

# SZTUKA I KRYTYKA



## ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA  
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 5 (116) maj

2022

**SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM**

**Komunikat Zarządu**

**Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata**

**2022, nr 5 (116) maj**

**Pod redakcją:**

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /**  
**Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz**

**Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz**

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,  
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata  
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

## **Spis treści:**

### **Informacje:**

Seminaria, wystawy

Konferencje

### **Wystawy**

Tatiana Karpova, *Wystawa „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” w Galerii Tretiakowskiej*

Janina Wilkosz, *„Lelewel. Rytownik polski”. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie*

Martyna Łukasiewicz, *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza* (Wystawa w Muzeach Narodowych w Poznaniu i Krakowie)

### **Artykuł**

Monika Paś, *Dziela Charles’a Capellaro w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* (Portrety mieszkańców Nowej Kaledonii, 1875-1876)

**SEMINARIUM****SZTUKA NOWOCZESNA**

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
zaprasza **2 czerwca** o godz. 17 do siedziby Instytutu przy ul. Foksal.  
na seminarium z wykładem

dr Filipa Pręgowskiego (UMK, PISnSS)

**The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu**

Seminarium będzie miało formę hybrydową z możliwością uczestnictwa online za pomocą programu Teams.

Link do spotkania <https://teams.live.com/join/9465994968514>

**SEMINARIUM****RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE, SZTUKA STOSOWANA, DESIGN**

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
zaprasza **9 czerwca** o godz. 17 do siedziby Instytutu przy ul. Foksal  
na seminarium z referatami:

Doroty Gutkowskiej i Stefana Mieleszkiewicza (MNW)

**Kolekcja Mebli Muzeum Narodowego w Warszawie.****Historia zbioru, wystawy, publikacje, badania.**

Seminarium będzie miało formę hybrydową z możliwością uczestnictwa online za pomocą programu Teams.

Link do spotkania <https://teams.live.com/join/9465994968514>



# BINDA Roundonism- secret of creation

## ZAPROSZENIE

---

Szanowni Państwo, serdecznie zapraszamy na wernisaż wystawy  
Roundonism - secret of creation, która odbędzie się  
4 czerwca 2022 roku o godzinie 17.00  
w Galerii MEOK przy ul. Piotrkowskiej 46 w Łodzi.

W ramach wystawy prezentowane będą prace zanzibarskiego artysty  
Bindy. Podczas trwania wystawy istnieje możliwość zakupu  
prezentowanych prac.

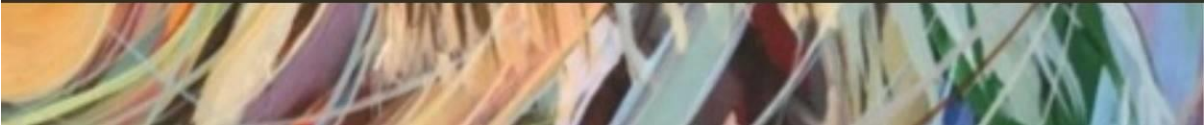
Wystawa dostępna będzie do oglądania w dniach 4 -14. 06.2022 roku.  
W dni powszednie od środy do piątku w godzinach 16.30 – 19  
w soboty od 11-15

W pozostałe dni poza wernisażem prosimy o wcześniejszą zapowiedź  
smsem na numer telefonu 609 623 608

Kuratorzy wystawy :

Zofia Potakowska

Agnieszka Kołodziejczak



Wystawa pod patronatem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA  
KATEDRA HISTORII SZTUKI NOWOCZESNEJ I POZAEUROPEJSKIEJ UMK  
STOWARZYSZENIE ARCHITEKTÓW POLSKICH SARP

zapraszają na konferencję

**Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej XIX i XX wieku.  
Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja**

w dniach 21-23 września 2022 roku  
w pawilonie szklanym SARP w Warszawie, ul. Foksal 2

Językami konferencji będą polski i angielski. Zgłoszenia ze streszczeniami prosimy przysyłać na adres: [biuro@world-art.pl](mailto:biuro@world-art.pl) do 15 czerwca 2022 roku.

Konferencja zostanie poświęcona inspiracjom antykiem greckim, rzymskim, egipskim i bliskowschodnim w sztuce nowoczesnej i współczesnej, relacjom polsko-włoskim, w tym kolonii artystów w Rzymie, związkom między plastyką a literaturą i teatrem, a także badaniom sztuki antycznej i jej kolekcjom.

Program trzydniowej konferencji podzielony zostanie na sesje o zróżnicowanym zakresie merytorycznym. Po każdym referacie, trwającym 20 minut, przewidziany jest czas 10 minut na dyskusję. Także po każdej z sesji przewidziana została dyskusja. Konferencja będzie rejestrowana i emitowana przez Internet, co stworzy warunki uczestnictwa on-line zainteresowanym badaczom. Efektem konferencji będzie tom studiów rocznika „Pamiętnik Sztuk Pięknych”.

W skład Komitetu Naukowego konferencji i publikacji wchodzi: prof. Agnieszka Bender (KUL, PISnSS), dr Małgorzata Geron (UMK, PISnSS) – sekretarz konferencji [m.geron@poczta.fm](mailto:m.geron@poczta.fm), dr Dorota Gorzelany-Nowak (MNK), prof. Lechosław Lameński (KUL), prof. Jerzy Malinowski (PISnSS) – przewodniczący; prof. Jan Wiktor Sienkiewicz (UMK, PISnSS), prof. Krzysztof Stefański (UŁ), prof. arch. Jerzy Uścińowicz (Politechnika Białostocka, SARP, PISnSS).

**Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw  
(Cross-cultural communication - Asia and Africa)**

**and**

**Polish Institute of World Art Studies**

are announcing

**International Conference  
Art of communication and communication through art  
in Asia and Africa**

**Call for Papers**

Date: 1st - 2nd December 2022

The area of interest of the conference covers broad spectrum of problems related to communication with special impact of the role of art within the communication. We would like to encourage discussion on topics dealing with different cultures, periods and with the use of different methodologies.

The conference aims to bring together academic researchers and scholars to exchange and share their experiences and research results on all aspects of cross-cultural communication. It wishes to provide an interdisciplinary platform to present and discuss recent trends and concerns as well as challenges encountered and solutions adopted in the fields of cross-cultural communication and art incorporated in different systems of communication.

The organizers invite individual papers and round tables (up to six participants) proposals.

Please send your abstracts of no more than 300 words **before July 31st 2022** to

[art-of-communication@world-art.pl](mailto:art-of-communication@world-art.pl)

Upon acceptance the organizers will notify authors by email not later than September 15th 2022.

Conference fee is 200 PLN (50 Euro). Reduced fee for students and ph.d. candidates is 100 PLN (25 Euro). Participation for the members of the Polish Institute of World Art Studies is free.

Participants are expected to cover their accommodation and travel expenses in full.

**Organizing Committee of the Conference:**

Prof. Jerzy Malinowski (Polish Institute of World Art Studies)

Prof. Hanna Rubinkowska-Anioł (Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw; Polish Institute of World Art Studies) – head

Dr. Marta Widy-Behiesse (Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw)

Dr Jakub Wilanowski-Hilchen (Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw) – scientific secretary



## WYSTAWY

Tatiana Karpova

### **Wystawa „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” w Galerii Tretiakowskiej**

W Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie 28 kwietnia 2022 roku została otwarta wystawa pt. „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” („Генрих Семирадский. По примеру богов”). Na wystawie zostało zaprezentowanych około 100 eksponatów – malarstwo, grafika, rzeźba, fotografie, dzieła sztuki użytkowej z 14 muzealnych i 6 prywatnych kolekcji, wśród których znajdują się: Państwowa Galeria Tretiakowska, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, Narodowa Galeria Armenii. Zasięg geograficzny jest szeroki: nie tylko Moskwa i Petersburg, ale także Niżny Nowogród, Wielki Nowogród, Peresław Zaleski, Sierpuchów, Saratów, Omsk... W większości prace Siemiradzkiego trafiły do tych kolekcji z państwowych i byłych prywatnych kolekcji w Moskwie i Piotrogródu po rewolucji 1917 roku. Nowa władza postrzegała sztukę Siemiradzkiego jako przestarzałą, burżuazyjną, ideologicznie wrogą i dlatego starano się usunąć dzieła artysty z ekspozycji stałej i wysłać jak najdalej od centrum – do regionów. Dlatego urządzenie wystawy indywidualnej prac Siemiradzkiego to proces złożony i kosztowny.

Niewątpliwie dużym sukcesem jest możliwość zaprezentowania na wystawie wielkoformatowego płótna Siemiradzkiego *Zaufanie Aleksandra Macedońskiego do lekarza Filipa* (1870, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, Mińsk), za które artysta otrzymał wielki złoty medal na wystawie w Cesarskiej Akademii Sztuki. To z kolei umożliwiło młodemu adeptowi sztuki wyjazd do Włoch na dłuższy okres na koszt Akademii. Obraz był początkowo przechowywany w Muzeum Akademii Sztuki w Petersburgu, następnie w Państwowym Muzeum Rosyjskim, w 1931 roku zaś został przekazany do Galerii Tretiakowskiej, a w 1957 roku wysłany do Mińska. Włączenie obrazu do wystawy w Moskwie wymagało skomplikowanych zabiegów

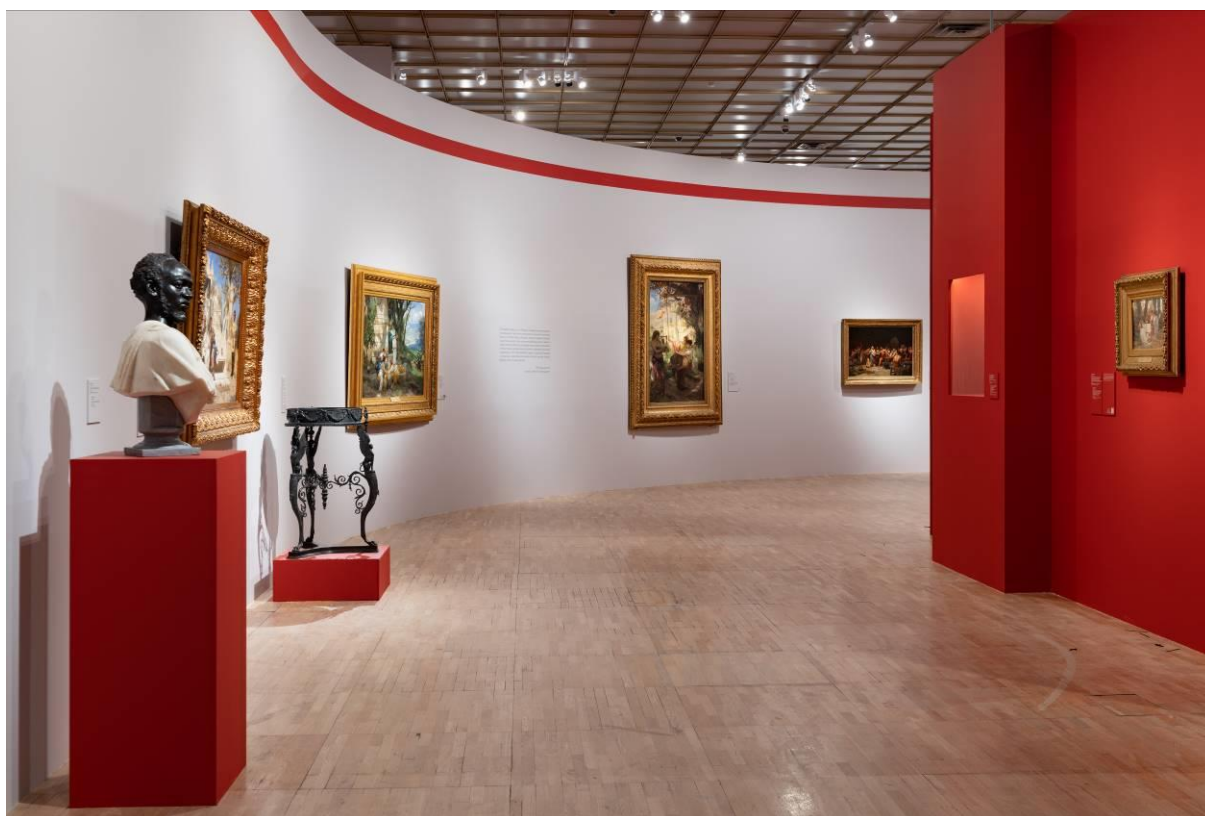
konserwatorskich ze strony Muzeum w Mińsku oraz Galerii Tretiakowskiej. W celu zapewnienia bezpieczeństwa podczas transportu płótno zostało umocowane na specjalnej desce, transport ramy odbywał się osobno. W pracowni konserwacji malarstwa olejnego w Galerii Tretiakowskiej pod nadzorem jej kierownika Andrieja Gołubiejki przy współudziale konserwatorów muzeum w Mińsku została wykonana kompleksowa konserwacja obrazu.



