskać jeszcze jeden, nieomal kompletny, marmurowy relief dłuta Wildta (Fig. 43).

Tamte znaleziska (z czasów związanych z budową pawilonu – pisaliśmy o nich w poprzednim artykule³⁷): fragmentaryczne, bardzo zniszczone, potłuczone, przepalone, rozgrabione, zarzucone lub schowane do szopy, często znajdowały uzupełnienie w trakcie naszych badań. Najlepszym przykładem a zarazem dowodem konsekwencji i wytrwałości

³² Kilkadziesiąt naczyń wykleiła i zadokumentowała p. mgr Bogna Radziejewska, w ramach pracy magisterskiej przedstawionej w IA UW w 2003 r. Inną grupę ceramiki, fajanse Villeroy i Boch opracowuje inna magistrantka, p. Justyna Majewska. W materiale łatwo rozpoznać także serwis Rosenthala; są także inne zespoły fajansów i porcelany.

³³ Te zostały ostatnio opublikowane: T. MIKOCCI, *Dwa reliefy portretowe dłuta Adolfo Wildta z kolekcji von Rose w majątku Dylewo (dawniej Döhlau)* [in:] Antyk i Barbarzyńcy. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Kolendo w siedemdziesiąt rocznicę

urodzin, A. Bursche, R. Ciołek eds, Warszawa 2003, p. 305-309, wcześniej jednak – tak jak i pozostałe obiekty – trafiły do pracowni konserwacji. Ukończono właśnie w Warszawskiej ASP konserwację tych dwóch portretów.

³⁴ MIKOCCI 2003.

³⁵ Cf. MIKOCCI 2001, fig. 10.

³⁶ Jej zdjęcie opublikowała prasa: s.a., *Odnalesiona Artemida*, Newsweek nr 34, 25.08.2002

³⁷ MIKOCCI 2003.

prof. J. Miziołka, przegrzebującego systematycznie hałdę po tamtych „wykopaliskach”, jest odnalezienie fragmentarycznej inskrypcji i malutkich fragmentów marmuru, które uzupełniły rzeźbę *Carattere fiero - Anima gentile*. Rzeźba została zresztą wydobyta przez koparkę dokładnie pod miejscem jej eksponowania na drugim piętrze dworu. Została wtedy nie tylko rozłupana, ale też pozbawiona – co wydaje się oczywiste – złocień, łączących obydwie głowy tej kompozycji.

W pobliżu miejsca swej ekspozycji znalezione zostały także rzeźby z werandy. Stamtąd też, po wojnie, wyciągnięto pewnie *głowę Witelliusza, portret Franza Rose*, brąz *Wenus Medici*, jak też zapewne dwa mniejsze brązy (z tych, które w 1950 r. trafiły do Warszawy). Zimą, gdy niszczone dwór, *Broncebuste* zapewne także przechowywany był na werandzie (w miejscu podobnym do zarejestrowanego na fotografii). Ta sytuacja, gdy odnajdujemy zabytki w pobliżu, a właściwie pod miejscem, w którym zostały zadokumentowane na ikonografii (lub w ludzkiej pamięci), pozwala mieć nadzieję, iż istnieje pewna szansa na odnalezienie dalszych obiektów z kolekcji. Otóż pod pozbawionymi fundamentów schodami do dzisiejszego, nowo wybudowanego pawilonu szkolnego, znalazło się dawne pomieszczenie piwnicznej pralni. W styczniu 1945 r. pralnia była miejscem na gruz ze znajdujących się nad nią pomieszczeń. A były tam: sypialnia parteru, mansarda piętra i korytarz, a w nich rzeźba *Maschera dell'Idiota* i, być może, pozostałości pamiątek z Orientu. W wydobytym przez koparkę gruzie, znalazły się zresztą fragmenty rzeźb z tarasu (*Relief z puttami*), z hallu (autoportret Wildta – *Maschera del dolore*) i z pewnością z innych pomieszczeń. Był to efekt nie tylko przeszukiwania gruzu, ale także procesu zaważenia budowli, którego nie sposób obecnie dokładnie odtworzyć. Może więc przyszłych badaczy Dylewa czekać jeszcze kolejne sensacyjne znaleziska?

Efekty badań

Poniżej zestawiam katalog rzeźb i ich fragmentów (marmury i brązy), odkrytych w trakcie wykopalisk. A ponieważ to już ostatnie spotkanie z Dylewem na łamach „Światowita”, na zakończenie zestawiam w tabeli pełen katalog rzeźbiarskich dzieł sztuki z Döhlau, jakie zachowały się po dziś dzień. Uzupełniam to zestawienie listą wszystkich dzieł Wildta, powstałych do 1912 r., by uzmysłowić Czytelnikowi, jak wielką i ważną część oeuvre wielkiego artysty mielibyśmy szansę eksponować w polskich muzeach, gdyby nie zaniedbania służb konserwatorskich³⁸.

Katalog rzeźb i fragmentów rzeźb odnalezionych podczas wykopalisk we dworze rodziny von Rose w Döhlau/Dylewie

I. Zabytki z brązu³⁹

1. kopia *Artemidy Wersalskiej*, nr inw. v67/02 (Fig. 31)
2. kopia *Apollina Belwederskiego*, nr inw. v195/1-10/02 (Fig. 40)
3. kopia *Szermierza Borghese*, nr inw. v200/1-9/02 (Fig. 29)
4. kopia głowy *Dantego*, nr inw. v14/02 (Fig. 41)
5. rzeźba przedstawiająca tańczącą kobietę w otoczeniu pięciu puttów, nr inw. v147/1-8/02 (Fig. 44)
6. posążek Nike, znaleziony na wysypisku gruzu po kopaniu fundamentów, nr inw. v201/02 (Fig. 45)
7. fragmenty (ręka; Fig. 46) stanowiące części posążka *Tańczącego Fauna* z MNW (posążek wywieziono z Dylewa w 1950 r.; nr inw. v148/02, v150/02)
8. kopia *posągu Wenus z Milo* [w rękach prywatnych] (Fig. 42)

II. Zabytki z marmuru

Oryginalne dzieła Wildta

a) znalezione w wykopaliskach

1) Reliefowy portret *Doris Rose z domu Heckmann* (Fig. 32)

Przepalony marmur, odnaleziony w 6 fragmentach (nr inw. mar32/1-6/02; wykop D, pomieszczenie 9; plan – Fig. 26), o różnym stopniu zachowania. Część górna nie została spalona; pęknięcie nastąpiło więc przed pożarem. Przepalona część dolna wygięła się, tworząc ogromny problem konserwatorski, z którym zresztą doskonale sobie poradzono.

Marmur, wymiary: wys. 0,59; szer. 0,47, grubość płyty 0,063; wys. reliefu 0,02.

Zabytek jest werystycznym portretem-biustem starszej kobiety, wykonanym zapewne na podstawie fotografii, w bardzo niskim reliefie. Postać zarysowana została graficznie, a czytelność przedstawienia i efekt głębi osiągnięto przez zróżnicowanie wysokości reliefu, powodujące światłocienie. Kobietę przedstawiono w ujęciu 3/4 ze strony prawej. Półkuliście zwieńczony prostokąt reliefu nosi trzy inskrypcje. Na dolnym profilu: DORIS ROSE GEB[oren]

³⁸ Wczesnej działalności tego tworzącego dla Döhlau rzeźbiarza poświęcona jest osobna, obszerna monografia „Młody Wildt. Twórczość artysty w świetle mecenatu von Rose”, która – mamy nadzieję – ukaże się wkrótce drukiem.

³⁹ W przypadku zabytków z brązu, które opracowywane są w pracy magisterskiej przez p. Angelikę Dłuską (IA UW, Warszawa 2006), która to praca zapewne skierowana zostanie do druku, ograniczam się tylko do listy obiektów.

HECKMANN, zaś na brzegach: A WILDT, oraz MILANO 1895.

Tematem reliefu dłuta Wildta jest portret matki kolekcjonera Dorothei-Doris Rose, z domu Heckmann, w czasie gdy była portretowana – już starszki, wykonany wkrótce przed jej śmiercią (zm. 1901). Jak przypuszczamy, wzorem dla przedstawienia mogła być fotografia starej kobiety. Byłoby to jedyne możliwe źródło, gdyż pobyt Wildta w Döhlau, w świetle zachowanych archiwaliów, wydaje się wątpliwy (choć nie jest wykluczony, np. przy okazji jakiejś jego podróży do Niemiec...). Innym, pośrednim źródłem mógłby być szkic lub obraz portretowy Doris. Wiemy np. o jej portrecie wykonanym przez Alberta Welti (1862-1912), wielkiego malarza, ucznia Böcklina. Artystę tego poznał Rose w Zurichu w czasie podróży w 1892 r., kiedy udawał się do Włoch, Grecji, Hiszpanii i na Wschód. Relacje Weltiego z Rose są dobrze udokumentowane, nie tyle przez dzieła – bo te, przechowywane w pałacu, w przeciwieństwie do rzeźbiarskich, zachować się nie mogły – co przez teksty. Podstawę źródłową do poznania relacji mecenas-artysta, i do odtworzenia chronologicznej listy dzieł malarskich, stanowi przede wszystkim korespondencja Weltiego, wzorowo wydana przez Adolfa Freya⁴⁰. Kolejnym, ważnym źródłem są opublikowane wspomnienia syna samego malarza⁴¹. Rose zrazu kupił od Weltiego kopię *Przebudzenia Wiosny* Böcklina oraz zamówił swój rysunkowy portret. To bardzo znana rycina, przedstawiająca siedzącego Franza Rose z fajką w ręku⁴². W trzy lata później (w 1895 r.), zawarł Rose z artystą (który przeniósł się do Monachium) podobny kontrakt, jak wcześniej z Wildtem⁴³. Zgodnie z nim, przez trzy i pół roku wszystkie dzieła malarskie oraz pierwsze 12 odbitek każdej grafiki Weltiego wędrowały do Rose (u artysty zostawały pozostałe kopie, jak i bozetta oraz

studia)⁴⁴. Z mecenasem artysta zaprzyjaźnił się zresztą bardzo i był jego gościem w Döhlau: dowodem są malowane w Prusach pejzaże. Do Döhlau pojechał Welti z całą swą rodziną w 1897 r.⁴⁵ Tam wykonał kolejne (prócz wielu malowanych w Szwajcarii i Niemczech) obrazy: *Portret Matki* (olej 1897), *Haus der Träume* i wspomniane pejzaże.

Tak więc, prawdopodobnie jedynym artystą, który mógł narysować matkę kolekcjonera niewiele lat przed śmiercią, był Welti. Ten zresztą zaprzyjaźniony był także z Wildtem, ale portret matki (a więc i szkice przygotowawcze) wykonał dopiero w 1897 r. Relief jest datowany przez artystę na 1895 r. Zdziwiające jest jednak, iż w rękopiśmiennych kajetach Wildta⁴⁶, w których zapisywał on głównie wydatki związane z wykonaniem prac dla Rose, brak o tym dziele jakiegokolwiek wzmianki. Jest natomiast informacja o jakimś, przeznaczonym dla Döhlau (?), portretowym reliefie Marii Elisabeth Wentzel-Heckmann z 1900 r. Dziwić może, dlaczego w 1900 r. (a więc na 14 lat przed jej śmiercią), zamawiano by dla Döhlau portret mieszkającej w Berlinie ciotki? Śladu po tym reliefie w Dylewie zresztą nie ma, mamy natomiast niewymieniany w żadnych archiwaliach portret mieszkanki Döhlau – Doris. Portret ukazuje bardzo starą damę, może na krótko przed śmiercią? Może więc jednak rzeźbiarz antydatował dzieło, a skoro prawnuczce Doris, p. Sibylle Friedberg, rodzona prababka pomyliła się z jej siostrą (Elise), to co dopiero nieznanemu jej artyście (też pomylił imiona w swych zapisach, dorzucając „Maria”)?

Obiekt poddano konserwacji w 2003 r. Od tego czasu znajduje się ona w warszawskiej Królikarni, w pracowni konserwacji kamienia Muzeum Narodowego w Warszawie. Rzeźba nie była publikowana i w ogóle nie jest znana.

⁴⁰ *Briefe Albert Weltis, Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey*, vol. I-II, Leipzig und Zürich 1916-1920 (dalej jako WELTI, *Briefe*).

⁴¹ Szerokie informacje na temat relacji Welti-Rose, obok listów (cf. WELTI, *Briefe* I, II) zawiera późniejsza publikacja, wspomnienia syna malarza: *Albert Jakob Welti, Bild des Vaters. Erinnerungen an Albert Welti*, Zürich-Stuttgart 1962, p. 163 sq.; o początkach znajomości z Rose i wizycie mecenasa w atelier w Zurichu, p. 176; o portrecie graficznym Rose z maja 1893 r.; p. 195 sq.; o kontrakcie, p. 27 sq.; o znajomości z Rose i pobycie w Döhlau.

⁴² W. WARTMANN, *Albert Welti 1862-1912. Vollständiges Verzeichniss des graphischen Werkes*, Zürich 1913, p. 12, nr 20 (*Bildnis F. Rose, Radierg 1893*).

⁴³ Jak pisał malarz Ernst Kreidolf (*Lebenserinnerungen, herausgegeben von Jakob Otto Kehrli*, Zürich 1957, p. 184), kontrakt był kiepski od strony finansowej, ale Weltiemu zależało jedynie na tym, by móc malować, co chce, i dzięki niemu nie popadał w problemy finansowe.

⁴⁴ W listach Weltiego (*Briefe* II, p. 29-30, z 8.05.1895), wydawca Frey dorzuca: *A. Welti bezog für drei Jahre je 3000 Mark. Dafür gehörten Rose alle fertigen Bilder, die Welti malte, von den Radierungen die ersten 12 Drucke. Alles andere, also die weiteren Drucke, sämtliche Studien und Entwürfe zu Bildern verbleiben dem Künstler.*

⁴⁵ Cf. L. GLOOR, *Albert Welti 1862-1912, mit einem Vorwort von Hans A. Lüthy*, Zürich 1987, p. 34 sq., p. 52 (*die Reise nach Döhlau*); wzmianka o zaproszeniu w listach – WELTI, *Briefe* II, p. 107 list z Monachium 9.04.1897; w liście z 20.11.1897 z Monachium Welti dziękuje za gościnę.

⁴⁶ Trzy zeszyty zachowane w archiwum Scheiwiller w Mediolanie, wykorzystane przez P. Mola, cf. *Wildt, testo de Paola Mola, prefazione de Vanni Scheiwiller con „L'arte del Marmo” de Adolfo Wildt*, (Franca Maria Ricci), Milano 1988, także MOLA, *Copie dall'antico. Comunicazioni in margine alla produzione de Adolfo Wildt* [in:] *Scritti in ricordo de Graziella Massari Gaballo e de Umberto Tocchetti Pollini*, Milano 1986 (dalej jako MOLA 1986).

2) Reliefowy portret *Ernsta Rose* (Fig. 33)

Popękany marmur, odnaleziony w kilkunastu fragmentach (nr inw. mar31/1-21/02; wykop D, pomieszczenie 9; plan – Fig. 26), o różnym stopniu zachowania. Relief nie został spalony, pęknięcia nastąpiły zapewne na skutek upadku. Widoczne są duże braki: w górnej części tła, na środku, na karku, z przodu popiersia i w dolnym brzegu.

Marmur; wymiary: wys. 0,54; szer. 0,40, grubość płyty 0,07; wys. reliefu 0,035.

Portret profilowy mężczyzny zwróconego w lewo, wykonany na prostokątnej, cienkiej płycie. Wysokość reliefu jest zróżnicowana; postać „wychodzi” z tła najbardziej w części dolnej. Rysunek postaci graficzny, płasko modelowany szerokimi płaszczyznami. W tle reliefu inskrypcja: ERNESTVS/ROSE, oraz AETAT.[i]S.[uae]/XXXX. Na dolnej części biustu, uciętej skośnie, sygnatura i data: A.WILDT 1895.

Informacje o wykonaniu dla Franza Rose reliefowego portretu jego wujka znajdujemy w zeszycie Wildta, prowadzonym od 14.12.1900 do 16.04.1904 r.: *Portret wuja Franza Rose (Ernsta), 1901, marmur w Döhlau*⁴⁷. Widzimy więc (kolejną) niezgodność daty umieszczonej na reliefie i rzeczywistej daty wykonania dzieła. Warto też wspomnieć, iż Ernst Rose urodził się w 1853 r., więc 40 lat miałby w 1893, a nie w 1895. Zarówno ta data, jak i data na portrecie Doris, mogą być więc datami przekazów ikonograficznych (zdjęć lub rysunków), jakie Wildtowi wysłano, a może – i to jest najbardziej prawdopodobne – data bliska momentowi zawarcia kontraktu z Franzem Rose, oznacza czas, kiedy zleceniodawca umówił się z artystą, a ten zobowiązał do wykonania rzeźb.

Obiekt poddano konserwacji w 2003 r. i znajduje się obecnie w warszawskiej Królikarni, w pracowni konserwacji kamienia Muzeum Narodowego w Warszawie. Rzeźba nie była publikowana i w ogóle nie jest znana.

3) Tondo portretowe *Alberta Weltiego* (Fig. 38:A)

Bardzo popękany marmur, odnaleziony w kilkunastu fragmentach (nr inw. mar37/02, mar45/1-6/02, wykop D, pomieszczenie 13; plan: Fig. 26). Bardzo fragmentaryczny relief został przepalony; pęknięcia nastąpiły zapewne na skutek upadku. Drobne fragmenty, które znalazły się w warstwie gruzu, ale płytko pod powierzchnią, zostały rozciągnięte niemal po całej powierzchni wykopu. Brakuje jednak całej przedniej części tonda z fragmentem twarzy

Weltiego.

Marmur; wymiary: śr. 0,305, gr. 0,03, wys. reliefu do 0,02.

Na szczęście w archiwum Scheiwiller w Mediolanie znajduje się oryginalna fotografia, datowana na odwrocie na 1900 r., która umożliwiła tak opracowanie jak i rekonstrukcję rzeźby (Fig. 47).

Portret to marmurowe tondo, pokryte bardzo płaskim reliefem, w którym walorowo i światłocieniowo ukazano głowę męską w prawym profilu. W koło biegnie napis: ALBERTO WELTI.

Ten i następny (choć w mniejszej skali) relief budził duże problemy z określeniem i ogromne trudności konserwatorskie. Każdy z kilkudziesięciu przepalonych fragmentów muru poskładany został już podczas wykopalisk. Obiekty te znane były ze wzmianek w literaturze dotyczącej twórczości Wildta, choć ich miejsce przechowywania było nieznane, a sam fakt zachowania – mocno niepewny. Dzięki fragmentarycznym inskrypcjom obydwa dzieła zostały rozpoznane i zinterpretowane już w trakcie wykopalisk.

Albert Welty (1862-1912) to najbliższy uczeń jednego z najsłynniejszych malarzy epoki – Böcklina, przebywający na zaproszenie mecenasa w Döhlau w 1897 r. Pobyt ten pozostawił zresztą ślad zarówno w jego twórczości, jak i w archiwalnej spuściznie (cf. supra). Portretowe tondo, stosunkowo niedużych rozmiarów, płasko i światłocieniowo rzeźbiony relief powstał w 1901 r.⁴⁸ Nieco informacji o nim znajdujemy w korespondencji portretowanego. Otóż Welty w 1899 r. pisze, iż pozował Wildtowi przez 3 dni w Mediolanie, do biustu (?) i do reliefu⁴⁹; o portrecie natomiast wspominał w późniejszym liście⁵⁰. A w kolejnej korespondencji, mówi o biuście portretowym⁵¹, po którym jedynym dziś śladem jest fotografia z mediolańskiego archiwum (Fig. 48), która także pomogła konserwatorom przy rekonstrukcji twarzy Weltiego na naszym fragmentarycznym przedstawieniu.

Obiekt poddano konserwacji i rekonstrukcji w 2004 r. na Wydziale Konserwacji warszawskiej ASP i od tego czasu znajduje się w pracowni konserwacji ASP. Rzeźba została już opublikowana: T. MIKOCCI, *Dwa reliefy portretowe dłuta Adolfo Wildta z kolekcji von Rose w majątku Dylewo (dawniej Döhlau)* [in:] Antyk i Barbarzyńcy. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Kolendo w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, A. Bursche, R. Ciołek eds, Warszawa 2003, p. 305-307, fig. 3-4.

⁴⁷ W rzeczywistości Ernst Albert Friedrich był starszym bratem Franza, trzecim potomkiem Doris i Ludwiga – przyp. A. Dłuska.

⁴⁸ MOLA 1986, p. 151.

⁴⁹ WELTI, *Briefe* II, p. 165, list z 20.05.1899.

⁵⁰ WELTI, *Briefe* II, p. 188, list z Pullach z 5.05.1900: *dann weiter*

ist mir eine große Freude geworden mit meinem Ritratto das so schlicht einfach und dabei so lebendig aufgefasst...

⁵¹ WELTI, *Briefe* II, p. 190, list z Pullach z 5.02.1901: *Das also jetzt meine Porträtbüste von Wildt bei mir ist, habe ich Ihnen schon geschrieben.*

4) Tondo portretowe *Jakoba Meiera* (Fig. 38:B)

Liczne fragmenty popękane marmuru (nr inw. mar44/1-13/02, wykop wykop B, pomieszczenie 13; plan: Fig. 26) o różnym stopniu zachowania. Relief został lekko przepalony, a pęknięcia nastąpiły zapewne na skutek upadku. W efekcie, widoczne są pewne braki, głównie w partii tła.

Dzięki datowanej na 1901 r. fotografii (archiwum Scheiwiller w Mediolanie) można było rzeźbę tę poddać analizie i przeprowadzić konserwację.

Marmur; wymiary: średnica 0,47 m, grubość 0,055, wys. reliefu do 0,025.

Relief to podobne do poprzedniego tondo, może nieco wyżej rzeźbione, i o wiele lepiej zachowane. Widoczny na nim jest prawy profil młodego mężczyzny.

Relief jest sygnowany przez artystę (mała sygnatura A WILDT na obwodzie tonda) i zaopatrzony w częściowo czytelne imię portretowanego: GIAC.[omo] MEIER, wpisane w tło za głową.

Szwajcarski artysta Jakob Meier (1859-1932) był przyjacielem Weltiego: korzystał z dobrodziejstw mecenatu Franza Rose, wykonując różne kopie obrazów na jego zamówienie.

Obiekt poddano konserwacji i rekonstrukcji w 2004 r. na Wydziale Konserwacji warszawskiej ASP i od tego czasu znajduje się w pracowni konserwacji ASP. Rzeźba została opublikowana: T. MIKOCCI, *Dwa reliefy portretowe dłuta Adolfo Wildta z kolekcji von Rose w majątku Dylewo (dawniej Döhlau)* [in:] Antyk i Barbarzyńcy. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Kolendo w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, A. Bursche, R. Ciołek eds, Warszawa 2003, p. 305-309, fig. 1-2.

5) *Fides* (Fig. 49)

Odnaleziona rzeźba jest nieomal kompletna, z niewielkimi tylko ubytkami w partii fryzury i wieńca na głowie (nr inw. mar9/1-9/02; wykop A, pomieszczenie 7; plan: Fig. 26).

Marmur; wymiary: wys. 0,285, szer. 0,185.

Rzeźba to bardzo wysoki relief: rodzaj maski twarzy ludzkiej, lub nawet głowy, obciętej za uszami i „przyklejonej” do płyty stanowiącej tło. Młoda, raczej chłopięca niż dziewczęca twarz o rozchylonych ustach, spogląda w górę oczami o zaznaczonych nawierceniami źrenicach. Na czole „zatroskanej” twarzy poziome zmarszczki. Na głowie wieńiec – rodzaj „cierniowej korony”. Szyja postaci wyrasta

jakby z cokołu, na którym kursywny, wypukły napis: *fides*.

Na prawym boku cokołu sygnatura: „A” wpisane w „W 1904” (?)

Analiza tego obiektu, w przeciwieństwie do poprzednich, jest złożona. Rzeźba bowiem ma skomplikowaną historię.

Fides jest częścią rzeźby *Contadino che semina* – dzieła zniszczonego przez samego Wildta. Z niego to Franz Rose zachował fragment, umieszczony następnie na alabastrowej bazie z podpisem *fides*.

O rzeźbie pisał w swoim rękopiśmiennym dzienniku Botho von Rose (pod datą 23 maja 1934 r.), wzmiankując, że gdy *Schreitende Mann* został wysłany na wystawę „Glaspalast Ausstellung”, wrócił stamtąd nawet nierozpakowany. Wildt był tak zły, że rzeźbiony właśnie posąg *Der Landmann* zniszczył⁵². Wzmianki te dotyczą, jak się wydaje, rzeźby alabastrowej, może tej wersji *Fides*, która znajduje się w Nowym Jorku, w kolekcji Barry Friedmanna⁵³. Ale już ok. 1904 r. Wildt powtarza formę poprzedniej maski w autonomicznym dziele *Fides* (z napisem kursywnym *FIDES*) umieszczonym na bazie. Oryginałem z kolekcji Rose, a więc rzeźbą autonomiczną, w której jedyną różnicą w stosunku do przerobionego fragmentu był podpis kursywą, i który, jak uważano, zaginął – jest niewątpliwie odnaleziona przez nas rzeźba.

W rodzinnych archiwaliach rodziny Rose znajdziemy ciekawą informację dotyczącą *Fides*. Prof. Hans Rose, historyk sztuki, zredagował w dn. 03.10.1937 r. pismo dotyczące działalności Wildta, które zawiera m.in. wycenę rzeźby *Fides*. Pisze tam: *der im Besitz von Herrn Rittmeister Max Bardt befindliche Kopf Fides ist meines Ermessens mindestens mit M [deutsche Mark] 1200 – zu bewerten*. Nie wiemy, o którą z dwóch znanych nam wersji tu chodzi, chyba raczej o tę, znajdującą się dziś w Nowym Jorku, która została prawdopodobnie przekazana Bardtowi przez spadkobierców Franza Rose (?). Może zresztą tych „autonomicznych” kopii było więcej?

Obiekt poddano konserwacji w 2003 r. i obecnie znajduje się w warszawskiej Królikarni, w pracowni konserwacji kamienia Muzeum Narodowego w Warszawie. Rzeźba była już publikowana.

Publikacje: M. VON BIEBERSTEIN, *Bildhauer Adolfo Wildt, Deutsche Kunst und Dekoration 14, 1904 (April-September)*, p. 426; *Deutsche Kunst- und Antiquitäten-Messe, Haus der Kunst, München 1981*, p. 231; MOLA 1983, fig. 15; MIKOCCI 2001, fig. 64.

⁵² *Der Landmann hat es schwer und nur selten eine Freude - die Dornenkrone mit Blütenknospen. Onkel Franz rettete das Bruchstück, jetzt fides.*

⁵³ 26. Deutsche Kunst- und Antiquitäten-Messe, Haus der Kunst, München 26. Oktober - 1. November 1981, p. 231; MOLA 1983, fig. 15.

Istnieje archiwalne, publikowane już zdjęcie⁵⁴ ukazujące *Fides* w mieszkaniu w Hamburgu, ponadto zdjęcie odnalezioną rzeźbę opublikowała jeszcze w trakcie wykopalisk polska prasa („Rzeczpospolita” i „Przeгляд”).

6) Malutki fragment marmuru z napisem „IRO.. (Fig. 50); element bazy biustu *Martire* – rzeźby z 1894 r.

Niewielki fragment odłupany i przepalony (nr inw. mar4/02, wykop B)

Marmur; wymiary: dł. 0,075, wys. 0,105.

Niewielki fragment bazy rzeźby o wklęsłym profilowaniu. Zachowany fragment inskrypcji: „IRO... Na tej podstawie można stwierdzić przynależność tego fragmentu do bazy rzeźby, która nie musiała przecież zostać zniszczona w Döhlau.

Rzeźbę wykonano w 1894 r. i kilkakrotnie wystawiano przy sporych sukcesach. W kwietniu 1895 r. na dorocznej wystawie w Monachium oglądał ją i zachwycał się nią Welte, pisząc: *Die Skulpturen sind ausgestellt und haben auf mich einen sehr großen Eindruck gemacht, sie sind sehr groß und frei aufgefasst. Sie haben an Herrn Wildt einen sehr guten Fund gemacht, Die Märtyrerin hätte ich wirklich gerne auch gesehen*⁵⁵.