il. 1. Henryk Siemiradzki, *Po kąpieli*, 1895 – naprzeciw

Wystawa „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” – to długo wyczekiwany projekt dla Galerii Tretiakowskiej. Stanowi on swego rodzaju kontynuację wystawy „Zniewoleni pięknem” („Пленники красоты”, 2004-2005), która zaprezentowała publiczności szeroki wachlarz dzieł akademickich z XIX wieku, pozostających przez długi czas w zapomnieniu. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem i w ograniczonym zakresie została pokazana następnie w 7 różnych muzeach, nie tylko zresztą rosyjskich. Twórczość Siemiradzkiego na wystawie „Zniewoleni pięknem” została zaprezentowana dosyć obszernie. Niebawem pojawił się pomysł urządzenia w

Galerii Tretiakowskiej wystawy monograficznej artysty. Ekspozycja była kilkakrotnie odkładana w czasie. Tak się złożyło, że w 2021 roku został zakończony międzynarodowy projekt (2015-2020), koordynowany przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie, poświęcony przygotowaniu pełnego katalogu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Galeria Tretiakowska aktywnie uczestniczyła w tym przedsięwzięciu. Publikacja katalogu pozwoliła na oparcie się w trakcie organizacji wystawy na nowych ustaleniach dotyczących datowania oraz interpretacji dzieł malarza.

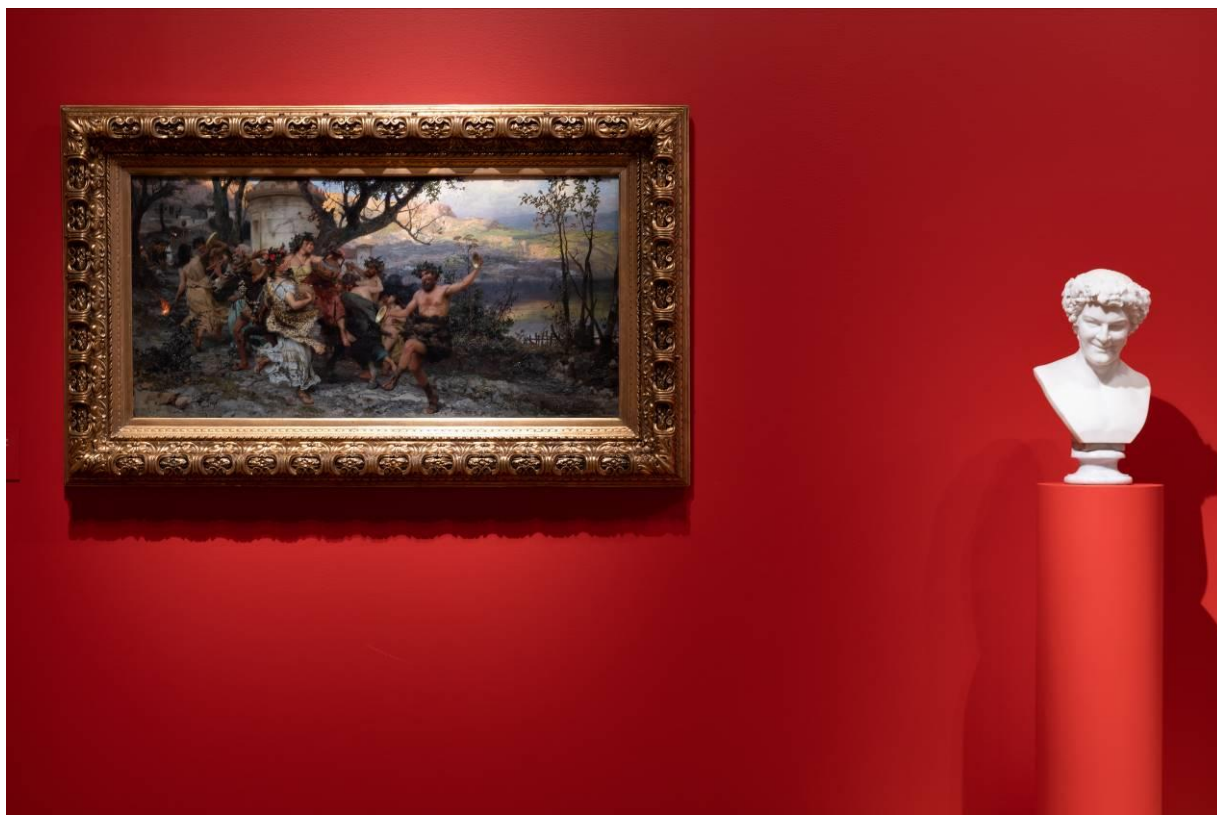


il. 2 . Henryk Siemiradzki, *Pieśń niewolnicy*, 1884 – na wprost

Wystawa, wychodząc z obecnych możliwości, prezentuje retrospektywę dzieł Henryka Siemiradzkiego, zgrupowanych według kategorii tematycznych, zestawionych z pracami artystów mu współczesnych – malarzy z jego kręgu. Włączenie do wystawy ponadto prac artystów końca XX – początku XXI wieku daje możliwość obszernej analizy takich zagadnień, jak akademizm, spuścizna tradycji antycznej i pojęcie piękna w sztukach przedstawiających.

Tytuł wystawy został zapożyczony z nazwy obrazu Siemiradzkiego z 1888 roku *Za przykładem bogów*, przechowywanego w Narodowej Galerii Armenii w Erywaniu. Artysta wykonał później kilka replik płótna. Znane są autorskie powtórzenia z 1879, 1899 lat. Obraz został nabyty przez Aleksandra III w 1889 roku z wystawy w Cesarskiej Akademii Sztuki. Płótno otwiera wystawę moskiewską, odgrywając rolę swoistego epigrafu. Z jednej strony prezentuje ono typowe rozwiązania stosowane przez artystę w „antycznych idyllach”, z drugiej – przygotowuje widzów do podwójnej optyki wystawy – dialogu ze spuścizną artystyczną, momentami podszytego ironicznym podtekstem.

Co przynoszą cykliczne nawroty do spuścizny sztuki klasycznej w ciągu wieków, w jaki sposób tradycja ta jest przyswajana w różnych okresach? Oto kilka pytań, które stawia wystawa prac Siemiradzkiego w Galerii Tretiakowskiej.



il. 3. Henryk Siemiradzki, *Bachanalia*, 1886-1890

Henryk Siemiradzki (1843-1902) – to czołowa postać sztuki późnego akademizmu, jeden z najbardziej rozpoznawalnych malarzy XIX wieku,

wybitny przedstawiciel akademizmu europejskiego, chluba Cesarskiej Akademii Sztuki, wielki malarz historyczny, twórca wielu malowideł w świątyniach i pałacach, autor słonecznych antycznych idylli. Obecnie twórczość Siemiradzkiego doczekała się kolejnej fali zainteresowania.

Polak z pochodzenia, Henryk Siemiradzki urodził się w Nowobielgorodzie niedaleko Charkowa, w rodzinie pułkownika carskiej armii. Uczył się w Charkowie i Petersburgu, a większą część swojego twórczego życia spędził we Włoszech. Siemiradzki zyskał sławę jako autor monumentalnych płócien na tematy z historii antycznej. Artysta zaskarbił sobie uznanie w kręgach artystycznego establishmentu, ale był krytykowany za „odejście od rzeczywistości” w swoich pracach ze strony demokratycznie nastawionej krytyki w Rosji i Polsce.

Twórczość Siemiradzkiego przynależy zarówno do rosyjskiej, jak i do polskiej kultury, ale przede wszystkim do spuścizny europejskiego późnego akademizmu. Nazywano artystę „ostatnim klasykiem” sztuki XIX wieku, który tworzył w okresie panowania tendencji realistycznych. Jego antyk zachowuje pozory prawdopodobieństwa. Na wielko- i małoformatowych płótnach daleki świat starożytnych cywilizacji zostaje przywrócony do życia za pomocą iluzji słonecznego światła. Biegle posługując się warsztatem, artysta w sposób sugestywny przekonuje widza o tym, że antyk – to nie złoty sen, który się przywidział ludzkości, ale przeszłość. Stworzony przez niego obraz antyku, taki namacalny, zmysłowy, stał się swego rodzaju wzorcem dla innych twórców, jego obrazy były źródłem dla dzieł literackich, poświęconych życiu w tamtych czasach. W dziełach mistrza klasycystyczne formy organicznie współgrają z rodzajową treścią, tworząc osobliwą stylistyczną hybrydę. Swoją twórczością Siemiradzki aktywnie uczestniczył w modernizacji doktryny akademickiej, wprowadzając do sztuki nowe tendencje, przyswojone z realizmu, impresjonizmu i symbolizmu.

Głównym tematem obrazów Siemiradzkiego jest historia i codzienność, wydarzenia i losy bohaterów antycznej Grecji i Rzymu. Malarz osiąga niebywałe prawdopodobieństwo w odtwarzaniu świata antycznych cywilizacji dzięki wyjątkowym zdolnościom, a także dogłębnej wiedzy historycznej,

ubierając swoją wizję w zmysłową, perfekcyjnie opanowaną formę artystyczną. Siemiradzki podzielał pogląd na antyk jako źródło, podstawę kultury europejskiej. W takiej perspektywie obrona tematyka pozwoliła artyście na pozostawanie w swojej twórczości ponadnarodowym, odczuwanie siebie jako Europejczyka w szerokim tego słowa znaczeniu. W XIX wieku dominował pogląd, że geniusz i narodowość są wręcz synonimami. Henryk Siemiradzki, ze względu na kosmopolityzm swojej twórczości, był postrzegany jako obcy zarówno w kontekście rosyjskiej szkoły narodowej, jak i polskiej. Zanim zdołano wypracować inną optykę recepcji twórczości Siemiradzkiego, upłynęło sto lat, odmierzanych wysiłkiem kilku pokoleń badaczy.

Siemiradzki otrzymał klasyczne wykształcenie: ukończył gimnazjum i uniwersytet, znał łacinę i grekę. Gimnazjum klasyczne, podstawa polityki Rosji w zakresie kształcenia, stanowił jedno ze źródeł jego twórczości i jeden z czynników popularności jego antycznych idylli wśród wyrobionych widzów i dworu carskiego.

W centrum systemu wartości akademizmu oraz twórczości Siemiradzkiego znajduje się idea piękna. Na fali rewaloryzacji wartości estetycznych w sztuce wśród odbiorców oraz środowiska artystycznego w latach 80. XIX wieku popularność sztuki artysty, która przez znanego rosyjskiego krytyka Władimira Stasowa i jego zwolenników była postrzegana jako przykład obojętności wobec bolączek życia, osiągnęła swój szczyt. Warto odnotowania jest również fakt, że ponowny jej renesans nastąpił na przełomie XIX i XX wieku, kiedy na artystycznym firmamencie zjawiało się nowe pokolenie malarzy, takich jak Michaił Wrubel i artyści ze stowarzyszenia „Mir Iskusstwa”, stawiających sobie za cel modernizację sztuki rosyjskiej. Sztuka akademicka, reprezentowana przez twórczość najbardziej utalentowanych malarzy, była strażniczką tradycyjnych wartości malarskich oraz warsztatu artystycznego. W okresie konfrontacji akademizmu i realizmu „pieriedwiżników”, piękna wewnętrznego i zewnętrznego, etyki i estetyki – akademizm pobudzał widza do percypowania estetycznie pojętej formy.

Najwięcej uwagi na wystawie w Galerii Tretiakowskiej poświęcono dziełom, inspirowanym sztuką i historią starożytnej Grecji i Rzymu. Antyk



został ukazany w twórczości Siemiradzkiego jako przeciwstawność dwóch pierwiastków – słonecznego „apolińskiego” i nocnego „dionizyjskiego”. Scenom antycznych idylli zostały przeciwstawione sceny odurzających orgii i okrutnych kaźni. Według artysty, sięganie po tematy z antyku dawało sposobność nie tylko do ukazania piękna pejzaży i wizerunków bohaterów antycznych, ale też przebudzenia pokładów duchowości i moralności w człowieku i społeczeństwie.



il. 4. Stefan Bakałowicz: *W poczekalni Mecenasa*, 1890 (z lewej); *Gladiatorzy przed wyjściem na arenę*, 1891 (z prawej); Pius Weloński, *Gladiator - Ave Caesar, morituri te salutant*, 1881

Oponenci z obozu „demokratycznego” w sztuce przezywali „zniewolonych pięknem” – „lekkomyślnymi artystami”. W swojej twórczości malarze akademicy istotnie gloryfikowali piękno natury, urodę kobiety, zmysłowe uroki życia. Ciemne strony rzeczywistości, odwrotna strona życia, socjalne i psychologiczne konflikty interesowały ich pośrednio. Uważali, że sztuka powinna uwznioślać człowieka nad prozą życia, wytrącać go ze znudzenia powszedniością, kształcić, a jednocześnie cieszyć oko. Ale nie należy myśleć, że artyści z tego kręgu byli zupełnie odizolowani od trosk i problemów właściwych dla współczesności. Tematy niewolnictwa, upodlenia

człowieka, barbarzyństwa okrutnej władzy, przecucie nadchodzącego przełomu w historii, narodzin nowej etyki chrześcijańskiej, która miała wyrócić na nice stary świat, pogrążony w przywarach i samouwielbieniu, zostały wyartykułowane w twórczości malarzy, zaprezentowanych na wystawie. Pod koniec XIX wieku Europa przypominała sobie o upadku Imperium Rzymskiego. „Cały nasz ród – pisał Dmitrij Mierieżkowski – podobnie do Gladiatora na arenie, przed nowym wiekiem śmierci oczekuje”.

Antyk uosabiał dla Siemiradzkiego nie tylko pojęcie piękna, lecz także pojęcie wolności. Idea obywatelskiej wspólnoty, której członkowie są wyjęci spod czyjejkolwiek osobistej władzy, przy jednoczesnym poczuciu obowiązku wobec polis, była bliska Siemiradzkemu. Postaci występujące na jego płótnach są nie tylko piękne zewnątrz, ale też zachowują się i czują jak wolni ludzie.

Oś wystawy i jej punkt kulminacyjny stanowi jedno z największych płócien Siemiradzkiego – *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* (1889, Państwowe Muzeum Rosyjskie), które zostało nabyte w 1889 roku z wystawy indywidualnej artysty przez cesarza Aleksandra III. W grudniu 1886 roku Siemiradzki pisał do konferenc-sekretarza Cesarskiej Akademii Sztuki Piotra Isiejewa:

Od dawna marzę o scenie z życia Greków, która dałaby sposobność do sięgnięcia po klasyczne piękno w jej przedstawieniu. W tej scenie znalazłem ogromny materiał! Słońce, morze, architektura, piękno kobiece i niemy zachwyt Greków w obliczu najpiękniejszej kobiety tamtych czasów, zachwyt narodu-artysty, w niczym niepodobny do współczesnego cynizmu wielbicieli kokot (OR RGB. F. 498, jed. chr. 17., l. 17).

Ostatnie słowa prawdopodobnie miały stanowić aluzję do obrazu Jean-Léona Gérôme'a *Fryne przed aeropagiem* (1861, Kunsthalle, Hamburg), w którym krytyka dopatrzyła się smakowania nagości, potraktowanej nazbyt współcześnie. Siemiradzki dążył do zdystansowania się od salonowej mdławej produkcji, która zdominowała gatunek aktu w europejskim malarstwie drugiej połowy XIX wieku.

Bohaterka obrazu Siemiradzkiego – to antyczna hetera Fryne, która według legendy pozowała Praksytelesowi do posagu Afrodyty Knidyjskiej, a



malarzowi Apellesowi do Afrodyty Anadiomene. Siemiradzki otwarcie cytuje antyczne pierwowzory, rozwijając tematy: „Fryne jako modelka do posągu bogini”, „Fryne jako ożywający posąg”, „Fryne bogini”. Fryne Siemiradzkiego nie jest napiętnowana etycznie, jest dumna ze swojego doskonałego piękna, pozwala zgromadzonym na przyglądanie się i podziwianie jej urody. Naturalność nagości, piękno ludzkiego ciała, podnoszone do poziomu ideału przez sztukę Grecji i Rzymu, stanowiły dla Siemiradzkiego cel, do którego dążył w swojej sztuce.



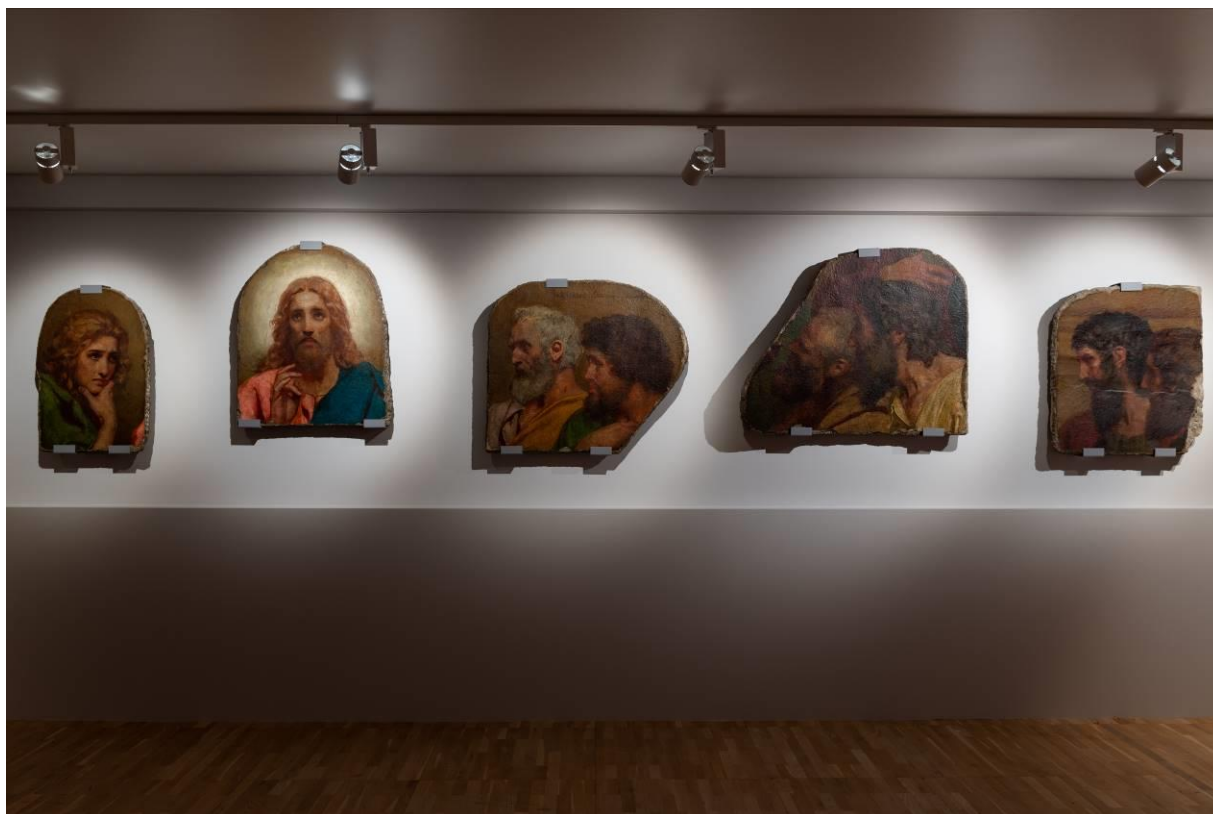
il. 5. Henryk Siemiradzki, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, 1889

W 1885 roku Gleb Uspienski napisał esej *Wyprostowała* (Вупрямила), w którym rzeźba Wenus z Milo znajdująca się w Luwrze w sposób zbawienny oddziaływała na duszę wiejskiego nauczyciela Triapuszkina. Paląca potrzeba kontaktu z antycznym posągiem jako źródłem zdolnym ocalić jego własną duszę pojawia się u bohatera po obejrzeniu szokujących obrazów, prezentujących zarówno rosyjską, jak i zachodnią rzeczywistość z ich społecznymi bolączkami, występkami, biedą, okrucieństwem czy surowością obyczajów. Posąg Wenus z Milo dał mu radość „odczuwania siebie jako istoty ludzkiej”, nadzieję na „światłą przyszłość”. Dodajmy, że zmysłowa

miętkość ciała bohaterki z płótna Siemiradzkiego także nie wyklucza podobnego „wyprostowującego”, oczyszczającego działania. Zmysłowość, „słoneczność”, barwność Fryne – to odpowiedź na oczekiwania dotyczące sztuki, która wychodziłaby naprzeciw naturalnym potrzebom człowieka – światła, dobra czy piękna.

Równolegle do tematyki antycznej Siemiradzki rozwijał w swojej twórczości temat ewangeliczny. Po raz pierwszy zderzenie dwóch światów – świata chrześcijaństwa i jego wartości ze światem pogańskim – pojawia się w monumentalnym płótnie *Jawnogrzeznica* (1873, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg). Połączenie efektów plenerowych i tematu ewangelicznego dało możliwość stworzenia iluzji prawdopodobieństwa legendarnych wydarzeń. Obraz *Jawnogrzeznica* rozpoczął nieduży ewangeliczny cykl w spuściźnie Siemiradzkiego, do którego należą: *Chrystus u Marii i Marty* (1886, PMR), *Chrystus i samarytanka* (1890, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego), *Chrystus wśród dzieci* (1900-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie; kolekcja prywatna), w których wspólnym ogniwem była postać Chrystusa – harmonijna, spokojna. W odróżnieniu od wielu ówczesnych artystów Siemiradzki nie próbował zerwać z wielowiekową tradycją ujmowania Chrystusa, przeciwnie, on ją kontynuował, i co więcej – utwierdzał.

Oprócz malarstwa sztalugowego na wystawie można zobaczyć prace artysty, związane ze świątynią Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Po raz pierwszy w kontekście wystawy Siemiradzkiego zostały pokazane fragmenty fresku *Ostatnia wieczerza*. W 1885 roku *Ostatnia wieczerza* ze względu na wilgoć uległa zniszczeniom i została poddana konserwacji, co jednak nie powstrzymało procesu destrukcji warstwy malarskiej. Pod koniec lat 90. XIX wieku specjalna komisja wydała opinię o złym stanie zachowania pracy. Niektóre najlepiej utrzymane fragmenty tynku z malowidłem zostały ostrożnie zdjęte ze ściany i poukładane na przechowanie do skrzyń. Żyjący w Rzymie artysta zgodził się na powtórzenie malowidła, tym razem na specjalnie przygotowanej do tego miedzianej półkopule. Latem 1901 roku, już ciężko chory, Siemiradzki przyjeżdżał do Rosji, żeby nadzorować



il. 6. Henryk Siemiradzki, *Ostatnia wieczerza* – fragmenty, 1879

przygotowania do pracy, jednak nie zdołał zrealizować zamierzeń. Po śmierci artysty według zdjęć i fragmentów oryginalnego malowidła *Ostatnia wieczerza* została odnowiona przez artystę Wasilija Sawińskiego. W 1931 roku świątynia została zburzona. Prace wielu artystów, biorących udział w dekoracji wnętrza, zostały bezpowrotnie utracone. Dzisiaj o malowidłach dla świątyni Chrystusa Zbawiciela dają pojęcie wyłącznie fotografie, szkice, przechowywane w zbiorach Muzeum Rosyjskiego, nieliczne zachowane fragmenty malowideł, a także kopie autorstwa innych artystów drugiej połowy XIX – początku XX wieku. Cudem zachowała się kompozycja *Święty Aleksander Newskij przyjmuje papieskich legatów* (Państwowe Muzeum Historyczne, Moskwa). Oprócz tego, na szczęście, ocalały fragmenty fresku Siemiradzkiego *Ostatnia wieczerza* (1879). Zostały one zdjęte ze ściany świątyni Chrystusa Zbawiciela w latach 1907-1908; w 1931 roku przekazano je na przechowywanie do Galerii Tretiakowskiej, obecnie znajdują się w Muzeum świątyni Chrystusa Zbawiciela, która została odbudowana (1994-2000). W kontekście wystawy dzieł Siemiradzkiego są one pokazywane po raz

pierwszy. Zwiedzający wystawę i dziennikarze wykazują duże zainteresowanie dla tej części ekspozycji.