O ile wiemy, marmur z kolekcji w Döhlau, podarowany (lub raczej przekazany w depozyt) w 1905 r. przez F. Rose do Miejskiego Muzeum Sztuki w Königsberg (cf. *supra*, n. 29), jest uważany za zaginiony. Drugi egzemplarz (?) znajdował się w 1944 r. w Königsberg w prywatnej posiadłości Friedy von Rose-Unterberger. Być może wciąż mamy do czynienia z tym samym dziełem – depozytem wycofywanym z muzeum. Może w celu jego uchronienia Frieda Unterberger przekazała rzeźbę do Döhlau? Wchodzić tu w rachubę może jakaś inna wersja, studium, fragment, lub sama baza.

Publikacje: kompletna rzeźba została opublikowana już w 1904 r.: M. VON BIEBERSTEIN, *Bildhauer Adolfo Wildt*, Deutsche Kunst und Dekoration 14, 1904 (April-September), p. 426; wzmiankowana u H.M. MÜHLPFORDT, *Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255-1945*, Würzburg 1970, p. 193; za tą publikacją MOLA 1983, fig. 6 oraz MIKOCCI 2001, fig. 60.

7) Malutki fragment *Piccolo operaio* – dłoń i fragment ręki (Fig. 51)

Znaleziony fragment rzeźby (nr inw. mar39/1-5/02, dłoń: wykop C, pomieszczenie 18 i część przedramienia

w fałdach ubioru: wykop C, pomieszczenie 10, plan – Fig. 28).

Marmur; wymiary: dł. 0,245, szer. 0,105.

Fragment ten wydaje się pochodzić – stwierdzenie to jest jedynie efektem porównania z fotografią – z dzieła Wildta *Piccolo operaio* z 1903 r. To znalezisko, ze względu na historię rzeźby, budziło nasze zdziwienie. Rzeźba, o ile nam wiadomo, miała dwie wersje: *Piccolo operaio* z 1902 r. to pierwsza wersja w marmurze (uzupełniona o złożone drzewko), która miałaby zostać w czasie wojny zniszczona (?). *Piccolo operaio*, z sygnaturą A WILDT – 1903, to druga wersja (już bez drzewa). Marmur ten, który przeszedł przez kolekcję Rose, trafił do zbioru Friedy Unterberger w Königsbergu, potem do Poczdamu, a następnie został wywieziony do Monachium (zbiory Giseli Hermann), a potem do Paryża (kolekcja Corneli Hermann)⁵⁶.

Nie znając stanu zachowanej rzeźby, nie wiemy, z której wersji pochodzi nasz fragment. Istnieje też możliwość, iż nasze rozpoznanie bardzo fragmentarycznego elementu rzeźby nie jest prawidłowe.

Publikacje: zdjęcie publikowane przez MOLA 1983, fig. 14; cf. MIKOCCI 2001, fig. 63.

8) Fragmenty rzeźby *Carattere fiero - Anima gentile* (Fig. 52), m.in. element bazy z inskrypcją

W hałdzie zawierającej gruz wywieziony podczas budowy pawilonu szkolnego udało się odnaleźć malutkie, pokruszone fragmenty marmuru (nr inw. mar33/1-30/02)

Dekoracja na jednych (Fig. 53), napis na innych (Fig. 54-56) pozwoliły na stwierdzenie, iż mamy tu do czynienia z dalszymi elementami znanej już kompozycji *Carattere fiero - Anima gentile*. Są to elementy bazy z inskrypcją i małe części fryzury.

Marmur; wymiary: 1 fragment, dł. 0,145, szer. 0,045; 2 fragment, dł. 0,185, szer. 0,06; 3 fragment, dł. 0,120, szer. 0,046.

Warto przypomnieć, iż w czasie wykopywania rowów pod fundament znaleziono liczne części tej rzeźby (może nawet rzeźba była wtedy cała, a została połamana przez koparkę?), a dwie głowy – strasznie okaleczone – zostały wrzucone do komórki PGR, o czym pisaliśmy w poprzednim artykule⁵⁷.

Odnalezione fragmenty należą do wspaniałej kompozycji – rodzaju podwójnej hermy z 1912 r., która na szczęście zachowała się w innych egzemplarzach. Daje to nadzieję na powodzenie ewentualnej rekonstrukcji rzeźby. Zachowane jej fragmenty (wraz z odnalezionymi poprzednio)

⁵⁴ Adolfo Wildt, *Ein italienischer Bildhauer des Symbolismus. Mathildenhöhe Darmstadt, 25.03.-17.06.1990*, Darmstadt 1990, fig. 291: Halle des Hauses Rose in Hamburg.

⁵⁵ WELTI, *Briefe* II, p. 28.

⁵⁶ Cf. MOLA 1983, fig. 14; zgodnie z informacją p. Sibylle Friedberg, marmur mógł ostatnio zmienić właściciela.

⁵⁷ Cf. MIKOCCI 2003, fig. 1-7, także MIKOCCI 2001, fig. 71.

znajdują się w Pracowni Konserwacji Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, oczekując na konserwację.

b) rzeźby zabrane z parku/niegdyś w parku

Zgodnie z decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (uzgodnioną z Ministerstwem Kultury), wraz z zabytkami pochodzącymi z wykopalisk, przewieziono do Warszawy (w celu zabezpieczenia i wykonania prac konserwacyjnych) także trzy monumentalne, zniszczone dzieła Adolfo Wildta, znajdujące się w grocie parkowej, w kościele i na terenie przykościelnym. Obecnie (formalnie jako 10-letni depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie), przechowywane są w Pracowni Konserwatorskiej MNW w Warszawskiej Królikarni, oczekując na konserwację.

9) *Portret Franza Rose - herma* (Fig. 57)

Monumentalna herma portretowa w marmurze karyjskim. Pierwszy biust portretowy Franza Rose z 1894 r., o którym informują materiały archiwalne, jest być może tożsamy z tym, wysokim na ok. 2 m, posągiem. Ma on kształt prostopadłościennego słupa – hermy, w której na gładkim bloku marmuru umieszczono nagie popiersie mężczyzny (całość jest monolityczna).

Popiersie wyrzeźbiono bardzo płasko, z manierą przypominającą antycznych rzeźbiarzy: dzieło w jednym bloku marmuru (wraz z podstawą), przypomina greckie posągi hermalne filozofów. Podstawę opasano opaską z brązu, a do boków zgeometryzowanego po obu stronach biustu dodano kostki z brązu. Stworzono obiekt przypominający antyczne hermy ramieniowe; a te uzupełnienia przypominają bardzo słynne hermy z „willi z papirusami” w Herkulanum. Twarz jest płaska, modelowana szerokimi płaszczynami w taki sposób, jakby kamień szlifowano, a nie rzeźbiono dłutem. Niestety, została okaleczona: strzałem z karabinu w sam środek twarzy zlikwidowano nos i część policzków. Obtłuczone są też uszy. Na prawym boku hermy inskrypcja: QUESTO MIO LAVORO ATTESTA LA GRANDE TUA ANIMA/A.WILDT.

Brak szczegółowych wiadomości dotyczących wcześniejszej historii obiektu. Datowanie portretu wymagałoby dalszych ustaleń, bo dotychczasowe kwerendy nic nie wniosły (fragmentarycznie zachowana fizjonomia młodego jeszcze Rose, wskazywałaby na wczesne datowanie). Kolejnym monumentalnym portretem Franza Rose, wyrzeźbionym w 1913 r. zaraz po śmierci kolekcjonera, jest nagi biust o wys. 0,56 m, znajdujący się w Wenecji, Ca'Pesaro (dar rodziny Wildta z 1989 r.), nosi napis: FRANZ ROSE/

DOEHLAU. Porównanie obu tych portretów wykazuje dużą różnicę – tak wieku portretowanego, jak w chronologii artystycznej drogi Wildta. O ile bowiem pierwsze dzieło, pełne reminiscencji antyku, jest klasycystyczne, o tyle drugie jest już typowym dziełem symbolizmu.

Jakiś inny chyba egzemplarz portretu Franza Rose znajdował się w 1914 r. w Königsberg, w domu Botho von Rose, bratanka kolekcjonera. Trafił potem jako depozyt do muzeum, o czym informowała przytaczana wyżej wzmianka z królewieckiej prasy (cf. supra, n. 29).

Nasza rzeźba po wojnie znajdowała się w prawej arkadzie Mauzoleum w Dylewie, co potwierdzone jest fotografią z 1990 r., ze zbiorów p. Garniec. Z inicjatywy Sibylle Friedberg przeniesiono ją do przedsionka kościoła. W sierpniu 2002 r. przewieziona została do Warszawy.

Publikacje: MIKOCKI 2001, nr VI, fig. 19-20.

10) *Brunnen – wysoki relief z grotty* (Fig. 58)

Brunnen lub *L'uomo che ride e l'uomo che piange*, to wysoki relief wykonany w 1901 r. i wystawiony na dorocznej wystawie w Monachium w 1902 r.; w następnym roku umieszczony został w ścianie grotty parkowej w Döhlau. Gdy go zobaczyliśmy po raz pierwszy, zachowany fragment był już w opłakanym stanie, choć kilkanaście lat wcześniej był jeszcze kompletny. Wmurowana w ścianę reliefowa i sygnowana przez artystę kompozycja to dwie monumentalne maski: z lewej pionowo ustawiona maska płaczącego mężczyzny (według archiwalnego przekazu ikonograficznego – obok głowy znajdowała się kielnia; Fig. 59)⁵⁸, a ze strony prawej – maska śmiejąca się, ustawiona ukośnie. Relief posiadał urządzenie hydrauliczne (ukryte z tyłu przewody z brązu), którymi do oczu postaci doprowadzono wodę. Maski służyły więc jako fontanna: tryskająca z oczu woda wpadała do sadzawki na środku grotty.

Pierwotne wrażenie, jakie ta kompozycja mogła sprawiać, oddaje, jak się wydaje – dobrze inny wariant tej kompozycji. W 1910 r. Wildt wyrzeźbił w marmurze podobny relief, ale uzupełniony o misę z dwoma gołębiami. Jest to rodzaj lavabo, z napisem MASCHERA DEI/CONIUGI na jego części pionowej. Powyżej z lewej – smutna i pionowo przedstawiona maska męska, zaś z prawej strony – półleżąca, śmiejąca się maska żeńska. Rzeźbiarz zatytułował ją *Maschera dei Coniugi*, gdyż jest jego autoportretem i portretem jego śmiejącej się żony. Rzeźba kompletna jest nadal w Pallanza, niegdyś Willa Messtorff⁵⁹.

Bibliografia: MOLA 1983, fig. 10; MIKOCKI 2001, nr VIII, fig. 46-47.

⁵⁸ MIKOCKI 2001, fig. 43-45.

⁵⁹ G. NICODEMI, *Adolfo Wildt*, Milano 1945, pl. II; wcześniej [U. Bernasconi], *Adolfo Wildt* [„all'Insegna del Pesce d'Oro” Serie

illustrata N.4], Milano 1931, fig. VIII. Reprodukowane tu zdjęcie pochodzi z archiwum Scheiwiller; za pomoc i udostępnienie przekazów dziękuję Paniom Alinie Kalczyńskiej-Scheiwiller i Paoli Mola.

11) *Sfinks* (Fig. 60; cf. supra, Fig. 1)

Wykonany zapewne w 1901 r. *Sfinks* miał niegdyś zindywidualizowaną, nieomal portretową głowę męską (może o rysach Franza Rose?). Monumentalna rzeźba, wykonana w czerwonym kamieniu, stała przez kilka ostatnich lat w przykościelnym ogrodzie. Przeniesiona tam z parku (tak twierdzi konserwator z Olsztyna) lub też znaleziona przed kilku laty w wykopie umieszczonym w obrębie fundamentów dawnego pałacu (tak twierdzą uczniowie z miejscowej szkoły). Odrąbana głowa *Sfinksa* przez wiele lat po wojnie leżała w krzakach w parku (zasłyszane od mieszkanki Dylewa).

Na rekonstrukcję rzeźby pozwala zachowana ikonografia. Obiekt poddawany jest konserwacji w pracowni Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Bibliografia: MOLA 1983; MIKOCCI 2001, nr V, fig. 25.

c) w prywatnych rękach**12) górna część głowy *autoportretu Wildta* (Fig. 61)**

Marmurowy, pochodzący z gruzu fragment, zapewne z uszkodzonego przez koparkę kompletnego portretu. Jego dwie zasadnicze części zostały przez nas odnalezione w komórce PGR-u, o czym pisaliśmy już wcześniej⁶⁰. Ta część głowy, przed kilku laty znaleziona w okolicach budynku szkolnego, znajduje się w posiadaniu p. Jolanty Pych w Szczepankowie k. Dylewa. Wraz z pozostałymi częściami tworzą one mocno zniszczoną wersję *autoportretu* rzeźbiarza z lat 1908-1909, zwanego także *Maschera del dolore*, z sygnaturą rzeźbiarza [ADOLFO WILDT DALL'ANNO MCMVI AL MCMVIII +++].

Istnieje zapewne aż sześć (łącznie z naszą) wersji tego *autoportretu*, wielokrotnie publikowanych. Cf. MOLA 1983; MIKOCCI 2001, p. 175, fig. 68; MIKOCCI 2003, p. 203-204, fig. 10-12.

Kopie dłuta Wildta

Wśród odnalezionych dzieł, jak i w szerzej analizowanej twórczości Wildta, kopie plastyki dawnej stanowiły znaczną część. Sam artysta wspominał swoje studia rzeźb

greckich, rzymskich i renesansowych, które prowadził w kolekcji odlewów gipsowych w Accademia di Brera. Rzeźbiarza uzupełniał bowiem wykształcenie akademickie, uczęszczając w latach 1885-86 do Scuola di Disegno e Figura di Brera. Tam kopiował gipsy z „Sala delle Statue”, wybierając Dionizosa z Partenonu, Laokoona, Herkulesa Farnese i rzeźby dłuta Michała Anioła z kaplicy Medyceuszów. Wspominał o własnym zainteresowaniu tymi gipsami w swym późniejszym, teoretycznym dziele, „Arte del marmo”: *Tra i gessi di Brera è un nudo sdraiato, credo uno dei fumi del timpano del Partenone. Io da giovinetto passavo la mano su quel ginocchio che pareva liscio, chiudevo gli occhi, e col tatto ritrovavo piani e piani in quel ginocchio così liscio, e ossa e ossa la superficie che pareva tonda, e muscoli e muscoli ma così nascosti che mi sembrava cuciti. Bisognava scucirli, far giocare ossa e muscoli uno a uno*⁶¹.

Mówił także artysta o studiowaniu dawnych, wielkich dzieł rzeźbiarskich na podstawie fotografii⁶². W jego rękopiśmiennych zapiskach⁶³ figurują zaś informacje o wykonywanych przez niego takich kopiach; choć brak jest dokładnych określeń pierwowzorów, jak i – czasem – konkretnych nazwisk odbiorców. Zane są jednak jego wspaniałe kopie, wykonane dla Willi Mestorff w Pallianza, ukazujące monumentalne posągi (*Galata morente*, 1907, *Wenus z Milo*, 1907, *Gladiatore*, 1908, *Gladiatore barbato*, 1910). Zestawiona została także lista, mało może precyzyjna, innych kopii, które trafić miały do Döhlau (*Vitello*⁶⁴ 1901, *kopia z Mino da Fiesole* 1902 [nie identyfikowalna], *kopia z Mino da Fiesole*, 1903 [drugi egzemplarz], *Głowa Seneki* 1905, *Głowa dziecięca wg Donatella* 1906, inna *Głowa dziecięca wg Donatella* 1906, *Fryz z puttami z Donatella*⁶⁵ lub Luca della Robbia, *San Giovannino*, *Desiderio da Settignano* [cf. infra], *Portret Cortigiana Donatella* [cf. infra], *Piccolo busto di bimbo da Donatello* 1907 [cf. infra], *Testa di Ajace* 1911, *Vaso romano*⁶⁶). Niektóre z zabytków zostały zarejestrowane w rękopiśmiennym dzienniku Botho v. Rose⁶⁷. Pojawiają się tam: *Niccolò da Uzzano* 1898 [cf. infra] oraz *Ritratto d'ignota* wg biustu w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

Przywołane wyżej, mało precyzyjne informacje, a także zaprezentowane wcześniej materiały ikonograficzne,

⁶⁰ MIKOCCI 2003, fig. 10-14.

⁶¹ WILDT, *L'arte*; za U. OIETTI, *Lo scultore Adolfo Wildt*, *Dedalo* 8, nr 7 (Milano-Roma) dicembre 1926, p. 447 sq.

⁶² A. WILDT, *Adolfo Wildt parla della sua vita e della sua arte*, *Secolo XX*, marzo 1928, p. 120 (przedrukowane w katalogu wystawy: *Adolfo Wildt e i suoi allievi: Fontana, Melotti, Brogginini e gli altri, a cura de E. Pontiggia, Brescia Palazzo Martinengo 23.01.-25.04. 2000*, Milano 2000, p. 206-208)

⁶³ „Kajety” w archiwum Scheiwiller w Mediolanie, wykorzystane

przez P. MOLA 1986; także MOLA 1988, p. 154; także MOLA, [in:] Wildt, testo de Paola Mola, prefazione de Vanni Scheiwiller con „L'arte del Marmo” de Adolfo Wildt, (Franca Maria Ricci), Milano 1988.

⁶⁴ MOLA 1988, p. 154; Cf. MIKOCCI 2001, fig. 51-53

⁶⁵ Cf. MIKOCCI 2003, fig. 21-26.

⁶⁶ Cf. MIKOCCI 2001, fig. 50

⁶⁷ Manuskrypt w Monachium, arch. Friedberg.

stanowiły ważne przesłanki do badań. Kwestię ewentualnych podróży artysty do źródeł tych wzorów, ewentualnie innych mediów poznawania dzieł dawnych, wyjaśniła nam skłonność rzeźbiarza do studiowania odlewów gipsowych. Poza tym, w korespondencji Alberto Weltiego, także bliskiego Franzowi Rose artysty, znajdujemy ciekawą wzmiankę o przysłanych mu odlewach „z Donatella”. Otóż malarz wykonywać miał (i zapewne wykonał) kopie malarskie z wysłanych mu przez Franza Rose odlewów gipsowych – może do wykorzystania w swych większych kompozycjach? Ten interesujący dokument to dwa listy wysłane do mecenasa przez Weltiego w 1895 r., gdzie w pierwszym czytamy: *Auf die Reliefs von Donatello freue ich mich überaus...*⁶⁸, a w drugim: *Vor allem herzlichem Dank für die beiden Abgüsse, sie haben mich beide, besonders aber der wundervolle Profilkopf, überaus gefreut. Donatello liebe ich je ganz besonders und habe schon, als ich in Venedig war, jedes Werk aufgespürt...*⁶⁹.

Potwierdza to, że medium, przynajmniej dla części kopii, stanowiły gipsowe odlewy. Innym medium były ryciny, nie dające jednak takiej możliwości wiernego odtworzenia pierwowzoru, co wykazaliśmy w sprawozdaniu naszej „Pierwszej wizyty w Dylewie”⁷⁰.

a) znalezione w wykopaliskach

13) głowa putta wg Donatella (Fig. 36)

Płaskorzeźba z głową dziecięcą (nr inw. mar34/1-5/02, wykop B; pomieszczenie 2; plan: Fig. 26) zachowała się stosunkowo dobrze, choć w kilku fragmentach potłuczonego marmuru.

Marmur, wymiary: wys. 0,237, szer. 0,216.

Dziecięca głowa ukazana w 3/4 od prawej, umieszczona na nieregularnym, nieomal owalnym tle, sugerującym, iż to część większej kompozycji. Na tle, pod brodą sygnatura: „cop. A”, wpisane w „W”.

Twarz dziecięca jest charakterystyczna; przypomina na pierwszy rzut oka głowy dziecięce lub też głowy puttów lub aniołków, rzeźbione przez artystów Cinquecento.

Najbardziej oczywiście przypomina twórczość Donatella. W rękopiśmiennych kajetach Wildta znajdujemy zresztą informacje o: *Testa di bimbo di Donatello 1906, un secondo 1907 spedito a Francoforte* oraz o *piccolo busto di bimbo da Donatello 1907*, a także o jeszcze dwóch innych z 1909 i 1911⁷¹. Innych „puttini”, którymi byłby zainteresowany, rzeźbiarz nie wymienia. Poszukiwania pierwowzorów reliefu zaczęliśmy więc od tego wielkiego rzeźbiarza.

W twórczości Donatella⁷² takie głowy i twarze w całych figurach puttów, w bardzo wysokim reliefie lub pełnych, są częste. Nasza głowa, która przecież mogła być fragmentem jakiejś całej postaci lub większej kompozycji, wykazuje do wielu z nich duże podobieństwo. Taka sama twarz dziecięca występuje np. u całopostaciowego putta w „Tabernacolo dell’Annunciazione” (kościół S. Croce, Florencja – postać skrajna z lewej⁷³). W „Cantorii” niegdyś w S. Maria del Fiore, dziś w Museo del Opera we Florencji, z której przecież mamy już skopiowany zapewne cały „relief z puttami” – dziś bardzo fragmentaryczny (cf. nasza „II wizyta w Dylewie”⁷⁴), występuje postać o identycznej głowie⁷⁵. To postać putta dziesiątego od lewej, tego z podniesionym do góry lewym ramieniem. Nasza głowa jest, jak się zdaje, lustrzanym odbiciem tamtej; kosmyki fryzury i prawe ucho, nie mówiąc o podobieństwie twarzy, są identyczne. Putto jest zresztą przecież wyrzeźbione w wysokim reliefie. Zrobienie fragmentu kompozycji, którą rzeźbiarz znał dobrze, bo już ją kopiał (ewentualnie dysponował jej odlewem gipsowym), jest zatem jak najbardziej prawdopodobne.

We florenckiej gipsotece znajduje się komplet odlewów „cantorii”⁷⁶, znanych z literatury (pojawily się one już w 1886 r. w katalogach florenckiej „Gipsoteki Lelli”⁷⁷, a także w kolejnym katalogu z 1894 r.⁷⁸). Rzeźby te cieszyły się wielkim powodzeniem w Niemczech: w latach 1874-76 został nawet zakupiony, i to przez rząd niemiecki, ich odlew do Berlina.

Mamy więc tu do czynienia z wykonaną na podstawie gipsowego odlewu kopią florenckiego reliefu – dość wierną pierwowzorowi ale zredukowaną do samej głowy.

⁶⁸ WELTI, *Briefe* II, p. 29, list z Höngg, z 8.05.1895.

⁶⁹ WELTI, *Briefe* II, p. 35, list z Höngg, z 6.1895.

⁷⁰ MIKOCCI 2001, fig. 3, 50.

⁷¹ MOLA 1986, p. 154.

⁷² Cf. np. A. COLASANTI, *Donatello con 240 riproduzioni in fototipia*, Roma 1930.

⁷³ COLASANTI, op. cit., pl. LXXXVI.

⁷⁴ MIKOCCI 2003, fig. 21-26.

⁷⁵ *Reliefs Cantorii: Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze a cura di L. Bechevucci*, G. Grunetti, vol. I (Electa s.l.d.), katalog p. 280 sq., fig. 191-197, cf. także H.W. JANSON, *The Sculptures of*

Donatello, Princeton–New Jersey 1963, p. 119 sq., pl. 49-53, interesujące nas putto, fig. 49 b w środku; podobna głowa putta też np. pl. 53a.

⁷⁶ *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Firenze 1985, p. 24 sq., nr 16.

⁷⁷ *Catalogo delle sculture del medioevo che si trovano formate in gesso dal formatore Oronzio Lelli*, Laboratorio Corso de’ Tritoni n.95, Firenze 1886, nr 17.

⁷⁸ *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel laboratorio di Oronzio Lelli*, Firenze, Corso de’ Tritoni n.95, Firenze 1894, nr 180.

14) relief *San Giovannino wg Desiderio da Settignano* (Fig. 30:A)

Kilka fragmentów reliefu, znalezione dokładnie w miejscu, gdzie zostały zarejestrowane na archiwalnym zdjęciu (Fig. 22; nr inw. mar6/1-2/02, mar8/1-12/02, mar8/15-17/02; wykop C, pomieszczenie 10, cf. plan – Fig. 26), ze śladami spalenizny. Widoczny jest spory ubytek w górnej części od tyłu, na szczęście w partii tła.

Marmur; wymiary: wys. 0,515, szer. 0,26, grubość płyty 0,035, wys. reliefu 0,07.

Na krawędzi z prawej strony u dołu sygnatura: „cop. A” wpisane w „W”.

Relief jest dokładną kopią rzeźby z przedstawieniem profilowego biustu młodego św. Jana Ewangelisty, który znajduje się w Museo Nazionale di Bargello we Florencji (nr inw. 928, wymiary 0,26 x 0,51). Oryginalny relief został kupiony do Galerii w 1789 r. (wtedy nazywała się Galleria Reale), a pochodził z Badia di San Salvatore (Badia a Settimo) we Florencji. O jego wcześniejszych losach nic nie wiadomo. Gdy był kupowany, uchodził za dzieło Donatella⁷⁹ – był wówczas pierwszym „dziełem Donatella” w Bargello, gdzie uzyskał wielką sławę (opinia z katalogu: *soprattutto grazie ai numerosi calchi diffusi nei maggiori musei d'Europa*). Wydaje się nawet, iż część tych kopii może być replikami bliskimi okresowi powstania rzeźby: trzy takie repliki żeliwne i jedną wykonaną z brązu zarejestrował w latach 80. XIX w. C. von Fabriczy⁸⁰. W 1887 r. relief został przeniesiony do Bargello, ustawiony tam w Salonie *dove fu esaltato per manifestare in modo così raffinato il carattere dell'anima (Villari) e divenuto in tal senso quasi un emblema quattrocentesco fu riprodotto nelle tecniche più varie (gesso, marmo, bronzo, terracotta e maiolica)*⁸¹. Badania późniejsze⁸² kazały przypisać dzieło Desiderio da Settignano

(z datą 1450-1453).

Oprócz odlewów, do których wrócimy, istnieje kilka kopii artystycznych, zarejestrowanych przez literaturę: wolna kopia marmurowa w formie tonda (zapewne z XIX w.) w Horne Museum we Florencji⁸³, malowany stiuk (być może odlew z epoki?) w Musée Jacquemart-André⁸⁴, oraz dzieło autorstwa zapewne jednego z braci Geri, będące raczej wariacją na temat dzieła Desiderio, w Los Angeles County Museum⁸⁵.

Analizowany relief jest bardzo znany: publikowany jest nieomal we wszystkich przewodnikach i katalogach Bargello⁸⁶. Poświęcono mu także dużą literaturę specjalistyczną⁸⁷. Oryginalny relief jest identyczny z naszym: nie ma najmniejszej wątpliwości, iż bardzo dokładnie powielony jest każdy jego szczegół. Jedyny i oczywisty wniosek jaki się nasuwa, to ten, iż Wildt korzystał z odlewu gipsowego – tylko tak bowiem mógł osiągnąć pełną wierność pierwowzoru. O takich odlewach (może właśnie o odlewie z tego dzieła?), wspominał wszak Welti (cf. supra), obracający się przecież w tym samym kręgu artystycznym.

Odlewów gipsowych reliefu, oprócz kopii wspomnianych a wykonanych w innym materiale, było oczywiście wiele. Odlew taki wymienia np. katalog gipsoteki we Florencji⁸⁸. W XIX w. wielką serię form gipsowych posiadała we Florencji, utworzona w 1869 r. „Scuola preparatoria di Intaglio e altre Arti Professionali”. W następnych latach powstawały inne instytucje, których sukcesorem była właśnie florencka „Gipsoteca”. Posiadała ona, tak jak instytucje, których była spadkobierczynią, formę i produkowała na sprzedaż gipsowe kopie. Informacje o tym odlewie, i o możliwości nabycia go, można było uzyskać już z katalogu wystawy dzieł Donatella w 1887 r.⁸⁹ *San Giovannino* w odlewie gipsowym znalazł się też w katalogu odlewów

⁷⁹ Także długo później, cf. s.a. *Donatello al Bargello* [katalog wystawy], Firenze 1985, nr 14, p. 17, fig. na p. 11; [G. MILANESI], *Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto*, Firenze 1887, p. 23, s.nr: *S. Giovannino, busto di profilo in pietra, era nella Badia di Settimo, e fu depositato nell'Ospedale degli Innocenti. Passo nella Galleria degli Uffizi nel 1784. Ora e nel Museo Nazionale*.

⁸⁰ C. V. FABRICZY, *Notizien: Repliken des Johannes Reliefs von Donatello*, Repertorium für Kunstwissenschaft 10, 1887, nr 2, p. 225-226, 340.

⁸¹ *Za Donatello al Bargello*, op.cit.

⁸² Po raz pierwszy A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, VI: la scultura del Quattrocento*, Milano 1908, p. 410-428.

⁸³ I. CARDELLINI, *Desiderio da Settignano*, Milano 1962, p. 289, fig. 378.