Malowidła w świątyni Chrystusa Zbawiciela to największa realizacja Siemiradzkiego dla cerkwi. Na równi ze *Świecznikami chrześcijaństwa* (1876, Narodowe Muzeum, Kraków) otwierają dojrzały okres twórczości malarza. Właśnie w tym czasie Siemiradzki w pełni uświadomił sobie pokłady własnych możliwości, specyfikę własnego talentu i jego granice, a współcześni obserwowali narodziny na horyzoncie narodowej sztuki gwiazdy o międzynarodowym zasięgu. Kompozycja Siemiradzkiego *Ostatnia wieczerza* uczyniła nazwisko Siemiradzkiego znanym. Była wielokrotnie powtarzana w wielu stołecznych i prowincjonalnych świątyniach.



il. 7. Henryk Siemiradzki, *Trudny wybór – Wazon czy kobieta?*, II wersja, 1887

Rozczarowania kuratora często są związane z odmową prywatnych właścicieli oraz muzeów. Wystawa dzieł Siemiradzkiego nie była tu wyjątkiem: ze względu na trudności związane z demontażem i transportem zachowanego fragmentu fresku dla świątyni Chrystusa Zbawiciela *Aleksander Newski przyjmuje delegatów papieskich* (1877), a także wielkoformatowych płócien z *Cyklu słowiańskiego – Pogrzeb wodza Rusów w*

*Bułgarze* (1883) oraz *Ofiary wojowników Światosława* (1884) z kolekcji Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie – nie zostały one pokazane na wystawie. Obrazy ze „Słowiańskiego cyklu” były przeznaczone do sali X wieku – „epoki żelaza”, poprzedzającej przyjęcie chrześcijaństwa, i powinny były demonstrować okrucieństwo starożytnych pogańskich obyczajów i obrzędów, sprzężonych z rytualnymi zabójstwami ludzi i zwierząt, co z kolei miało nasuwać myśl o etapie chrystianizacji jako dobru koniecznym.

Te ważne dla twórczości Siemiradzkiego prace na zamówienie, nad którymi artysta pracował przez wiele lat, zostały zaprezentowane na wystawie za pośrednictwem szkiców ze zbiorów Galerii Tretiakowskiej i Muzeum Rosyjskiego, a także multimediiów.

Na wystawie prace artysty dopełniono dziełami malarzy i rzeźbiarzy kręgu Siemiradzkiego: Stefana Bakałowicza, Wilhelma Kotarbińskiego, braci Pawła i Aleksandra Swiedomskich, Fiodora Bronnikowa i Piusa Welońskiego. Poszerzają one rozumienie akademizmu jako istotnego zjawiska artystycznego w tym okresie. W pracach ówczesnych artystów antyczność zostaje ukazana w postaci wielofigurowych efektownych widowisk, krwawych dramatów i kameralnych idyllicznych scen.

Do ekspozycji została włączona praca *Róże – rozkosz miłości (Przygotowania do święta)* Lawrence’a Alma-Tademy (1897, Państwowe Muzeum-Rezerwat Pawłowski), specjalizującego się w przedstawianiu antycznych idylli, uznawanego za oponenta i prekursora Henryka Siemiradzkiego. Obraz został nabyty przez Mikołaja II na Światowej Wystawie w 1900 roku w Paryżu. Ta praca eksponowana jest w dialogu z dziełami współczesnych artystów Wiktora Kuzniecowa i Olega Masłowa – serią fotografii żywych obrazów w duchu antycznych uczt, zainscenizowanych i sfotografowanych w okolicach Petersburga – *Hommage dla Alma-Tademy* (1997).

Zaprezentowany na wystawie zestaw dzieł współczesnych artystów – twórcy Nowej Akademii Timura Nowikowa, Olega Masłowa i Wiktora Kuzniecowa, Olgi Tobreluts, Aristarcha Czernyszewa, a także Walerija Koszliakowa, autora melancholijnych ruin, Tymoteusza Parszczykowa, włączając w to jego serię fotografii „Times New Roman” – daje sposobność

przyjrzenia się recepcji klasycznej spuścizny, wraz z naczelną dla niej idea piękna, w sztuce naszych czasów, a także zestawienia tych procesów z kolejnymi nawrotami do antyku w XIX i XX wieku. Złożony, wielowarstwowy projekt, nieograniczony do twórczości wyłącznie samego Siemiradzkiego, zyskał otwartą strukturę, umożliwiającą dialog ze współczesnością.

Końcowa część wystawy, ulokowana w wewnętrznym podwórzu Galerii Tretiakowskiej na Krymskim Wale (Nowa Tretiakowka), prezentuje widzom *Wielką antyczną głowę* (2020) autorstwa Aristarcha Czernyszewa. Z idealizowanego portretu spogląda twarz Aleksandra Macedońskiego o charakterystycznych bujnych, gęstych włosach, przepasanych wstążką. Na jego twarzy, podobnie jak na ekranie komputera, ciągle obraca się znak resetu. Aristarch Czernyszew i kuratorzy wystawy jak gdyby zadają pytanie widzom: czy możliwy jest reset antycznej spuścizny, twórczości Siemiradzkiego i późnego akademizmu?

Melancholijna nuta zanikającego piękna zaczyna wybrzmiewać na wystawie, poczynając od cyklu fotografii Olgi Tobreluts, w którym rzeźba *Czuwanie Aleksandra Macedońskiego*, autorstwa znanego rosyjskiego rzeźbiarza XVIII wieku Michaiła Kozłowskiego, stopniowo zaczyna się rozplýwać w mglistej przestrzeni. Czerwoną nicią przewija się w monumentalnych malowidłach na karbowanym kartonie Wasilija Koszliakowa. Ten sam motyw pod innym kątem jest rozwijany w cyklu „Times New Roman” Tymoteusza Parszczykowa. Tutaj współczesne marmurowe kopie antycznych posągów z metkami na szyjach „marzną” w magazynach parkowych dekoracji pod otwartym niebem, rozlokowanych wzdłuż dróg prowadzących do elitarnych osiedli niedaleko Moskwy. Rzeźby te są przeznaczone do dekorowania domów „nowych ruskich” – „nowych ruskich Rzymian”. Parszczykow analizuje to, w jaki sposób antyczna i akademicka tradycja są rewidowane po raz kolejny jako oznaka władzy imperialnej, urastając w świadomości nowej politycznej i ekonomicznej elity do rangi synonimu „luksusowego dobra”.

Dwudziestowieczne kopie na fotografiach Parszczykowa, umieszczone na ekspozycji, „spoglądają” w stronę oryginalnych antycznych posągów, a także na antyczne wazy ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych

im. Aleksandra Puszkina. Stanowią analogię waz z prywatnej kolekcji Siemiradzkiego, które ten przedstawiał w swoich obrazach. Ponadto autentyczne antyczne rzeźby sąsiadują w przestrzeni ekspozycji z kopiami, które zamawiał Iwan Cwietajew, założyciel i pierwszy dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie (obecnie Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych im. Aleksandra Puszkina) na początku XX wieku w muzeach europejskich. Na przykład Trójnóg z Herkulanum (kopia z brązowego oryginału z I wieku p.n.e. – początku I wieku n.e. ze zbiorów Narodowego Muzeum Archeologicznego Neapolu, oryginał prawdopodobnie pochodzi ze świątyni Izydy w Pompejach), znajduje się w przestrzeni ekspozycji obok obrazu Siemiradzkiego *Odpoczynek patrycjusza* (1881, kolekcja prywatna, Moskwa). Na obrazie przed odpoczywającym w czasie sjeisty patrycjuszem został przedstawiony właśnie wspomniany trójnóg. Cytowanie – to jedna z charakterystycznych cech sztuki późnego akademizmu, polega na wprowadzaniu w obręb pola obrazowego rozpoznawalnego przedstawienia zabytku w celu podjęcia intelektualnej gry z wyrobionym widzem. Zdolność do rozpoznania źródła cytatu stanowi warunek doświadczenia przyjemności przez odbiorcę, swoistej nagrody płynącej ze świadomości wdrożenia w arkania tradycji artystycznej.

Obraz *Odpoczynek patrycjusza*, jak i wszystkie dzieła z prywatnych kolekcji, został przebadany w trakcie przygotowań do wystawy w Dziale Badań Podstawowych Galerii Tretiakowskiej, co przyniosło wiele odkryć. Na przykład udało się odczytać imię na czerwonej etykietce zwoju w rękach podchmielonego towarzysza patrycjusza. Anakreont – to znany poeta VI-V wieku, jeden z dziewięciu liryków starożytnej Grecji. Na zwoju, leżącym na marmurowej ławie, został zapisany wiersz ze zbioru antycznej poezji anakreontycznej – dzieł anonimowych autorów okresu hellenizmu, naśladujących Anakreonta:

ἡ γῆ μέλαινα πίνει,  
 πίνει δένδρεα δ' αὖ γῆν.  
 πίνει θάλασσα ἀναύρους.  
 ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν,  
 τὸν δ' ἥλιον σελήνη.  
 τί μοι μάχεσθ', ἑταῖροι,  
 καὶ τῷ θελοντι πίνειν.



Jak pije ziemia wilgotna,  
 Tak z ziemi – drzewa,  
 A morze pije z rzeczek,  
 A słońce pije z morza,  
 A księżyc pije ze słońca.  
 Przyjaciele moi, dlaczegoż  
 Wy pić mi nie dajecie?  
 Tłumaczenie na rosyjski: Michaił Gasparow (1998)

Po raz kolejny mamy możliwość przekonać się, że badanie twórczości tego artysty erudyty wymaga dogłębnego wniknięcia w sploty wątków, analizy źródeł literackich, uważnego odczytywania ukrytych symboli i alegorii, cytatów ze spuścizny sztuki światowej – tego, co było łatwiej dostępne dla współczesnych artyście widzów, a dzisiaj wymaga większych wysiłków.

W czasie przygotowań do wystawy zostały także odczytane napisy na ścianie domu w obrazie Aleksandra Swiedomskiego (1848-1911) *Ulica w Pompejach* (1882, Państwowa Galeria Tretiakowska), który został nabyty przez założyciela muzeum Pawła Tretiakowa od autora w 1882 roku. Dało to sposobność przyjrzenia się obrazowi pod innym kątem i zwrócenia uwagi na detale i sensory, które wcześniej umykały naszej uwagi. Obraz przedstawia rekonstrukcję antycznej architektury i bytu mieszkańców Pompejów, dla którego charakterystyczny widok stanowiły ciężkie powozy sunące po wąskich ulicach z głębokimi koleinami, z zaprzęgniętymi do nich niewolnikami – zamiast wołów i koni. Na ścianie po prawej stronie został umieszczony napis czerwoną farbą:

*AED*

*L. ALBVCIVM*

*M. CASELLIVM.AED*

To tekst znanego graffiti w Pompejach, stanowiącego rodzaj „przedwyborczej agitacji”: „Edylem Lucjusz Albucjusz”, „Marek Kazeliusz edylem” – oto przykłady wyborczych haseł. Podobne teksty były pisane przez

specjalnie wyszkolonych ludzi. Pomimo imienia mogły one zawierać określone charakterystyki kandydata – „uczciwy człowiek”, „ten nie roztrwoni skarb” itd. W Pompejach zostało znalezionych około 2600 podobnych



il. 8. Aleksander Swiedomski, *Ulica w Pompejach*, 1882 - z prawej

napisów. Edyle zarządzali bieżącymi sprawami miasta, sprawowali nadzór nad budownictwem i utrzymaniem świątyń, wodociągów, rynków. Napis, który został odtworzony przez Aleksandra Swiedomskiego, pochodzi z czasów przed wybuchem Wezuwiusza w 79 roku: wybory do lokalnej rady były w marcu, wybuch nastąpił w sierpniu. Artysta w sposób pośredni ukazuje nam kontrasty życia w antycznym mieście – z jednej strony – rozwój form demokratycznego zarządzania, wysoki poziom wykształcenia mieszkańców miasta, z drugiej – piętno niewolnictwa, ciężka, wyniszczająca fizycznie praca. Napisy włączone do dzieła otwierają jego sens, nadając mu szerszy wydźwięk: Pompeje w przeddzień zagłady.