⁸⁴ CARDELLINI, ibidem, p. 289, fig. 377.

⁸⁵ CARDELLINI, ibidem, fig. 320, p. 258, dzieło Geri.

⁸⁶ Np.: F. ROSSI, *Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello [Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia]*, Roma 1932, p. 20, fig. na p. 55; *Desiderio da Settignano: S. Giovanni Battista Fanciullo, Bassorilievo in pietra serena*; A. ARNAUD, *Il Palazzo del Bargello e il Museo Nazionale* [Collezione „Mirabilia”], Firenze 1950, pl. s.p.

⁸⁷ M.A. LAVIN, *Giovannino Battista: A Study in Religious Symbolism*, ArtBull 37, 1955, p. 92; A.V. COONIN, *The Sculpture of Desiderio da Settignano* [diss. New Brunswick], New Jersey 1955, p. 309, fig. 38, p. 182; CARDELLINI, op.cit., p. 150 sq., fig. 126-127; G.C. VINES, *Desiderio da Settignano*, [diss. University of Virginia], Virginia 1981, p. 173-75.

⁸⁸ *Donatello nei calchi*, op.cit., nr 154.

⁸⁹ *Esposizione Donatelliana nel R. Museo Nazionale in Firenze, V Centenario di Donatello*, Firenze 1887, p. 10, nr 63.

w 1894 r.⁹⁰ Warto zwrócić uwagę, iż obydwa wykorzystane przez Wildta „męskie” odlewy gipsowe (cf. infra) zajmują w tym katalogu miejsce obok siebie! – czyżby były zamawiane właśnie na podstawie tego druku?

Najnowszy, wzorowo opracowany katalog florenckiej Gipsoteki z 1985 r. rejestruje też inne instytucje, które posiadają gipsowe repliki; wśród nich można wymienić pracownię berlińską, która zdobyła model *San Giovanino* już w 1881 r. Można więc sobie wyobrazić, że podobnie jak do Weltiego (cf. supra - list) – także do Wildta, sam Rose wysłał odlew, kupiony nie we Włoszech, a może właśnie w Berlinie, w celu przekazania go w marmurze. We wczesnym florenckim katalogu form odlewów gipsowych (Laboratorio O. Lelli) relief figurował oczywiście jako dzieło Donatella i można być nieomal pewnym, iż to za taką gipsową kopię właśnie dziękował Franzowi Rose Welti (cf. supra).

15) Relief *Corteggiana*, przypisywany niegdyś Donatello (Fig. 30:B)

Znaleziona w wielu, częściowo przepalonych, fragmentach płaskorzeźba z profilowym przedstawieniem kobiety (nr inw. mar5/1-14/02, mar8/13-14/02, mar7/1-4/02, mar49/02, wykop C, pomieszczenie 10 - Fig. 26). Wiele drobnych ubytków, najczęściej w partii tła.

Marmur, wymiary: wys. 0,50, szer. 0,313, gr. 0,075, gr. płyty. 0,038, wys. reliefu 0,04.

Zabytek ma kształt wydłużonego w pionie owalu, na którym w płaskim reliefie przedstawiono profilową głowę i biust młodej kobiety o wyszukany uciesaniu. Biust nierówno ucięty od dołu, gdzie pod linią piersi, ukazane jest tło: tkanina (suknia lub welon), która pojawia się za plecami i z przodu kobiecej, nagiej figury, została tu – w naszej kopii – jakby niedokończona. Na brzegu reliefu sygnatura i napis: „cop. A.W. MILANO 95”.

Z profilu, stylu i z wyglądu fryzury przedstawienie kobiece jest podobne do rzeźbionych biustów Francesco Laurana⁹¹, a fizjonomia przedstawionej przypomina m.in. profil Battisty Sforza⁹² (być może z tego powodu nazwisko tego artysty pojawiło się w archiwaliach z Döhlau). Idąc

jednak tropem odlewów gipsowych rzeźb niegdyś słynnych, a dziś nieomal nieznanych, udało się odnaleźć konkretny pierwowzór tegoż marmuru Wildta. Jest nim zapewne relief marmurowy, znajdujący się dziś, tak jak w końcu XIX w., w Mediolanie, w Museo del Castello (inv. 933, wymiary 0,35×0,45; Museo Civico fel Castello Sforzesco, Mediolan, nr 439/1092, zakupiony w 1868 r. z Villa Torri de'Picenardi w Cremona)⁹³.

Gipsową formą tego zabytku dysponowała już stara gipsoteka florencka (zakład O. Lellięgo). A w najwcześniejszym katalogu zakładu z 1894 r.⁹⁴, przy rzeźbie pojawia się oczywiście atrybucja „Donatello”. Przypuszczać więc można, iż był to może drugi z odlewów gipsowych „z Donatella”, o których w liście do Franza Rose pisał Welti (cf. supra).

Atrybucję tę nowsza literatura jednak odrzuca, wiążąc czasem relief z Desiderio da Settignano (niemniej jednak, najnowsze opracowania twórczości tego artysty, interesującej nas rzeźby nie uwzględniają). W Victoria and Albert Museum w Londynie istnieje marmurowy relief (jak gdyby replika naszego zabytku⁹⁵), ale ponieważ dylewski obiekt jest późniejszy, to on mógłby być repliką. Niemniej zabytek londyński różni się zarówno od egzemplarza z Dylewa, jak i od rzeźby z Mediolanu tym, iż dwa pierwsze są owalne, relief ich otoczony jest profilowanym brzegiem, biust pozbawiony jest u dołu stroju, a prawa ręka jest dosyć niezręcznie ucięta. Ponadto, w portretowym profilu zabytku przechowywanego w Londynie, widać też nieco inny kształt ucha. Wielki znawca rzeźby renesansowej, z którym w tym wypadku chcielibyśmy się zgodzić, uważa, iż jedynym oryginałem jest zabytek z Londynu, wiązany przez niego z Andrea del Verocchio (ale tylko pośrednio – pisze: *style of Verocchio*). Był to zakup z 1862 r. i z niego właśnie wykonano odlew gipsowy, który był prezentowany na wystawie z 1887 r. we Florencji („Esposizione Donatelliana”⁹⁶). Z tego reliefu wykonano także barwiony odlew stiukowy, zakupiony w 1912 r. do Berlina⁹⁷. Zabytek w Londynie (i wykonany z niego gips) różni się formą od owalu z Dylewa (identycznego, jak się zdaje, tylko z wersją

⁹⁰ *Catalogo di Oronzio Lelli 1894*, op.cit., nr 183.

⁹¹ Cf. Ch. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma 2000, passim.

⁹² Cf. różny relief portretowy w Pesaro, Musei Civici: H.-W. KRUF, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, fig. 105.

⁹³ S. VIGEZZI, *La scultura in Milano. Catalogo descrittivo e critico di tutte le sculture esistenti nella raccolta del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco di Milano, dal sec. IV al sec. XIX*, 2 vol., Milano 1934, vol. I, p. 143-144, nr 439, vol. II, pl. XVI. *SCHUBRING, *Donatello*, Stuttgart–Leipzig 1907, p. 22 – przy-

pisuje relief Francesco da Simone; MIDDELDORF, *Portraits by Francesco da Sangallo*, AQ 1, 1938, p. 136, nr 10.

⁹⁴ *Catalogo dei monumenti di Oronzio Lelli 1894*, op.cit., nr 212.

⁹⁵ J. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, inw. 923-1900, nr 142.

⁹⁶ *Esposizione Donatelliana*, Firenze 1887, p. 6, nr 43.

⁹⁷ *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser Friedrichs Museum. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Baroc, vol. I: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, E. Schottmüller ed., Berlin–Leipzig 1933², p. 46, nr M.114 / Sch 133.

z Mediolanu). Rzeźba mediolańska (nie miałem możliwości konsultowania oryginału) wydaje się być uszkodzona w dolnej partii (ukośnie pęknięta), niemniej z zachowanej formy tła można wnosić, iż nigdy nie miała kształtu regularnego owalu. Wildt uzupełnił więc prawdopodobnie brakującą dolną część, a całości nadał owalny kształt. Usunął też ubiór z pierwszego planu, ucinając relief poniżej piersi. W gipsowym pierwowzorze suknia lub szal otaczały tors kobiety dookoła, odsłaniając oczywiście piersi. Nie wiemy jednak, czy Wildt był tu oryginalny, czy też raczej, co bardziej prawdopodobne, naśladował przeróbki wersji mediolańskiej.

Pope-Hennessy uważa, iż relief w Mediolanie (a więc bezpośredni wzór dla zabytku z Dylewa) to prawdopodobnie XIX-wieczny falsyfikat, wykonany na podstawie gipsu zdjętego z zabytku londyńskiego. Znacznie mniej udanym naśladownictwem reliefu, a nawet fałsem, jest jeszcze inny relief z Victoria and Albert Museum⁹⁸.

Kolejnym problemem, na który warto zwrócić uwagę przy omawianiu dylewskiej kopii i jej pierwowzoru, jest duże podobieństwo do tzw. „Damy z Detroit”, czy też „Damy Forda”, uchodzącego kiedyś (i ponownie w najnowszej literaturze) za dzieło wiązane z Desiderio da Settignano⁹⁹, pomimo że wielki znawca rzeźby renesansowej, J. Pope-Hennessy¹⁰⁰, wiąże wykonanie reliefu z rzeźbiarzem Odwardo Fantacchiotti (1809-1877). Wspomniana „Dama Forda”, rzeźba niepewnie wiązana z Desiderio¹⁰¹, jest jakby lustrzanym odbiciem damy z naszego, dylewskiego reliefu. Tamta postać jest jednak ubrana, a jej fryzura wykazuje w stosunku do naszej minimalne różnice. Do tego stopnia przypomina jednak nasz relief, iż wydaje się prawdopodobne, że obydwa wyszły spod tej samej ręki (Wildta?). Problem ten wymaga jednak dalszych badań¹⁰².

Mysząc o całości naszej kolekcji kopii dzieł renesansowych, warto zwrócić uwagę, iż w początku wieku Wilhelm Bode szczegółowo omawiający w Berlinie¹⁰³ rzeźbę

zwaną „Księżniczka z Urbino” – która wszak także dla Döhlau była skopiowana – jako dzieło jej bliskie, wymienia właśnie mediolański relief. Twierdzi, iż „Dama z Mediolanu” dotychczas niesłusznie wiązana z Donatello, ze względu na to właśnie podobieństwo, powinna uchodzić za dzieło Desiderio da Settignano¹⁰⁴.

16) sarkofag-wanna dekorowany płytkim reliefem (Fig. 18)

Obiekt rozbity na co najmniej 255 (kruszących się) fragmentów ma kształt kamiennej wanny lub sarkofagu rzymskiego o formie nazywanej *lenos* (nr inw. mar1/1-255/02, wykop A, pomieszczenie 3, 4, 5; wykop B, pomieszczenie 1, 2, 3, 5, plan – Fig. 26)

Marmur; różne wymiary.

Wbrew źródłowym przekazom na temat jego autentyczności, sarkofag jest nowożytny (na pewno nie jest rzymski, co jednak nie wyklucza, że mogła to być stara, marmurowa wanna). Sarkofag stał na dwóch prostopadłościennych podstawach zdobionych lwimi łapami, dekorowany był pasowym reliefem z przedstawieniem m.in. tiasosu morskiego w szerokim pasie centralnym oraz m.in. fryzem zwierzęcym w pasie górnym i ornamentem na wywiniętym brzegu. Wśród zachowanych fragmentów widzimy także inne sceny i motywy (Fig. 62). Stan zachowania marmurowego, kompletnie rozbitego i rozsypującego się na skutek przegrzania zabytku, jest bardzo zły. Więcej na temat jego dekoracji (tematów, ikonografii, stylu i pierwowzorów) będzie można powiedzieć dopiero po przeprowadzeniu prac konserwatorskich i rekonstrukcyjnych.

Generalnie jednak można stwierdzić, iż jest to imitacja antycznego sarkofagu *lenos*, pokryta eklektycznym reliefem z motywami zwierzęcymi i morskimi, stojąca niegdyś w holu wejściowym pałacu (cf. supra – przekazy ikonograficzne). Zgodnie z przekazem archiwalnym relief o tematyce morskiej na tym – zakupionym przez Franza Rose

⁹⁸ POPE-HENNESSY, *Catalogue Victoria and Albert*, p. 688, nr 737, fig. 728 (inw. 5889-1859).

⁹⁹ A.P. DARR, P. BARNET, A. BOSTRÖM et al., *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, London 2002, nr 55, p. 105-109.

¹⁰⁰ J. POPE-HENNESSY, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York-Princeton 1980, p. 234.

¹⁰¹ CARDELLINI, op.cit., p. 280 sq., fig. 351-354.

¹⁰² Intrygującą kwestią tak daleko idącego podobieństwa obu reliefów zamierzamy zająć się w najbliższym czasie, sygnalizując, iż zabytek amerykański („bassorilievo di pietra serena” 0,53 x 0,33 m)

został podarowany do Detroit Institute of Art w 1948 r. przez Mrs. E. Ford (Acc.75054), pochodził podobno z kolekcji C. Timbal, Paris, potem A. de Schicker, następnie Martinvaast, Francja oraz Duveen Brothers, New York i E.B. Ford, Detroit. Został opublikowany: KENNEDY 1929; BECHERUCCI 1931; RICHARDSON, *Art Digest* 1948; RICHARDSON, *The Art Quarterly* 1948; GALASSI 1949; CARDELLINI 1962, p. 281.

¹⁰³ W. VON BODE, *Florentine Sculptors of the Renaissance*, New York 1969 [oryginał niemiecki, i to drugie wydanie, wyszedł w 1928 r.], pl. LXIX, p. 138.

¹⁰⁴ V. BODE, *ibidem*, p. 140, n. 1.

w Italii i uważanym za oryginalny – sarkofagu wykonał w 1906 r. właśnie Adolfo Wildt¹⁰⁵. Obiekt stał w hallu dylewskiego dworu na pewno już przed 1907 r., i zwany był przez rodzinę „Wanne der Prinzessin von Urbino”, pełnił funkcję donicy na kwiaty.

Kamienna (marmur carrara?) wanna ma bardzo silnie, na „nieantyczny” sposób, wywinięty brzeg. Relief, którego motywy morskie (uważane w literaturze za archaizujące, czego nie dostrzegamy) są w jakimś stopniu inspirowane antycznymi scenami thiasosów morskich, w całości jest zupełnie nieantyczny, w pełni dekoracyjny i dosyć kiepski. Pogląd, iż jest to antyczna skrzynia sarkofagowa, pokryta reliefem przez Wildta, jest zatem zupełnie niesłuszny.