Dizajn wystawy, zaaranżowany przez znanego rosyjsko-niemieckiego architekta Siergieja Czobana i Aleksandrę Szejner, odsyła do formy antycznego amfiteatru i harmonijnie łączy eksponaty wystawy. Scenariusz

celowo nie wytycza jasno określonej trasy zwiedzania i pozwala na poruszanie się w różnych kierunkach, a co za tym idzie – odkrywanie coraz to nowych aspektów twórczości Siemiradzkiego i artystów jego kręgu. Kolorystyczna kompozycja wystawy została ograniczona do dwóch barw – „pompejańskiej czerwieni” (*rosso pompeiano*) i perłowych szarości, które tworzą uroczysty, świąteczny nastrój, pozwalając na pełniejsze wybrzmienie prac malarskich.

Do ekspozycji zostały włączone trzy projekty o charakterze multimedialnym, które rozwijają takie problemy w twórczości Siemiradzkiego, jak stosowanie fotografii, różnorodność rysunkowej spuścizny artysty, „teatr alegorii” w zakresie monumentalno-dekoracyjnych płócien artysty. Wystawie towarzyszy obszerny program edukacyjny.

Publikacja przygotowana w związku z wystawą „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” różni się zawartością od wystawy. Jest poświęcona przede wszystkim twórczości Siemiradzkiego, w części albumowej zostały zaprezentowane malarskie i graficzne prace artysty ze zbiorów muzeów rosyjskich i krajów byłego ZSRR. Szczególna uwaga została poświęcona rosyjskim zleceniodawcom i kolekcjonerom dzieł Siemiradzkiego, wśród których byli zarówno członkowie carskiej rodziny, jak i zamożne kupiectwo, a także elita profesorska. Publikacja zawiera artykuły poświęcone różnym aspektom twórczości Siemiradzkiego związanej z Rosją, ilustrowaną kronikę życia, wcześniej niepublikowane listy z Petersburga, pisane przez młodego adepta sztuki, wówczas będącego studentem Akademii Sztuki. Listy zostały przygotowane przez pracowniczkę Działu Rękopisów Galerii Tretiakowskiej Anastazję Liszniewską i opatrzone szczegółowymi komentarzami. Wielokrotnie i wystarczająco obszernie były publikowane listy Iwana Kramskiego, Ilii Riepina, Nikołaja Gie, Wasilija Surikowa i innych mistrzów „demokratycznego skrzydła” rosyjskiej sztuki, ale listy ich oponentów – Henryka Siemiradzkiego, Fiodora Bronnikowa, Stefana Bakałowicza, Konstantina Makowskiego praktycznie nie były wydawane, co w rezultacie przełożyło się na wykreowanie jednostronnego, zniekształconego obrazu sytuacji artystycznej w drugiej połowie XIX – początku XX wieku. Publikacja spuścizny epistolarnej Siemiradzkiego i krytycznych wypowiedzi na temat

jego twórczości miała na celu wypełnić tę lukę. Twórczość Siemiradzkiego i artystów jego kręgu jest impersonalna, osobowość zostaje ukryta za stylem. Publikacja listów artysty daje możliwość lepszego poznania psychologii jego twórczości i osobowości. W przestrzeń ekspozycji, oprócz komentarzy do poszczególnych działów oraz dzieł, zostały włączone cytaty z listów Siemiradzkiego, które przywołują jego osobisty głos.

Wystawa została zaaranżowana według przemyślanej koncepcji, która pozwala refleksyjnemu widzowi zagłębiać się w różnorodne tematy i sceny, powiązane między sobą. Jeden z nich stanowi cykliczne powracanie artystów różnych pokoleń do klasycznej spuścizny sztuki europejskiej. Dlaczego tak się dzieje? Które z założeń akademizmu są adaptowane w poszczególnych okresach? Czy istnieją warunki dla recepcji tej spuścizny współcześnie – zarówno przez widzów, jak i przez twórców? Czy w czasach współczesnych sztuka klasyczna zachowuje zdolność do „wyprostowywania”? W jaki sposób są sprzęgnięte tradycyjne wartości artystyczne i smak współczesnych elit. Czy ponadnarodowy charakter sztuki Siemiradzkiego, za który była ona krytykowana zarówno w Rosji, jak i Polsce – jest wadą czy walorem? Co rozumiał Siemiradzki oraz artyści jego kręgu przez pojęcie piękna?

*Glamour*, który stał się spadkobiercą kategorii piękna w XX wieku, dziś ujawnia coraz bardziej swoje nieetyczne i toksyczne oblicze. Zatem rodzina, naturalne środowisko, rozumiane jako warunki do zdrowego rozwoju i życia człowieka, ponownie zostały uznane za wartości bezwarunkowe. Ekspozyty z wystawy „Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów” przypominają widzom, że podobne przełomy w świadomości społecznej zdarzały się niejednokrotnie, m.in. w przeddzień schyłku Imperium Rzymskiego i upadku Imperium Rosyjskiego.

Słoneczne płótna Siemiradzkiego pobudzają do poszukiwania piękna i sensu w codzienności. Artysta proponuje widzowi, by na nowo odkrył „odwieczne prawdy”; recepta na wewnętrzną harmonię jest, wydawałoby się, prosta – spokój, ascetyczne, oparte na zasadach moralnych życie, bez zbytków, rodzina, dzieci, bezpośredni kontakt z naturą. Zatem twórczość artysty zawiera pocieszające przesłanie, tak bardzo nęcące, w które jednak

tak trudno jest dzisiaj uwierzyć: „Raj na ziemi istniał, ciągle jest jeszcze możliwy, człowiek i człowieczeństwo mogą być szczęśliwi”.

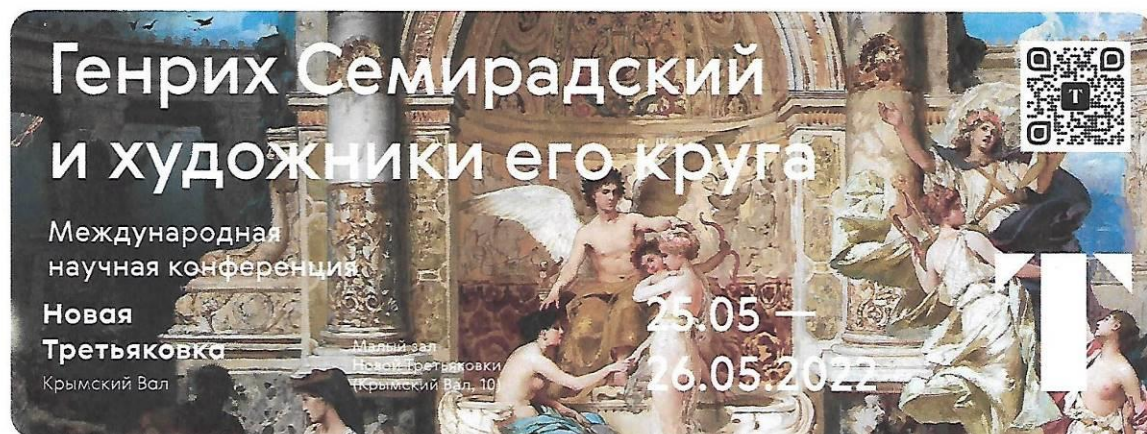
Siemiradzki zmarł w 1902 roku. Niedługo po jego śmierci mrzonki o nowym złotym wieku, o możliwości osiągnięcia wyżyn cywilizacji, zostały zniweczone przez koszmar wojny, a uspokajające i idylliczne motywy w sztuce końca XIX wieku w obliczu cywilizacyjnych przemian zaczęły wydawać się naiwne i „krótkowzroczne”, przeciwnie „dionizyjskie” płótna Siemiradzkiego, z wybuchającą energią chaosu i zła, wizerunki Nerona-Antychrysta – zyskały charakter spełnionych prorocstw.

Jestem wdzięczna Muzeom Narodowym w Krakowie i Warszawie za udostępnienie reprodukcji, bez których program wystawy multimedialnej i jej katalog byłyby niepełne. Jestem także bardzo wdzięczna kolegom z Polski i bezpośrednio prof. Jerzemu Malinowskiemu, prezesowi Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata za radość wspólnej pracy w ramach przygotowań do katalogu dzieł Henryka Siemiradzkiego i możliwość udziału w konferencjach w Warszawie, Krakowie, Toruniu, Rzymie, za możliwość na zupełnie innym poziomie przyjrzenia się twórczości tego interesującego i barwnego artysty. 25-26 maja w Galerii Tretiakowskiej odbyła się konferencja, kontynuująca dyskusję na temat twórczości Siemiradzkiego i artystów jego kręgu. Na podstawie rezultatów sesji zostanie wydana publikacja.

Niestety, w obecnej sytuacji nie jesteśmy w stanie zorganizować pełnowartościowej wystawy prac Siemiradzkiego, na którą on z pewnością zasługuje i której oczekują od nas widzowie i badacze sztuki. Mam jednak nadzieję, więcej – marzę, że taka możliwość pojawi się w przyszłości, być może we Włoszech, w Rzymie, gdzie artysta spędził większą część swojego twórczego życia.

Przekład: Irina Gavrash





## Программа

**25 мая 2022, среда**

9:30 Регистрация участников  
10:00–13:00

Утреннее заседание

Вступительное слово: **Татьяна Львовна Карпова**, заместитель генерального директора по научной работе

**Анастасия Лишневская**, Государственная Третьяковская галерея  
Круг общения **Генриха Семирадского** в годы его учебы в Академии художеств

**Елена Вячеславовна Бакалдина**, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов  
**Семирадский и семья Боткиных: пересечения**

**Сергей Олегович Кузнецов**, Государственный Русский музей  
Четвертый Рим рода Строгановых. О несостоявшемся заказе **Генриху Семирадскому**

**Анастасия Олеговна Васильчикова**, Государственный исторический музей  
Работы **Генриха Семирадского** для Императорского Российского Исторического музея. Особенности заказа и сюжетов

**Ольга Владиславовна Морозова**, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина  
Треножник из храма Исида в Помпеях как поликодовый знак античности

**Светлана Владимировна Соловьева**, Государственная Третьяковская галерея  
Союз картины и рамы в творчестве **Семирадского**

13:00–14:00 Перерыв

14:00–17:00 Дневное заседание  
**Наталья Викторовна Бартельс**  
НИИ РАХ

СВЕТОВОЙ СЦЕНАРИЙ В КАРТИНАХ **ГЕНРИХА СЕМИРАДСКОГО**. О новых подходах в решении большеформатного произведения

**Юлия Борисовна Дьяконова**, **Татьяна Львовна Карпова**, **Анастасия Лишневская**, Государственная Третьяковская галерея  
О мастерской **Семирадского**. К постановке проблемы

**Ольга Сугрובה-Рот**, независимый исследователь, Дюссельдорф  
Произведения **Семирадского** на аукционах «Доротеума»

**Софья Сергеевна Морозова**, Государственный музей спорта, Москва  
Античность: история или игра. Интерпретация образа античности в творчестве **Генриха Семирадского** и **Лоуренса Альма-Тадемы**

**Елена Владимировна Нестерова**, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина  
«Смерть как искусство» (Тема смерти в русской живописи второй половины XIX столетия)

**Ирина Вадимовна Богословская**, независимый исследователь, Ташкент  
Новые находки из наследия художника **Стефана Бакаловича** (рисунки, эскизы, офорт, автограф, фотографии)