Zabytek znajduje się w pracowni konserwacji Muzeum Narodowego w Warszawie, oczekując na konserwację.

Bibliografia: MOLA 1983, op.cit., fig. 16; MIKOCKI 2001, fig. 56. W czasie odkrywania i wkrótce potem prasa opublikowała zdjęcia odkopanych fragmentów.

b) rzeźba zakupiona

17) *Portret Młodzieńca, okreśłany (?) jako relief Niccolò da Uzzano (Fig. 43)*

Relief (nr inw. mar41/1-7/02) został zakupiony przez kierownika badań od jednego z robotników, który – podobno – w trakcie kopania fundamentów pod pawilon, zdjął go z łyżki koparki. Był podobno kompletny, choć zachowany we fragmentach. Obecnie brakuje mu dolnego prawego narożnika, gdzie na brzegu znajdowała się niegdyś inskrypcja: „cop. A” wpisane w „W” (zachowany ślad „W”).

Relief ze śladami przepalenia zachowany jest w 7 dużych fragmentach, z poważnym ubytkiem prawego, dolnego rogu.

Marmur; wymiary: wymiary: szer. 0,32, wys. 0,475, gr. 0,07, wys. reliefu 0,04.

Na płaskim tle prostokątnej, półkuliście zwieńczonej płyty, przedstawiono portret młodego mężczyzny, ukazany w prawym profilu. Bardzo charakterystyczny profil twarzy, fryzura i ubiór, lokują pierwowzór przedstawienia w okresie Cinquecenta. Zachowany relief rzeczywiście przypomina portrety Niccolò da Uzzano (zm. 1432), wy-

bitnej i wielokrotnie portretowanej postaci renesansowej. W Museo Nazionale del Bargello znajduje się terrakotowy biust, długo dyskutowanego autorstwa Donatella¹⁰⁶, ukazujący tę właśnie postać, wtedy znacznie starszą, lecz o profilu do naszego podobnym¹⁰⁷. Za dzieło Donatella uchodzi w tradycji sięgającej 2. poł. XVIII w. Istnieje zresztą ogromna literatura dotycząca tego zagadnienia, i towarzysząca jej długa dyskusja. W kręgu rodziny Rose zapewne uznawano jednak, że jest to ta sama postać, choć z innego kamiennego pierwowzoru skopiowano nasz relief. Naukowe badania ikonografii portretowej Niccolò da Uzzano odrzucają jednak taką możliwość. Już w w opracowaniu pióra F. Studniczki z 1924 r.¹⁰⁸, nie ma żadnego reliefowego, podobnego do naszego portretu. Pozostawiając więc na boku tradycję rodzinną, zwróćmy się ku warsztatowi Wildta.

Jak łatwo można było przypuszczać, artysta poszedł najłatwiejszą drogą, imitując relief na podstawie odlewu gipsowego, tak jak miało to miejsce już poprzednio. Tym razem jednak, nie mamy – jak w przypadku naszego portretu żeńskiego – do czynienia z obiektem powszechnie znanym, eksponowanym i wielokrotnie publikowanym, jak „San Giovannino” dłuta Desiderio da Settignano. Odnalezienie pierwowzorów dwóch ostatnich reliefów dylewskich nie było już tak proste, ze względu na znacznie mniejsze znaczenie ich pierwowzorów dla sztuki (i wynikające stąd skromne miejsce, jakie zajmują w dzisiejszej nauce i publikacjach). Wystarczyło jednak znów sięgnąć po katalogi odlewów gipsowych, by poczynić konkretne rozpoznania.

Otóż nasz mężczyzna to bardzo dokładna, marmurowa kopia, w najmniejszym detalu zgodna z odlewem gipsowym, który wykonano z rzeźby znajdującej się we florenckim Bargello (inw. 937, o wymiarach 0,45 x 0,30). Zabytek okreśłany jest obecnie jako „Ritratto virile in bassorilievo” i datowany na ok. 1455 r. Gips, dzisiaj we florenckiej Gipsotece¹⁰⁹, istniał już przed 1875 r. i znalazł się we wczesnym katalogu odlewów gipsowych z 1894 r.¹¹⁰ Rzeźba uchodziła wtedy za dzieło Donatella, później – za dzieło jego szkoły, obecnie zaś przypisuje się ją niekiedy Desiderio da Settignano. Większość monografii artysty tej atrybucji nie uwzględnia, toteż rzeźba nie pojawia się raczej w nowoczesnych opracowaniach.

¹⁰⁵ Informacja o zakupie w Italii i nowożytniej dekoracji obiektu, cf. MOLA 1986, p. 408, n. 9.

¹⁰⁶ F. STUDNICZKA, *Niccolò da Uzzano*, [in:] Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, p. 135-153; ten terrakotowy biust często zresztą kwestionowany bywa jako dzieło Donatella, cf. H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton–New Jersey 1963, p. 237 sq., pl. 124g, 125c.d.

¹⁰⁷ Cf: Niccolò da Uzzano, P. Barocchi, G.G. Bertelà [Lo specchio

del Bargello 32], Firenze 1986; o tych portretach szerzej M.J. MAREK, *Donatello Niccolò da Uzzano – "ritirare dal naturale" und Bürgertugend* [in:] Donatello-Studien, M. Cämmerer ed. [Italienische Forschungen, III. Folge, vol. XVI], München 1989, p. 263 sq.

¹⁰⁸ F. STUDNICZKA 1924, op.cit., p. 135-153.

¹⁰⁹ *Donatello nei calchi*, 1985, op.cit., nr 169.

¹¹⁰ *Catalogo dei monumenti di Oronzio Lelli 1894*, op.cit., nr 182.

*Dzieła innych artystów
lub jeszcze nierozpoznane*

18) Portret Elizabeth Wentzel Heckmann z 1894 r. dłuta Alexandra Tondeur (?) – fragmenty
oraz

19) Portret Elizabeth Wentzel Heckmann z 1907/08 dłuta Fritza Schapera (?) – fragmenty

Podczas wykopalisk znaleziono kilka fragmentów rzeźb, których stan zachowania nie pozwala na identyfikację. Takim jest lub też są właśnie portrety E. Wentzel-Heckmann, siostry Doris Rose-Heckmann (matki kolekcjonera Franza Rose). Stanowiły one część artystycznego wyposażenia jej berlińskiego mieszkania, która po 1914 r. trafiła drogą dziedziczenia do Döhlau. Przymuszczać należy, że tam dwa (?) jej portrety. Niżej spróbujemy uporządkować materiał i zaprezentować nasze hipotezy.

1a) żeńska głowa (**Fig. 34**), (nr inw. mar71/02, wykop D, pomieszczenie 14, plan – **Fig. 26**)

Marmur, wymiary: wys. 0,255, szer. 0,17.

Głowa zachowana była kompletnie, ale marmur kiedyś przepalony i pozostawiony w wilgotnym środowisku zerodował tak, że zewnętrzna część rzeźby (na prawym policzku i z prawej strony głowy, w partii czoła i fryzury) odpadła, kompletnie zniszczona. Dobrze zachowana powierzchnia środkowej części twarzy pozwala na stwierdzenie, iż mamy tu do czynienia nie z rzeźbą idealną, ale z portretem. Włosy, dobrze zachowane z lewej strony głowy, pozwalają w przybliżeniu odtworzyć fryzurę.

1b) bardzo zniszczony blok marmuru – biust od rzeźby portretowej (?) (inw. mar 68/20-32/02?, wykop D, pomieszczenie 14 ?, plan – **Fig. 26**).

Marmur, wymiary: wielkość nieco ponadnaturalnego biustu.

Bardzo obtłuczony blok marmuru tylko w przybliżeniu przypomina biust ludzki. Jego powierzchnia jest obita, a dekorujący ją relief poobtlukiwany. Bryła ma jednak, w zarysach, kształt biustu i widać też ślady po odbitej szyi i głowie. Zarysowana jest linia granicy dekoltu oraz, w niektórych partiach, widać oryginalną powierzchnię rzeźbionego kamienia. Na górnym brzościu zachował się wzór: rzeźbiarz oddał płaski ornament roślinny (stylizowane liście, kwiaty) haftu, który zdobił ubranie portretowanej postaci.

1c) fragment postumentu lub bazy pod rzeźbę z napisem (**Fig. 63**), (inw. MAR 85/1-7/02, wykop – wysypisko)

Marmur, wymiary: dł. 0,25, wys. 0,04, wys. liter 0,019.

Popękany, złożony z trzech fragmentów element podstawy lub bazy rzeźby, z fragmentarycznie zachowaną inskrypcją, którą można na szczęście odtworzyć:

„liebET EINANDER” lub „dienET EINANDER”.

1d) fragment postumentu lub bazy pod rzeźbę z napisem (**Fig. 64**), (inw. MAR 86/1-3/02, wykop - wysypisko)

Marmur, wymiary: dł. 0,117, wys. 0,076, wys. liter 0,014 oraz 0,08.

Popękany, złożony z dwóch fragmentów element podstawy lub bazy rzeźby, z fragmentarycznie zachowaną inskrypcją, którą można na szczęście odtworzyć:

„HECKMAN / dEN [20] MAR [z]”.

1e) fragment postumentu lub bazy pod rzeźbę z napisem (**Fig. 65**), (inw. MAR 68/1-1/02, wykop D, pomieszczenie 14, plan – **Fig. 26**)

Marmur, wymiary: dł. 0,145, wys. 0,067, wys. liter 0,008.

Kawałek bazy, o odłupanej inskrybowanej powierzchni; fragmentarycznie zachowaną inskrypcję, można częściowo odtworzyć jedynie częściowo: „eLISA”.

2a) tylna część żeńskiej głowy, z przedziałkiem i kokiem z tyłu – fragment rzeźby portretowej, pierwotnie naturalnych rozmiarów.

Niespalona, pęknięta; zachowana tylko tylna część głowy – nierozpoznawalna. (nr inw. mar 71/02, wykop D, pomieszczenie 14, plan – **Fig. 26**).

Marmur, wymiary: nieco mniejsze niż naturalne.

Rzeźbiona, doskonałej klasy głowa portretowa wraz z kolosalnym biustem i trzema fragmentami bazy z inskrypcjami stanowiła może jedną rzeźbę? Obiektem, którego się tu dopatrujemy, jest portret Elizabeth-Wentzel Heckmann (20.03.1833 - 5.02.1914). Zgodnie z relacją p. Sibylle Friedberg, w Dylewie znajdował się biust portretowy tej, jak pisaliśmy już wyżej, bardzo zasłużonej dla nauki osoby, słynącej także z działalności dobroczynnej. Biust miał być wyrzeźbiony w 1894 r. przez rzeźbiarza, Alexandra Tondeur (1829-1905), autora wielu portretów oraz kilku znanych rzeźb w Berlinie i w innych niemieckich miastach.

W artykule, w którym z okazji 100-lecia urodzin p. Wentzel, profesor Friedrich Sarre chciał upamiętnić jej zasługi, opublikowano także jej zdjęcie¹¹¹: w tym przypadku zarówno fizjonomia, jak i fryzura, a nawet rodzaj ubioru, potwierdzają nasze rozpoznanie. Mielibyśmy więc tu dużych rozmiarów biust portretowy, dojrzalej (61 lat) – ale nie starej – kobiety, ubranej w suknię (płaszcz) z wyszukany haftem. Z portretem związana była baza z inskrypcją. Po złożeniu tekstu z wszystkich przemieszczonych marmurowych kawałków fragmentów, czytamy: ELISABETH/HECKMAN/den 20 MARZ (jak przypuszczamy – na bazie o kształcie sześcianu, podtrzymującej biust), oraz: DIENET (lub) LIEBET EINANDER (jak przypuszczamy – na poziomej płycie znajdującej się poniżej).

¹¹¹ SARRE, op.cit.

Druga rzeźbiona głowa sprawia znacznie więcej trudności w interpretacji i na jej temat możemy tylko spekulować. W Dylewie mógł się znajdować też inny biust tej samej damy, z lat 1907/08, wyrzeźbiony przez Fritza Schapera (1841-1919)¹¹². Z rzeźbiarzem tym p. Wentzel utrzymywała wieloletnie kontakty. Z literatury poświęconej rzeźbiarstwu wynika, iż portret p. Wentzel, to biust marmurowy o wysokości 0,74 m¹¹³. Był nawet, w 1909 r., eksponowany na wystawie¹¹⁴. Istnieje też zapiska w dzienniku prowadzonym przez żonę rzeźbiarza, z której wynika, iż długo trwały poszukiwania wyszukanego stroju, w którym p. Wentzel miała być sportretowana.

Materiały archiwalne przynoszą też informacje o innych rzeźbach wykonywanych dla Döhlau, także przez samego Wildta. Sygnalizujemy więc, iż w przypadku wyżej omówionych marmurowych fragmentów istnieć mogą inne rozwiązania zagadki, z którą się zetknęliśmy.

20) Kopia biustu Dionizosa (*Ariadny*) z Muzeów Kapitołińskich (Fig. 35)

Prawie kompletny, ale zachowany w bardzo wielu fragmentach biust z końca XIX w. (nr inw. mar17/1-37/02, wykop B, pomieszczenie 6, plan – Fig. 26).

Marmur biały, drobnoziarnisty, przepalony. Wymiary bazy: wys. 0,125; średnica 0,18. Wymiary biustu (do początku szyi): 0,175. Głowa naturalnych lub lekko ponadnaturalnych wymiarów (stan zachowania nie pozwala na pomiary).

Profilowana baza, na której (za pomocą dwóch me-talowych bolców) umieszczono biust. Biust obcięty wysoko, płasko modelowany, szyja modelowana plastycznie. Na kark i na ramiona opadają szerokie pasma włosów. Twarz młodzieńcza, mało plastyczna. Fryzura rozczesana symetrycznie, z tyłu włosy zebrane w podwójny kok, spod którego pasma włosów spadają na ramiona. Część bardzo bujnych włosów spada pasmami w kształcie „korkociągów” na wysokości uszu, wzdłuż szyi. Nad czołem płaska opaska, wyżej wieniec z liści i owoców winnych.

Rzeźba jest kopią biustu Dionizosa, przechowywanego w kolekcji kapitołińskiej¹¹⁵, która to rzeźba przez wielu uważana była zresztą za Ariadnę (i nadal czasem nosi

takie, dziś już umowne, określenie). Pochodzi zapewne z Watykanu, choć najpierw przechowywana była na Kapitolu w Sala delle Colombe, a w latach 1797-1815, zabrano ją do Paryża. Wysokość oryginału: 0,545.

Rzeźba, będąc jedną z najsłynniejszych „głów” antycznych, znalazła się m.in. w repertuarze S. Reinacha¹¹⁶. Była wymieniana i publikowana przez autorów wszystkich ważniejszych prac przeglądowych z przełomu wieków¹¹⁷ (znalazła się też oczywiście w katalogu Muzeum¹¹⁸). Wykonywano z niej odlewy gipsowe, z których jeden przechowywany był w zbiorze monachijskim¹¹⁹. W nowoczesnej literaturze archeologicznej nie zajmuje już tak doniosłego miejsca¹²⁰. W typologii ikonografii Dionizosa należy do „młodzieńczych głów, typu Bazylea” – jej pierwowzór lokowany jest w połowie IV w p.n.e., w kręgu Leocharesa, lub niektórych rzeźbiarzy Mauzoleum (choć niektórzy woleliby widzieć tu styl późnego klasycyzmu z II w. p.n.e.). Rzeźba oryginalna jest restaurowana (koniec nosa, dolna warga, biust).

Wśród odlewów gipsowych z Florencji, do których tak chętnie sięgali Rose i Wildt, nie ma odlewu głowy Dionizosa. Inną z rzeźb spośród dylewskich znalezisk, która także nie odnajduje tam pierwowzoru, jest „Księżniczka Urbino”. Może w tych dwóch wypadkach wzorem bywały tu gipsy z niemieckich formiarni? A może nawet te dwie rzeźby to późniejsze nabytki rodziny Rose – spadek po Elise Wentzel-Heckmann?

Kopista dylewski z dużą dokładnością oddał wszelkie detale, obdarowując rzeźbę, szczególnie w partii twarzy, dużą plastyką. Historia rzeźby nie jest znana: ostatnia mieszkanka pałacu pamięta jej w ogóle.

Obiekt, po właśnie zakończonej konserwacji, znajduje się w pracowni konserwatorskiej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

21) Relief z przedstawieniem „rzymskich” żołnierzy i koni (?) (Fig. 37)

Fragmentarycznie zachowana płaskorzeźba z przedstawieniem jeźdźców (nr inw. ma33/1-30/02, wykop D, pomieszczenie 14, plan – Fig. 26, z fragmentami rozciągniętymi po całym terenie wykopaliska).

¹¹² V. SIMSON, op.cit.

¹¹³ V. SIMSON, op.cit., nr 51 bez fotografii.

¹¹⁴ *Austellungskataloge der Königlichen Akademie der Künste Berlin*, 1909, nr 335 („Sonderausstellung J.G. Schadow“).

¹¹⁵ Sala del Gallo morente 8, inw. nr 734: H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collection of Rome, The Sculptures of the Musei Capitolini*, Oxford 1912, p. 344-45, nr 5, pl. 86; G. LIPPOLD, GrPl 264, n. 4; *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*

[Helbig], vol. II4, Tübingen 1966, nr 1430.

¹¹⁶ S. REINACH, *Recueil de têtes antiques, idéales ou idéalisées*, Paris 1903, pl. 205.

¹¹⁷ Jak: BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, nr 383; W.H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, vol.I, Leipzig 1884-1886, col. 1137, fig. 16.

¹¹⁸ HELBIG, *Führer*², vol. I, nr 544.

¹¹⁹ Friedrich-Wolters, *Gipsabgüsse*, nr 1490.

¹²⁰ C. GASPARRI [in:] LIMC III, 1986, s.v. Dionysos, nr 202b.

Marmur; wymiary: wys. 0,32, różne wymiary.

Obiekt został znaleziony, a właściwie był znajdowany, w kilkudziesięciu małych fragmentach. Marmur był prze-grzany skutkiem pożaru, potem popękał i został rozkruszony. Zachowane jest ponad 30% rzeźbionej, dużej marmurowej płyty. Brzeg dolny i górny są, zdaje się, oryginalne; nie mamy jednak tej pewności, o ile chodzi o brzeży pionowe.

Ikonografia przedstawienia rzeźbionego raczej płasko, zróżnicowanym pod względem wysokości reliefem (charakterystycznym dla Wildta), jest nie całkiem zrozumiała. Na pierwszym planie (gdzie znajdował się, nieistniejący już środek kompozycji) mamy ukazane końskie kopyta – może zaprzęgu zmierzającego w prawo, lub (co bardziej prawdopodobne) dwóch koni. Łeb jednego widoczny jest w lewym górnym narożniku, na tle zewnętrznej, stojącej tam postaci. Na skraju reliefu widac nogę jeźdźcy, który dosiada chyba właśnie tego konia. Drugi pysk koński widać dokładnie w centrum przedstawienia. Do tego konia należą też przednie kopyta, wyprostowane, ukazane pionowo w środku dolnej części plakiety. Na prawo „wiszą” nad ziemią dwie obute w sandały stopy i dwie nagie łydki, należące do osoby (osób?), która zamierza wsiąść na konia (lub jest wieszona, albo po prostu biegnie?). Być może ta właśnie postać trzyma w prawym ręku (?) włócznię (?), ukazaną ukośnie z prawej u dołu.

W lewym górnym rogu przedstawienia widoczne są trzy męskie postacie: wszystkie w hełmach „rzymskich” z pióropuszcami i, zapewne, w zbrojach. Dwie patrzą w lewo, druga od lewej jakby się właśnie odwróciła, zaś trzecia, o twarzy zaledwie widocznej spoza głowy ukazanej w najwyższym reliefie postaci, patrzy w prawo.

Fragmentaryczność sceny nie pozwala nam nawet domyślać się tematu przedstawienia. Elementy ikonograficzne – „antyczne” uzbrojenie i ubiór (?) postaci nie koresponduje ze stylistyką przedstawienia, gdzie fałdy szat na drugim planie (za nogami końskimi), wspomniane stopy i łydki, mają w ikonografii, układzie i modelunku coś manierystycznego lub raczej secesyjnego. Tak światłocieniowość płaskiego reliefu, jak i rodzaj wykończenia powierzchni rzeźby, znajdują paralele w sztuce Wildta, któremu można przypisywać autorstwo tego zniszczonego bezpowrotnie dzieła.

22) Mały fragment marmuru z napisem WA (?)

Mały odłamek z prostopadłościennego kawałka marmuru (inw. mar 2/02, znalezisko luźne).

Marmur; wymiary: wys. 0,101, szer. 0,062.

Element stanowił część bloku o prostopadłościennym kształcie, może podstawy lub bazy, noszącej napis. Tylko pierwsza litera „W” jest czytelna, drugą można zapewne uzupełnić do „A”.

23) Mały fragment marmuru z napisem ...IT .../...MVR

Mały odłamek marmurowej, profilowanej kostki z częściowo czytelnymi literami IT/MVR (inw. mar 3/02; wykop A).

Marmur; wymiary: wys. 0,067, szer. 0,063.

24) Mały fragment rzeźby, tkanina na biuście (?)

Malutki kawałek rzeźby figuralnej (inw. mar 74/1/02, wykop C, pomieszczenie 18, plan – Fig. 26).

Marmur; wymiary: wys. 0,084, szer. 0,058.

Odłamek jakiejś małej rzeźby figuralnej, na którym można, jak się wydaje, rozpoznać fałdy tkaniny, układające się na jakiejś wypukłości ciała, może na biuście.

25) Mały fragment rzeźby, tkanina spięta na ramieniu (?)

Malutki odłamek rzeźby figuralnej (inw. mar 74/3/02, wykop C, pomieszczenie 18, plan – Fig. 26)

Marmur; wymiary: wys. 0,123, szer. 0,102.

Fragment wydaje się być elementem niewielkich rozmiarów rzeźby marmurowej. Jest to zapewne fragment żeńskiego ramienia, na którym guzem spięto tkaninę.

Společne i naukowe konsekwencje badań

Wykopaliska w Dylewie, podjęte nie tylko dla wyjaśnienia zagadki pojawienia się w Prusach zabytków antycznych i antyk imitujących, ale też dla ratowania artystycznej spuścizny tych ziem, zaniedbanej zupełnie przez urzędy konserwatorskie, prowadzone były w lipcu i sierpniu 2002 r. Niespodzianie, w centrum popegeerowskiej wsi, gdzie bezrobocie przekracza kilkakrotnie ogólnopolską średnią, otoczeni szkolnymi dziećmi, których nie stać było przecież na jakiegokolwiek wakacyjne wyjazdy, pojawili się archeolodzy. Spotkaliśmy się początkowo z pewną nieufnością wśród dorosłych, która po kilku dniach przerodziła się w sympatię i współpracę. Zatrudniliśmy kilku pracowników, którzy natychmiast stali się orędownikami naszych interesów i opiekunami zabytków. Pracowali, przyprowadzali znajomych, rodziny, osoby, które dużo wiedziały o przeszłości Dylewa. Uzyskiwaliśmy od mieszkańców informacje, a nawet dawne fotografie. Komunikaty prasowe i wzmianki w programach telewizyjnych sprowadzały turystów. Zainteresowanie „skarjami dylewskimi” rosło. Ministerstwo Kultury objęło nasze prace opieką; przysłano ochronę, potem konserwatorów, a z czasem zorganizowano transport najcenniejszych zabytków do Warszawy.

Prasa, telewizja, wizyty i ...odkrywane codziennie rzeźby, brązy, porcelana, które na bieżąco oglądali asystujący nam stale mieszkańcy Dylewa, przyczyniały się chyba do pewnej zmiany świadomości ludzi mieszkających w tym miejscu. Zaczęli się pomału utożsamiać z przeszłością Dylewa – dzieje Döhlau zaczynały być ich własnymi dziejami, a zabytki przez nas odkopywane stawały się fragmentem ich własnej przeszłości i tożsamości.

Na wykład o odkrywanej właśnie części kultury tych ziem, który odbył się na kilka dni przed zakończeniem prac, przysłała cała wieś. Przyjechało też wiele osób z dalszych miejscowości. Ewolucja, którą w ciągu tygodni naszych prac wykopaliskowych zaobserwowaliśmy u mieszkańców Dylewa: od osób niszczących pozostałości po von

Rose (wycinanie drzew, sprzedaż metalu na złom itp.), po osoby identyfikujące się w pełni ze śladami dawnej kultury, zadziwiała. Już nie tylko „Franz Rose” w kościele, nie tylko bezgłowy (a przecież to oni go głowy pozabawili) sfinks, nie tylko rozłupane w grocie (przez nich właśnie) maski były teraz „ich”, ale mówili tak nawet o przedmiotach wydobywanych spośród gruzów w wykopie. Obca im kulturowo spuścizna pruska stała się częścią ich lokalnej przeszłości.

Nie tylko im było jednak przykro, gdy ekipa transportowa ładowała do ciężarówki monumentalne rzeźby. Nie obyło się bez protestów w przypadku zabieranego z kościoła posągu – nawet bardzo poważnych. Za wielką ciężarówką z marmurami do Warszawy pojechały kolejne transporty: kilka mikrobusek pełnych ceramiki i innych zabytków z wykopalisk. Opustoszała szkoła, w której mieszkaliśmy i pracowaliśmy. Wyjechaliśmy, zabierając ze sobą wszystko to, co było w Dylewie cenne, to po zobaczeniu czego przyjeżdżał tu ktokolwiek z zewnątrz. Nic nie pozostało – poza śladami po wykopie, niszy po maskach w grocie, pustym miejscu po wielkim posągu w przedsionku kościoła. Wkoło ruiny po spalonych zabudowaniach gospodarczych, ślady wyciętych w parku drzew, zamulony staw, bo przecież rozkradziono system nawadniających pomp. A przecież jeszcze jedna osobliwość – „gęba” leżąca na wyspie (posąg Laraśa), zniknęła, jak tylko archeolodzy zaczęli się w Dylewie kręcić! Może wywołanym przez to rozżaleniem mieszkańców Dylewa tłumaczyć trzeba pewną niechęć do archeologów, jakiej doświadczyliśmy potem?

Ofiarą intrygi, w której jakąś niewyjaśnioną rolę odgrywały miejscowe służby konserwatorskie, policja i prokuratura, natomiast nieznanym pozostał jej inspirator, padła w kilka miesięcy po zakończeniu wykopalisk archeolog. Bezsensowne, bezpodstawne i wręcz absurdatne oskarżenie o kradzież (sprzed roku!) monumentalnej rzeźby Laraśa z wyspy na stawie (skąd z powodu „trudności technicznych”, przez kilka lat nie mógł zabrać jej warmińsko-mazurski konserwator zabytków), dotknęło osoby codziennie obecnej na dylewskim wykopie, zaprzyjaźnionej ze szkolnymi dziećmi, ale także wielokrotnie krytycznie wypowiadającej się publicznie, zarówno o fatalnej pracy służb konserwatorskich, jak i o miejscowej policji, która po zniknięciu 1,5 tonowej rzeźby, nie dokonała podstawowych czynności. Świadkiem rzekomego przestępstwa archeolog był właśnie mieszkaniec Dylewa (co prawda, opóźniony w rozwoju). Sprawa, nagłośniona natychmiast (i to niekiedy z negatywnym wydźwiękiem) przez prasę, która dotychczas z sympatią sekundowała naszym odkryciom, została oczywiście wkrótce wyjaśniona, pomimo że cenna rzeźba nie została odnaleziona. Między Dylemem a archeologami pojawił się jednak jakiś cień. Przecież to właśnie my zabraliśmy im te „skarby” – przez wiele lat rozkradane, niszczone, obtłukiwane, sprzedawane, podpalane...

Świadomość rzeczywistego celu badań archeologicznych jest w społecznościach takich jak dylewska nie-

wątpliwie niezbyt głęboka. Niewiele osób potrafi zrozumieć, iż odkopujemy zabytki po to, by je ocalić, a nie żeby je posiadać. Ale aby mieszkańcy Dylewa zrozumieli to przesłanie, pojęli zadania jakie stoją przed badaczami, konserwatorami i muzealnikami, „dylewskie skarby” powinny wrócić do swej małej ojczyzny.