**26 мая 2022, четверг**  
10:00–13:00

Утреннее заседание

**Дареуш Константинов**, независимый исследователь, Варшава  
Двухголосие о «Фрине» **Генриха Семирадского**: **Генрих Струве** и **Станислав Виткевич** (1889)

**Дина Ирековна Ахметова**, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань)  
Противопоставление религиозной живописи **Семирадского** и **Поленова** на страницах казанской периодической печати 1889 года

**Ольга Сергеевна Давыдова**, НИИ РАХ  
Академизм в диалоге с модерном, или «Итальянские» впечатления **Михаила Врубеля**

**Мария Владимировна Седова**, Государственная Третьяковская галерея  
Мистерии **Олега Маслова** и **Виктора Кузнецова**

Обсуждение, подведение итогов конференции

Janina Wilkosz

## **„Lelewel. Rytownik polski”. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie**

Joachim Lelewel dał się zapamiętać przede wszystkim jako wybitny historyk i pedagog, nauczyciel geografii starożytnej i numizmatyki polskiej w Liceum Krzemienieckim (1810), profesor historii powszechnej na Uniwersytecie w Wilnie (1815-1818, 1822-1824) oraz bibliografii na Uniwersytecie Warszawskim (1818-1821). Był także aktywnym uczestnikiem życia politycznego. W 1829 roku został posłem ziemi żelechowskiej na sejm Królestwa Polskiego. W okresie powstania listopadowego (1830-1831) jako prezes rewolucyjnego Towarzystwa Patriotycznego równocześnie wszedł w skład konserwatywnego Rządu Narodowego. Był wreszcie rozpoznawalnym szeroko w Europie emigrantem polistopadowym – aktywnym działaczem politycznym (zwłaszcza we wczesnym okresie wychodźstwa) i publicystą. Zasłynął również jako badacz i płodny pisarz.

O Lelewelu grafiku wspomina się rzadko, jako twórca ilustracji do własnych pism nie jest powszechnie znany. Muzeum Narodowe w Krakowie, które od przeszło wieku przechowuje jego spuściznę rytowniczą, wystawą „Lelewel. Rytownik polski”, otwartą z początkiem 2022 roku, wpisana w świętowany Rok Romantyzmu Polskiego, pragnie wypełnić tę lukę i proponuje szerszą prezentację biografii znakomitego Polaka.

W twórczości graficznej Lelewela nie wyrażała się artystyczna pasja. Wszystkie przezeń opracowane sztychy miały charakter wyłącznie użytkowy – ilustracyjny – i treściowo ściśle wiązały się z obszarami jego rozległych zainteresowań intelektualnych. Był grafikiem amatorem. Warsztatowych niedostatków i braku kwalifikacji do podjętej roli ilustratora własnych pism nie krył w 1853 roku – po 45 latach działalności rytowniczej:

Oczywiście nie jestem artystą, jeno rytujący z przypadku, co wie, co mu brakuje, co w długim trudzie swymi sposobami i wątpliwym



doświadczeniem wygotował cokolwiek, a dziś byłoby dlań za późno iść po dobrą radę i w nią się zadać. Wszystkie me sztychy przyrządziłem dla siebie do mych dzieł; nie podjąłbym się trudu takiego dla nikogo, nikt też mnie nie szukał<sup>1</sup>.

Niekwestionowaną wartość rytownictwa amatora dostrzegał Edward Rastawiecki, który pisał:

Słynny dziejów i zamierzchłej przeszłości badacz, pragnąc mnogie swe dzieła objaśnić przedmiotów zarysami, wykonywał sam na blasze takowe, już to map, monet i różnych starożytności, które do mnogich dzieł swych dołączał. Prace te jego sztycharskie, samoucznie, jak to sam o nich wyraził, podejmowane, często zwłaszcza w początkach mniej udatne, mają przecie zawsze wielką naukową wartość, w przedstawianiu zarysów przedmiotów starożytniczych, bystrym wzrokiem uczonego badacza w szczegółach ocenionych. Wydawca dzieł Lelewela, Jan Konstanty Żupański w Poznaniu, znaczną część blach onych zebrał w jedną całość, i wydał je oddzielnie jako: Album rytownika polskiego, Poznań 1854, fol. poprzeczne, z tekstem polskim a obok francuskim<sup>2</sup>.

Graficzne *oeuvre* Lelewela zamyka się w liczbie bliskiej 270 matryc akwafortowych i miedziorytniczych. Tworzone niejednokrotnie kosztem wyrzeczeń ponoszonych w życiu codziennym – zdarzało się, że brukselscy goście rytownika polskiego mieli sposobność zastać go sztychującego mapy zimą z nogami w szufladzie od komody, wyłożonej słomą, gdy zabrakło mu pieniędzy na węgiel do pieca<sup>3</sup> – autor skrzętnie gromadził, myślał bowiem o wykorzystaniu ich do ponowionych edycji dawniejszych pism oraz przyszłych

<sup>1</sup> List Joachima Lelewela do Jana K. Żupańskiego, Bruksela 12.10.1853 r., w: *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp H. Więckowska, t. 5, Wrocław-Kraków 1956, s. 222.

<sup>2</sup> Edward Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 172.

<sup>3</sup> List NN, wnuka Luciena Jottranda, przyjaciela emigranta w Brukseli, do Antoniego B. Dobrowolskiego, pośredniczącego w kontakcie z H. Więckowską, wydawczynią emigracyjnej korespondencji Lelewela, Bruksela 13.09.1950 r., *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp H. Więckowska, t. 4, Wrocław-Kraków 1954, s. XIV.

wydań w języku ojczystym francuskojęzycznych dzieł z okresu emigracji. Z biegiem lat na wygnaniu tracił jednak wiarę, że plany te spełnią się za jego życia, w wolnej Polsce. W nadziei, że pozostali w kraju bliscy docenią wartość i „nie będą się kwapić z obróceniem blach na stopioną miedź”<sup>4</sup>, to im pragnął przekazać rytowniczy zbiór, o który – jak przypuszczał – „jeszcze mogą się kłaniać wydawcy”<sup>5</sup>. Świadomy wszakże przeszkód w przyjęciu darowizny od wygnańca, na którym ciążył carski wyrok śmierci, pisał z goryczą do krewnych:

Zgłaszania się Waszego wyglądać nie mogę, skoro takowe narażać Was może. Jeżelim o takowe ostatecznie naciskał, to nie dla siebie, nie dla mej satysfakcyi [...]. Dla mnie to obojętne, bo im więcej w lata, im bliżej grobu, tem więcej na wszystko obojętnieć mi wypada. Był świat przede mną, będzie po mnie. Czyli blachy miedziane sztychu mego przydadzą się jeszcze i ocaleją po mym zgonie, czy pójdą na kotły browarne, już na to oziębły jestem, obojętny na pociechy i uprzyjemnienie reszty żywota<sup>6</sup>.

Obawy Lelewela o los płyt nie ziściły się, podobnie, jak – niestety – plany rychłej reedycji części jego pism. Zachowała się jednak znakomita większość matryc. Te, zgodnie z wolą twórcy wyrażoną w testamencie<sup>7</sup>, po jego śmierci zostały przejęte przez rodzinę, która wkrótce poszukiwała instytucji zdolnej do przechowania spuścizny dla przyszłych pokoleń oraz zapewnienia jej trwania w obiegu kulturowym i naukowym. Po nieskutecznych próbach przekazania do zbiorów Biblioteki Kórnickiej w końcu lat 80. XIX wieku<sup>8</sup> oraz do Muzeum Narodowego Polskiego w

---

<sup>4</sup> List Joachima Lelewela do siostry, Marii z Lelewełów Majewskiej, [Bruksela] Wielkanoc w marcu 1853 r., w: *Listy Joachima Lelewela. Oddział pierwszy. Listy do rodzeństwa pisane*, wyd. i wstęp J.K. Żupański, t. 2, Poznań 1879, s. 433.

<sup>5</sup> List Joachima Lelewela do brata, Prota Lelewela, [Bruksela] 1859, w: tamże, s. 386.

<sup>6</sup> List Joachima Lelewela do Marii Majewskiej, [Bruksela] Tłusty Czwartek 1858, w: tamże, s. 462-463.

<sup>7</sup> *Joachim Lelewel. Dzieła*, t. 1, *Materiały autobiograficzne*, H. Więckowska (oprac.), Warszawa 1957, s. 407-408.

<sup>8</sup> List Zygmunta Celichowskiego do Kazimierza Woźnickiego, Kórnik 3.10.1905 r., w: Laiškai (3) K. Voznickiui (Trzy listy do K. Woźnickiego), Vilniaus universiteto biblioteka (Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie), sygn. F12-339, k. 1.

Rapperswilu w 1893 roku<sup>9</sup> w roku 1897 dziedziczka rytowniczej kolekcji Wiesława (Wisława) Jadwiga z Lelewelów Russocka, córka Prota, młodszego brata Joachima, zwróciła się z propozycją jej sprzedaży do Muzeum Narodowego w Krakowie. Oferta została przyjęta.

Krakowska placówka pozyskała zespół liczący 232 matryce graficzne (w tym jedno dzieło obcej ręki, retuszowane przez Lelewela), w którym znalazło się 231 miedzianych oraz jedna płyta stalowa. Większości matryc towarzyszyły odbitki, które w pierwszym muzealnym inwentarzu zostały opisane jako „stereotypy drukowe”, pierwotnie służące – i taką funkcję pełniące przez długie lata w dobie funkcjonowania w zbiorach muzealnych – jako opakowanie dla blach, ułatwiające ich identyfikację. Ze spuścizną związane były również setki „wyciętek” – drobnych matryc użytych do odbicia winietowych ilustracji w otoczeniu drukowanej treści pism – które rytownik rzeźbił w drewnie i metalu typograficznym przy użyciu scyzoryka, w niewielkim stopniu jedynie posiłkując się miedziorytniczym rylcem. Na zakup kolekcji przeznaczono kwotę, zdaniem ówczesnego dyrektora muzeum Władysława Łuszczkiewicza niewygórowaną, 127 florenów i 20 krajcarów<sup>10</sup>. W rocznym sprawozdaniu dla władz miasta z działalności instytucji w obszarze pozyskiwania zbiorów Łuszczkiewicz zaznaczał, że decyzję o zakupie podjęto nie z uwagi na wartość artystyczną blach sztycharskich Lelewela, lecz przez wzgląd na zasługi ich twórcy – wybitnego badacza i historyka, który własnoręcznie rytował tablice ilustrujące jego prace naukowe<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> List W[łodzimierza] Rużyckiego de Rosenwerth, kustosa Muzeum Narodowego w Rapperswilu, do NN, prawdopodobnie jednego z synów Prota, w sprawie płyt miedzianych ze spuścizny po Joachimie Lelewelu (1893) [adresatem mógł być Julian Russocki, mąż Wiesławy, lub Władysław Jażdżewski, pełnomocnik Russockich – przyp. aut.], w: [Korespondencja Prota Lelewela dotycząca spuścizny po Joachimie Lelewelu i wydania jego dzieł], BN Rps 9556 II, k. 72.

<sup>10</sup> Inwentarz zbiorów (1883–1900) – Inwentarz Dyr. Łuszczkiewicza, w: Kancelaria Dyrektora Władysława Łuszczkiewicza, sygn. 802/94, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 94/10, poz. 1662.

<sup>11</sup> *Sprawozdanie Zarządu Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1897*, Kraków 1898, s. 7.



il. 1. Joachim Lelewel, Tab. III. [Przerys czcionki i wersalików z druków krakowskich z lat 1500–1506, *M.T. Ciceronis Paradoxa* z 1516 r. z oficyny Jana Hallera, drzeworyt z druku Kaspra Hochfedera z 1503 r.], 1823, do: J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. 1, Wilno 1823, akwaforta, blacha miedziana, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: MNK III-kl.-1158/1, (stan przed konserwacją). Fot. Karol Kowalik

Czas 125 lat, w ciągu których spuścizna pozostawała zapomniana w muzealnych magazynach, nie okazał się dla niej łaskawy (il. 1). Przywrócenie jej walorów ekspozycyjnych i wartości poznawczej wiązało się z koniecznością objęcia całego zespołu metalowych płyt programem kompleksowej konserwacji, którą przeprowadzono w latach 2017-2021. Proces konserwacji poglądowych odbitek, który rozpoczęto od poddania niezbędnym zabiegom ratunkowym najcenniejszych, unikatowych rycin z zachowanego zbioru, jest kontynuowany.