Niestety, nie ma raczej mowy o powrocie odrestaurowanych zabytków do ruin po dworze, do rozwalonej grotty, czy do przykościelnego mauzoleum. W pobliskiej Ostródzie, na zamku odbudowanym z wydatną pomocą finansową państwa niemieckiego, znajduje się jednak lokalne muzeum. Czyż nie byłoby ono najlepszym miejscem dla ekspozycji obrazującej nie tylko mecenat artystyczny rodziny Rose, ale szeroko rozumianą kulturę elit epoki, która na tych ziemiach – zniszczonych, potem zaniedbanych – tak wiele stworzyła, a tak niewiele się tego, do dnia dzisiejszego zachowało? Ekspozycji, która wychodzi naprzeciw zarówno oczekiwaniom potomków społeczności niemieckich tych ziem, jak i ich obecnych mieszkańców...

Na razie jednak „dylewskie skarby” oczekują na ministerialne decyzje. Z pełnym entuzjazmem odnieśliśmy się do początkowych obietnic przyznania środków finansowych na konserwację odkopanych zabytków. Po poniesieniu absurdalnie wysokich kosztów transportu części zabytków do Warszawy i przyznaniu skromnej, pierwszej raty na prace konserwatorskie, Ministerstwo wycofało się jednak z dalszego finansowania tego przedsięwzięcia. W pracowni Muzeum Narodowego w Warszawie poddano konserwacji kilka najlepiej zachowanych rzeźb, kilku reliefom poświęcili swe prace dyplomowe studenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trzy monumentalne rzeźby, setki fragmentów sarkofagu, brązy i ceramika wymagają jednak dalszych, wielkich nakładów pracy i pewnych środków finansowych. Najmniej kosztowne wydaje się naukowe opracowanie tego materiału, jednak co będzie z ich ekspozycją? Jakie będą urzędnicze decyzje, dotyczące dzieł Wildta? Każde muzeum rzeźby na świecie chciałoby mieć taki zbiór; w Polsce jednak niewielu specjalistów choćby zetknęło się z nazwiskiem rzeźbiarza. Czy krajowi muzealnicy zrozumieją, z jak niezwykłym przypadkiem – odkrycia całej wczesnej twórczości genialnego artysty – mamy tu do czynienia? Czy też dopiero głosy z zagranicy pozwolą rzucić więcej światła na to, co mamy pod ręką?

Mamy nadzieję, iż zanim tekst ten ukaże się drukiem, znajdzie się światły decydent w sprawach kultury, który zrozumie, iż w obecnej „Europie bez granic” nie można zaprzepaścić szansy zachowania w pamięci tego wspaniałego zespołu, o prawdziwie międzynarodowym znaczeniu. Ma on wymiar nie tylko artystyczny, ale przede wszystkim kulturowy i społeczny. Rejestruje bowiem twórczość jednego z najwybitniejszych włoskich artystów, działalność jednego z najświetlejszych pruskich mecenatów artystycznych XIX wieku i ...kulturę ziem, które obecnie zamieszkują Polacy.

Aneksy: Rzeźby w Döhlau w 1945 r. i dzisiejszy stan kolekcji

Tabela 1. **Dzieła Wildta** (wytłuszczono dzieła z Döhlau, które zapewne znajdowały się tam w 1945 r.; w pierwszej rubryce zaznaczamy numeracje rzeźb „poznanych” przez nas w czasie trzech wizyt w Dylewie [TM I + nr, TM II + nr, TM III + nr])

data	tytuł dzieła rzeźbiarskiego	zleceniodawca miejsce	zachowane/zniszczone gdzie
1884/85	Marinaretto I Marinaretto II	– Döhlau	Korfu zniszczone? Döhlau
1892/93/94	Vedova I Vedova II Vedova III Vedova IV	GNAM Rzym Döhlau Petersburg ?	Rzym Francja? Petersburg ?
1893	Monumento funebre Losa	Mediolan	Mediolan
1894 TM III,6	Martire I Martire II	Döhlau Königsberg	zniszczony Döhlau zniszczony Königsberg
1894 TM I, 6 TM III, 9	1. portret Franza Rose	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1894	spazzino, brąz	Mediolan	Mediolan
1895	ritratto, wosk		zniszczony, A.W.?
1896	Uomo che dorme	Döhlau	fragment w Monachium rzeźba zniszczona w Döhlau
1899	Welti – biust	Welti?	zaginiony
1895/99	Uomo che tace	Döhlau/Königsberg	zniszczony w Königsberg
1901 TM I, 10	Vitellio – kopia	Döhlau	Dylewo/Olsztyn
1898 TM III, 17	relief: portret młodzieńca – kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
? TM II, 3	Portret nieznanym (Prinzessin von Urbino)–kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
? TM III, 14	relief: San Giovannino – kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
?	vaso romano	Döhlau	zniknęło z Dylewa
ok. 1900	bozetti-różne		zniszczone, AW?
1900	nagrobek rodziny Franzi	Mediolan	Mediolan
1900	impressioni di un Vecchio	Mediolan	zaginął
1900 ? TM III, 1	relief: portret Doris Rose-Heckmann	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1900 TM I, 9	Bronzebüste	Döhlau	Dylewo/Olsztyn
1901 TM III, 4	tondo G.Meier	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1901 TM I, 5 TM III, 11	Sfinge	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1901	Teschio Döhlau zniszczony ?w Döhlau		
1901 TM III, 2	relief: portret Ernsta Rose	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1901 TM III, 5	Contadino che semina / Fides I (1901) Fides II (1904)	Döhlau Döhlau Döhlau	zniszczony przez A.W. New York? Dylewo/Warszawa

RZEŹBY Z KOLEKCJI VON ROSE W DÖHLAU, III (TRZECIA WIZYTA W DYLEWIE: WYKOPALISKA)

1901	Atavismo	Döhlau	zniszczony przez A.W.
1901	Giardiniere chi parla	Mediolan	zniszczony przez A.W.
1901 TM III, 3	tondo: A. Weltri	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1901 TM I, 8 TM III, 10	Brunnen	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1902/03	akt męski	Mediolan	zniszczony, A.W.?
1903	vaso di fiori	Döhlau	zniszczone w Döhlau
1902 1903 TM III, 7	Piccolo operaio I Piccolo operaio II	Döhlau Döhlau/Königsberg	Dylewo/fragment Paryż/Monachium?
1902	Uomo che cammina	Döhlau ?	zniszczone
1903 TM I, 7	portret Laraßa	Döhlau	Dylewo/skradzione w 2001
1902-05	Beventi	Mediolan	zniszczone, A.W.?
1903	Spirito e materia-lavabo Maschera dell'Idiota, brąz Maschera dell'Idiota, marmur Maschera dell'Idiota, marmur Döhlau	Döhlau Döhlau Döhlau Mediolan	zniszczona, przez A.W. zniszczona, w Döhlau zniszczony?, Döhlau Mediolan, Gardone, inne
1905	„sottovaso”	Döhlau	zniszczone w Döhlau
1905	Seneka – kopia	Döhlau	zniszczona w Döhlau?
1905 ?	I Parlatori Mediolan zniszczona		
1906 TM III, 16	relief na sarkofagu-wannie	Döhlau	Dylewo/Warszawa
1906 TM III, 13	relief: Putto z Donatella – kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
? TM II,4	Fryz z puttami z Donatella – kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
? TM III 15	relief: Cortigiana – kopia	Döhlau	Dylewo/Warszawa
?	Madre terra	Mediolan	zniszczona
1906	„coppa” brąz	Döhlau	zniszczony?, Döhlau
1906	Autoritratto, brąz	Döhlau	zniszczony?, Döhlau
1906	tondo, autoportret	Mediolan	zniszczony
1906	Autoritratto, gips	Döhlau	zniszczony?, Döhlau
1906	Autoritratto	Mediolan	zniszczony
1907	Galata morente – kopia	Pallanza	Pallanza
1907	Wenus z Milo – kopia	Pallanza	Pallanza
1908	Gladiatore – kopia	Pallanza	Pallanza
1907	Autoritratto	Mediolan?	Mediolan?
1906 1907	Il Crociato, brąz Il Crociato, gips Il Crociato, marmur	? Mediolan Döhlau/Königsberg	niezachowany Ca'Pesaro zniszczony Königsberg
1908-09 TM II,2 TM III, 12	Maschera del dolore I Maschera del dolore II Maschera del dolore III Maschera del dolore IV Maschera del dolore V Maschera del dolore V ?I	Döhlau Forli Uffizi Mediolan Mediolan Mediolan?	Dylewo/Warszawa Forli Uffizi Rzym, GNAM Mediolan, A. Kalczyńska Mediolan?
1910	Gladiatore barbato – kopia	Pallanza	Pallanza

1910	Maschera dei Coniugi	Pallanza/Messtorff	Pallanza
1911	testa di Ajace – kopia	Döhlau	zniszczona? Döhlau
1911/12	Vir temporis acti, marmur I Vir temporis acti, marmur II Vir temporis acti, marmur III Vir temporis acti, brąz	Döhlau/Königsberg Königsberg Mediolan Mediolan	zniszczony Königsberg zniszczony Königsberg Mediolan, FMR Ca'Pesaro
?	Uomo antico (głowa z posągu j.w.) – marmur – brąz	Mediolan? Mediolan?	Mediolan, GAM Passirano, kol. pryw.
?	vaso, brąz	Döhlau	niezachowany? Döhlau
1912 TM I, 11 TM II,1 TM III, 8	Carattere fiero-Anima gentile I Carattere fiero-Anima gentile II? Carattere fiero-Anima gentile III Anima gentile	Döhlau Hamburg'Messtorff Mediolan? ?	Dylewo/Warszawa zniszczona? Ca'Pesaro Mediolan?
1900-12	Beventi (Trilogia)	Döhlau/Mediolan	Mediolan
1913	Portret Franza Rose	Döhlau/Königsberg	zniszczony Königsberg?
1913/14	Portret Franza Rose	Mediolan	Ca'Pesaro

Tabela 2. Pozostałe rzeźby w Döhlau/Dylewie (jedynie zabytki kompletne, lub możliwe do określenia)

nr	nazwa/autor	obecne miejsce przechowywania
BRĄZY		
1 TM I, 2	Posejdon z Artemizjonu – kopia	Muzeum Miejskie w Szczecinie
2 TM I, 3 TM III, 7	Faun z Pompejów – kopia	Muzeum Narodowe w Warszawie
3 TM I, 4	Narczyk z Pompejów – kopia	Muzeum Narodowe w Warszawie
4. TM III,1	Artemida Leocharesa – kopia	pracownia konserwacji, Warszawa
5. TM III,2	Apollo Belwederski	pracownia konserwacji, Warszawa
6. TM III, 3	Szermierz Borghese – kopia	pracownia konserwacji, Warszawa
7. TM III, 6	Figurka Nike	pracownia konserwacji, Warszawa
8. TM III, 5	Figurka żeńska z puttami	pracownia konserwacji, Warszawa
9. TM III,4	Głowa Dantego – kopia	pracownia konserwacji, Warszawa
10. TM III,8	Wenus Medici – kopia	w prywatnych rękach
MARMURY		
1. TM I, 1	Pseudorawennacki sarkofag Wildt ?	park Arkadia k. Łowicza
2. TM III, 20	głowa Dionizosa – kopia, Wildt?	pracownia konserwacji, Warszawa
3. TM III, 18	portret – biust Elise Wentzel-Heckmann, A. Tondeur?	pracownia konserwacji, Warszawa
4. TM III, 19	portret – głowa z biustu Elise Wentzel-Heckmann, F. Schaper?	pracownia konserwacji, Warszawa
5. TM III, 21	relief – jeźdźcy	pracownia konserwacji, Warszawa

TOMASZ MIKOCCI (*IA UW*)SCULPTURES FROM VON ROSE'S SCULPTURE COLLECTION IN DÖHLAU, III
(THE THIRD VISIT IN DYLEWO; EXCAVATIONS)

SUMMARY

This article is the continuation of two other pieces published in "Światowit" and touching upon the history of the study of the Rose family's art collection gathered in Dylewo near Ostróda (former Döhlau, Kr. Osterode, Ostpreussen). The two previous articles focused on archeological survey carried out in the ruined estate (the manor house, the surrounding park designed by a great landscape architect – Johann Laraß, the manor farm being one of the most advanced/innovative and successful farms in East Prussia). During two visits archeologists took photos of the remains of park architecture, as well as of a few sculptures carved by a great Milanese artist Adolfo Wildt. These elements of the historical landscape belong to the large art collection gathered in the estate by its owner of that time – Franz Rose.

Contemporary residents of Dylewo shed light on the history of von Rose's estate since the second world war until the 90s of 20th century. Because of warfare and the course of history until the 90s, the collection, left here in 1945, turned out to be vastly damaged and dispersed. Thanks to the residents accounts it was also possible to retrieve many fragments of marble sculptures deposited in one of the buildings which used to be a part of the manor farm.

Basing on the archival sources bestowed on the scholars by their owners – Sibylla Friedberg (the daughter of the last owner of Döhlau) and Alina Kalczyńska-Schewiller (the wife of Adolfo Wildt's grandson) – it was possible to complete the knowledge of the art collection, and to recreate the image of the estate landscaping in the 40s of the last century. The new iconographic resource enabled the continuation of the study on the post-war history of von Rose's estate, what in turn, led to discovering of other sculptures of Dylewo collection, deposited in

museum stores of Warmia and Masuria Museum in Olsztyn (Muzeum Warmii i Mazur) and the National Museum in Warsaw (Muzeum Narodowe).

The knowledge of the collection gained through the research inspired the scholars to perform archeological excavation on the estate grounds. Carried out in 2002 and lasting six weeks field work revealed significant findings, including pieces from von Rose's collection. The artifacts (as catalogued in the article) have been divided into following categories:

- fragments of Adolfo Wildt's marble sculptures, the vast number of which are portraits of Rose family and friends, who at the same time were Rose scholarship holders,
- marble sculptures being copies of antique works of art (arguably carved by Wildt),
- fragments of marble sculptures of an uncertain authorship (possibly works of F. Schaper and A. Tondeur).

Moreover, the article lists bronze copies of antique sculptures and coins gathered during the excavation. The list of Wildt's sculptures unearthed during the field work and preserved in Dylewo estate concludes the article (all artifacts were brought to the National Museum in Warsaw and the Academy of Fine Arts in Warsaw (Akademia Sztuk Pięknych) for conservation purposes); the total of Wildt's artistic work from 1884 to 1913 outlines the background for his sculptures in Dylewo (**Table 1**). The early artistic works of the Döhlau sculptor are described in the extensive monograph "Młody Wildt. Twórczość artysty w świetle mecenatu von Rose" ("Young Wildt. The artist's work under von Rose's patronage"), which, hopefully, will be published in the near future.

(translated by Lilia Suchecka)