Oś ekspozycji „Lelewel. Rytownik polski” wyznacza kolekcja matryc graficznych, prezentowana w układzie inspirowanym ujęciem sztycharskiego dorobku Lelewela w przedmiotowe grupy, znanym z *Albumu rytownika polskiego* z 1854 roku. W tym pierwszym, częściowym opracowaniu amatorskiej twórczości grafika jego ryciny, zgodnie z materiały prowadzonych przezeń badań i wydanych ilustrowanych ksiąg, zostały zaprezentowane w

czterech działach: krajobrazów (tj. map), numizmatycznym, polskim i tzw. „wyciętek”.

Najliczniejszą grupę w graficznym dorobku Lelewela stanowią matryce map, zwanych przezeń krajobrazami. Prezentowane w strefie wystawy opisanej jako „Krajobrazowanie” posłużyły do ilustracji prac z zakresu geografii historycznej i dziejów kartografii starożytnej oraz wieków średnich. Do wczesnych znaczących opracowań w tych dziedzinach należą m.in. *Badania starożytności we względzie geografji* (Wilno 1818) z obszernym atlasem 51 starożytnych wyobrażeń o świecie, odbitych z dziewiętnastu akwafortowych płyt, oraz *Dzieje starożytne. Od początku czasów historycznych do drugiej połowy wieku szóstego, ery chrześcijańskiej* (Wilno-Warszawa 1818-1819), do których rytownik opracował matryce szesnastu map. W tej części mieści się też materiał ilustracyjny do *Géographie du moyen âge*, monumentalnego dzieła z czasu emigracji, powstającego przez 11 lat. Pracę nad płytami map do atlasu, którego rozszerzone wydanie (Bruksela 1850 i Wrocław 1851) liczyło 50 plansz, Lelewel rozpoczął w 1846 roku. W 1852 roku ukazały się cztery tomy części naukowej *Géographie*, ilustrowane mapami z ośmiu matryc. Dzieło wieńczył tom epilogu wydany w 1857 roku, do którego autor – w owym czasie na skutek długoletniej, intensywnej pracy sztycharskiej mocno już niedowidzący – wykonał ostatnie w swym życiu ilustracje na kolejnych ośmiu płytach.

Osobne miejsce na ekspozycji oddano szczególnemu zespołowi płyt, które w postaci rycin nigdy nie zostały opublikowane z tekstem uczonego. Lelewel opracował je w 1828 roku w odpowiedzi na apel Mickiewicza, który pisał:

Jakkolwiek wszyscy znamy i nadzwyczajny talent twój i dziwną pracę, musimy jednak zawsze dziwić się na nowo tylu i tak ważnym robotom. Szkoda tylko, że dla uczonych badań, zdajesz się opuszczać właściwą historię. Czujemy tych badań i ważność i potrzebę, bez nich i historia u nas kulawo postępować by musiała, ale wszyscy wołają, że nam historyków jeszcze gwałtowniej potrzeba aniżeli badaczy i wszyscy wiedzą, że jeden tylko Joachim jest historykiem w znaczeniu całym tego wyrazu. Dziwną byłoby z mojej strony śmiesznością dawać tobie rady, ale cóż! zawsze im się

mniej czego umie, tem się więcej chce o tem gadać, i zawsze uczniowie mistrzom radzić lubią. Wybacz tedy, jeśli w prostocie ducha wyglądam zawsze od ciebie czegoś w rodzaju *Dziejów Starożytnych*, tak mało u nas rozumianych, a godnych europejskiej sławy. Dzieje średnich wieków obiecałeś nam, a przynajmniej obiecaliśmy je sami sobie i wyglądać ich będziemy ustawicznie<sup>12</sup>.

Z myślą o atlasie, który miał towarzyszyć wydanemu drukiem, cieszącemu się wielką popularnością kursowi historii powszechnej, prowadzonemu na Uniwersytecie Wileńskim, rytownik wykonał wówczas mapy do dziejów średniowiecznych i nowożytnych na 12 płytach. Po latach *Wykład dziejów powszechnych* (t. 1-4, Wrocław 1850) wydany został bez map. Zebrany w strefie pod tytułem „Powołujesz mnie, panie, do pisania historii średnich wieków lub nowej”<sup>13</sup> wybranym przykładom nieznanych płyt towarzyszy wybór z dziesięciu wykonanych z nich poglądowych odbitek, bezcennych – dotychczas jedynych odnalezionych w polskich zbiorach publicznych, ocalonych dzięki ratunkowej konserwacji przeprowadzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie.

W strefie pod nazwą „Rzeczy numizmatyczne” mieszczą się matryce rycin do publikacji, które bohater wystawy poświęcił dziejom mennictwa. Do najważniejszych w tej dziedzinie należy trzytomowa *Numismatique du moyen-âge* (Bruksela 1835), jego pionierskie w skali światowej opracowanie, w którym zaproponował nowatorską metodę typologicznej klasyfikacji średniowiecznego pieniądza, przyjętą i naśladowaną przez kolejnych badaczy. Dziełu towarzyszył atlas złożony z 25 plansz z wizerunkami setek rozpoznanych i opisanych monet. Na wystawie prezentowany jest zachowany w komplecie zestaw płyt do rycin w *Numismatique*, opracowanych w akwaforcie w latach 1833-1835. Kolejna praca o fundamentalnym znaczeniu to *Études numismatiques et archéologiques. Type gaulois, ou celtique*

---

<sup>12</sup> List Adama Mickiewicza do Joachima Lelewela, Petersburg, koniec lipca 1828, w: *Adam Mickiewicz, Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 14: *Listy. Część pierwsza: 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 494.

<sup>13</sup> Z listu Lelewela do Mickiewicza, Warszawa 17.11.[1828], w: *Listy do Adama Mickiewicza*, t. 3: *Kajsiewicz – van Muyden*, red. E. Jaworska, M. Prussak, Warszawa 2014, s. 278–280.

(Bruksela 1840-1841), poświęcona identyfikacji starożytnych pieniędzy galijskich, czyli celtyckich. Do studium autor dołączył atlas złożony z dwunastu tablic ilustracyjnych, których matryce opracował w technice miedziorytu.

Stosunkowo najmniejszą liczbę płyt stanowią ryciny opracowane do publikacji z historii Polski, zajmującej najważniejsze miejsce w olbrzymim dorobku piśmienniczym Lelewela. Nie objął nim – tak jak marzył – całokształtu dziejów narodowych, pozostawił jednak wiele cząstkowych opracowań poświęconych poszczególnym epokom. Pisał o kulturze polskiej, o rozwoju rodzimego prawodawstwa, piśmiennictwa i drukarstwa, o heraldyce i numizmatyce; opisywał zabytki polskiej przeszłości. W części ekspozycji opatrzonej tytułem „W poszukiwaniu rzeczy narodowych polskich” prezentowane są m.in. matryce ilustracji do *Bibliograficznych ksiąg dwoje* (t. 1-2, Wilno 1823-1826), na które techniką akwaforty sztycharz przeniósł drzeworyty, winiety oraz inicjały i krój czcionki ze starych druków polskich. Ważną publikacją był elementarny podręcznik dla dzieci i młodzieży *Dzieje Polski Joachim Lelewel potocznym sposobem opowiedział, do nich dwanaście krajobrazów skreślił* (Warszawa 1829), książka ciesząca się ogromną poczytnością, wznawiana 22-krotnie, tłumaczona na język francuski, rosyjski, niemiecki i czeski. Atlas złożony z dwunastu map rytowanych własnoręcznie przez Lelewela towarzyszył jednak tylko czterem wydaniom polskim. Ilustracje do części edycji polskich oraz obcych były litografowane według oryginalnych grafik – w obawie przed utratą prezentowanych matryc autor nie udostępniał ich wydawcom, którzy oczekiwali przekazania im prawa własności płyt. Te – przechowane przez lata – użyte zostały do odbicia ilustracji w wybranych woluminach 20-tomowej edycji pism poświęconych dziejom ojczystym zatytułowanej *Polska, dzieje i rzeczy jej rozpatrywane przez Joachima Lelewela* (Poznań 1854-1868), rozpoczętej za życia autora, a ukończonej po jego śmierci (il. 2-4).

Prezentacja zbioru graficznego stwarza okazję do przypomnienia sylwetki jego twórcy – kolekcja matryc pokazana jest na tle wybranych wątków z biografii rytownika polskiego. Przeglądowi twórczości rytowniczej i pisarskiej towarzyszą wizerunki bliższych i dalszych krewnych, przyjaciół, a





il. 2. Joachim Lelewel, Tab. IV. [Przerys drzeworytów z druków Jana Weissenburgera w Norymberdze, wydanych nakładem Marka Szarffenberga, z druków Jana Knobloucha w Strasburgu, wydanych nakładem Urbana Kaima, inicjały i drzeworyty z druków oficyny Jana Hallera], 1823, do: J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. 1, Wilno 1823, akwaforta, blacha miedziana, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: MNK III-kl.-655/1. Konserwacja: Ryszard Perzanowski. Fot. Karol Kowalik

także osobistości z życia publicznego, które odegrały w życiu Lelewela istotną rolę – przedstawiciele środowisk naukowych, literackich i artystycznych warszawskich, wileńskich tudzież krakowskich oraz jego otoczenia politycznego z okresu czynnego zaangażowania w sprawę narodową w kraju i w latach emigracji. Ekspozycję uzupełniają obrazy instytucji i widoki miast, z którymi związał się, dokonując w życiu wyborów. Wśród tych ostatnich na szczególne podkreślenie zasługuje ukochane przez historyka Wilno z

Uniwersytetem, którego był studentem, a następnie dwukrotnie wykładowcą i dla którego biblioteki w testamencie (jak zaznaczył – po odnowieniu uczelni w wolnej Polsce) zapisał swój wielotysięczny księgozbiór. Ważne miejsce zajmuje też Bruksela, która polskiemu polistopadowemu tułaczowi udzieliła gościny na ostatnie 28 lat życia. Za konieczne uznano wreszcie zobrazowanie tych momentów z dziejów ojczystych, które w pamięci wielkiego patrioty odcisnęły niezatarte piętno lub też znacząco wpłynęły na koleje jego losu.

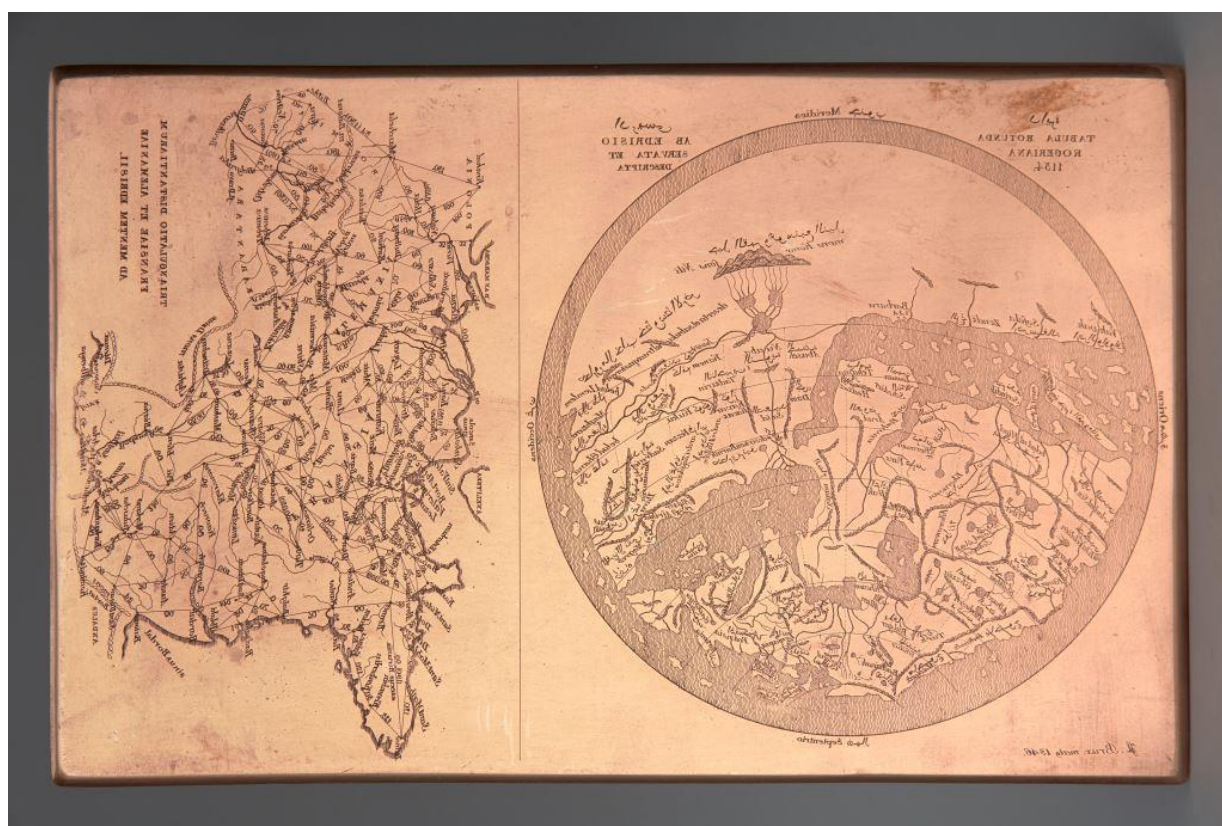


il. 3. Joachim Lelewel, Pl. II. Monnaie gauloise (dessinée sur des originaux) [au nombre de] 35, między 1839 a 1840, do: J. Lelewel, *Type gaulois ou celtique. Atlas*, Bruxelles 1840, miedzioryt, blacha miedziana, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: MNK III-kl.-1212/1. Konserwacja: Małgorzata Skwarczyńska. Fot. Karol Kowalik

W tym obszarze ekspozycji godne uwagi są również przykłady prac rysunkowych i malarskich, które stanowiły ważny element warsztatu naukowego i rytowniczego Lelewela jako wzory do sztychowanych map, monet, pomników piśmiennictwa i drukarstwa, zabytków archeologicznych, architektury i wielu innych, a które w jego dorobku liczyć trzeba w tysiącach. Jako istotne prezentowane są też wykonane przez wyjątkowego artystę amatora nieliczne rysunki i akwarele niewiążące się bezpośrednio z działalnością uczonego. Wśród tego rodzaju prac wart dostrzeżenia jest wczesny akwarelowy pejzaż z okazałym zwierzęcym sztafażem, dzieło



niewprawnej, dziecięcej ręki, czy też portrety osób, które dojrzałszemu już twórcy były szczególnie bliskie. Warto zatrzymać się przy rysunkowych wizerunkach Ewy i Karola Lelewelów, skopiowanych przez Joachima z portretów rodziców pędzla nieznanego artysty, znajdujących się w domu rodzinnym, a także przy portrecie Adama Mickiewicza, przechowywanym w archiwum rodzinnym i dotychczas szerzej nieznanym, dla którego za wzór posłużył profesorowi młodzieńczy portret wieszczka (a jego dawnego ucznia) autorstwa Walentego Wańkowicza.



il. 4. Joachim Lelewel, [XVII. 35] XX. 39. Tabula rotunda rogeriana 1154, ab Edrisio servata et descripta; [36] 40. Triangulatio distantiarum. Fransiae et Alemaniae, ad mentem Edrisii, maj 1846 r., do: J. Lelewel, *Géographie du moyen âge [...]* Atlas [...], Bruxelles 1849; Bruxelles 1850, akwaforta, blacha miedziana, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: MNK III-kl.-686/1. Konserwacja: Anna Bogusz. Fot. Karol Kowalik

Poczesne miejsce na wystawie zajmują zachowane pamiątki – przedmioty osobistego użytku, jak rodzinna kolebka, w której kołysano małego Joachima, „niedołężnego, chimeryka, upornie wymagającego,

nieutulonego i nieuciszonego płakę”<sup>14</sup>, czy wysłużona, noszona przez uczonego przez długie lata czapka, która wraz ze słynną niebieską robotniczą bluzą była na ziemi belgijskiej znakiem rozpoznawczym polskiego wygnańca, wielkiego demokraty. Pozostałe po nim okulary, kałamarz, farby i przybory kreślarskie przywodzą z kolei na myśl warsztat słynącego z tytanicznej pracowitości badacza i grafika.

Lelewel był członkiem wielu naukowych towarzystw w kraju i za granicą. Spośród licznych potwierdzających to dokumentów wybrano do prezentacji dyplom Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (połączonego z Uniwersytetem Jagiellońskim) z powiadomieniem o nadaniu mu uchwałą z 14 kwietnia 1828 roku członkostwa korespondencyjnego. Jest on eksponowany obok dyplomu rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, powiadamiającego o podjętej 10 czerwca 1820 r. przez Senat UJ uchwale o uhonorowaniu zasłużonego badacza tytułem doktora filozofii, który po czterech latach zastępczej profesury na Uniwersytecie w Wilnie uwielbianemu przez studentów wykładowcy otworzył drogę do ubiegania się o katedrę profesora zwyczajnego historii powszechnej.

Twórczość pisarska i rytownicza, która przez długi czas miała zapewnić materialną podstawę egzystencji, rzadko pozwalała Lelewelowi na życie w dostatku. Lata na wychodźstwie upływały mu w skrajnym ubóstwie. Jednak dzięki wybitnym osiągnięciom i zasługom włożonym w rozwój wielu nauk (numizmatyki starożytnej i średniowiecznej w szczególności) polski uczony zyskał światowe uznanie i sławę. Za swoją pracę był wielokrotnie honorowany bitymi na jego cześć medalami, których przykładów nie brakuje na ekspozycji (il. 5-8).

Ważne miejsce na wystawie przyznano wizerunkom Lelewela powstałym w różnych okresach jego życia. Wiadomo, że niechętnie pozował artystom, których mienił złodziejami *propriété intellectuelle* (własności intelektualnej). Portretować można go było jedynie sekretnie, najczęściej zaabsorbowanego towarzyską rozmową lub zajętego w pracowni. Tym cenniejsza jest, znana jedynie z prezentowanej fotografii, jego młodzieńcza

---

<sup>14</sup> J. Lelewel, *Przygody w poszukiwaniach i badaniu rzeczy narodowych polskich*, Bruksela 1858, s. nlb. 1.



il. 5-7. Przestrzeń ekspozycji „Lelewel. Rytownik Polski”. Fot. Anna Olchawska

rysunkowa podobizna autorstwa Jana Rustema. Równie interesujący a rzadko eksponowany jest konterfekt uczonego w konfederatce – krakusce, wykonany przez Walentego Śliwickiego w warszawskim Zakładzie Litograficznym Aleksandra Chodkiewicza, w którym pierwsze w Polsce litografie tworzył brat Joachima – Jan Paweł. Godny szczególnej uwagi jest portret autora *Numismatique du moyen-âge* pędzla Josepha H. Liesa, malowany w 1843 roku na zamówienie Rosalie Doyen-Drouart, zamożnej brukselskiej kupcowej i długoletniej przyjaciółki Lelewela. Podobnie jak inne, powstał wbrew woli portretowanego – Lies malował go spożywającego posiłek w podziemnej kuchni, sam ukryty na ciemnych schodach prowadzących do wyjścia. Pomysłodawczyni niezwyklej sesji portretowej była jedną z nielicznych osób, którym udało się przełamać opór dumnego nędzarza i udzielić mu wsparcia. Rosalie raz w tygodniu posyłała Joachimowi bochen chleba własnego wypieku, kilka razy otrzymał od niej własnoręcznie wydziergane pończochy czy skarpety. Po dwudziestu 20 latach znajomości zdecydował się przyjąć sześć koszul, pod warunkiem że nie będą „wykwintne”. Szczodra kupcowa udzielała również pomocy innym polskim emigrantom, czym zdobyła serce i wdzięczność Lelewela, który w 1854 roku, gdy 9 listopada Rosalie Doyen-Drouart po długich cierpieniach zmarła, pisał: „Pewien jestem, że oczekujesz po mnie wiadomości, jak to się stało, żem nie żeniąc się owdowiał”<sup>15</sup>. W swym testamencie pani Drouartowa przeznaczyła 30 tysięcy franków na ufundowanie sierocińca w wiosce Sart-Dames-Avelines, pod warunkiem, że gmina będzie wypłacała Lelewelowi dożywotnią roczną rentę w wysokości 700 franków. Polski Diogenes tego wsparcia nie przyjął i zapisana mu kwota przeszła na rzecz domu dla sierot. W akcie wdzięczności w budynku gminnym Sart-Dames-Avelines zawieszono wówczas obok portretu właściwej donatorki zamówiony przez nią wizerunek „polskiego banity”, którego uznano za pośredniego fundatora i dobroczyńcę. Obecnie obraz po raz pierwszy prezentowany jest w Polsce.

W chronologii strefy biograficznej miejsce odpowiadające późnemu okresowi życia Lelewela, kiedy w swej brukselskiej „samotni” poświęcił się

---

<sup>15</sup> List Joachima Lelewela do Walentego Zwierkowskiego, Bruksela 28.11.1854 r., *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp H. Więckowska, t. 4, Wrocław-Kraków 1954, s. 226.



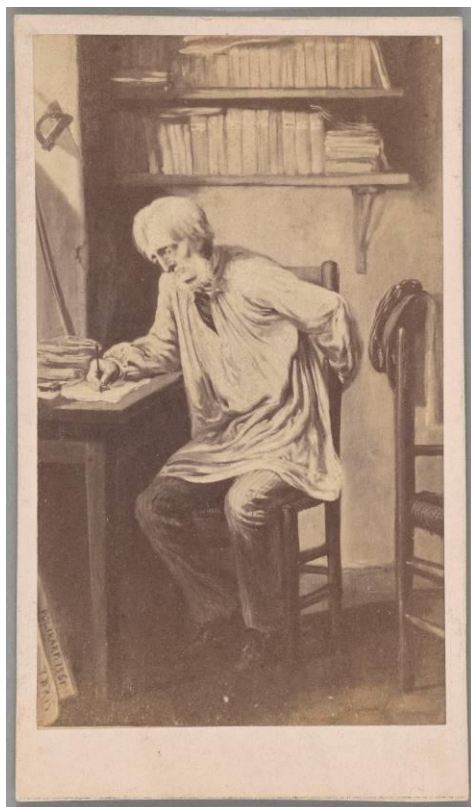


il. 8. Przestrzeń ekspozycji „Lelewel. Rytownik Polski”. Fot. Anna Olchawska

wyłącznie nauce i sztycharstwu, wypełnione zostało przede wszystkim jego wizerunkami w wieku podeszłym. Znakomite dzieła takich artystów, jak m.in. Franciszek Tępa, któremu w owym czasie powiodła się niełatwa sztuka „kradzieży” podobizny trudnego modelu, pokazane są obok powstałych później według tych pierwowzorów licznych kopii graficznych i malarskich. Olejne portrety pędzla Polikarpa Gumińskiego (il. 9) czy Leonarda Straszyńskiego, ukazujące uczonego w zaciszu jego zawsze ubogiej domowej pracowni, dziś znane są jedynie z prezentowanych na wystawie archiwalnych fotografii.

Na obcej ziemi Lelewel spędził 30 lat życia i kolejnych 68 po śmierci. W 1929 roku, w 350. rocznicę założenia Uniwersytetu Stefana Batorego, podjęto inicjatywę sprowadzenia z paryskiego Montmartre do Wilna prochów wychowanka i jednego z najznamienitszych profesorów wileńskiej wszechnicy. 24 września tego roku trumna z jego szczątkami, okryta pasową togą profesorską, wprowadzona została do kościoła Świętych Janów w Wilnie. W uroczystości jubileuszowe włączono ceremonię pogrzebową Lelewela. Po nabożeństwie na dziedzińcu wzruszające słowa wdzięczności dla





Il. 9. Fotograf nieznany, Joachim Lelewel w pracowni – fotografia portretu olejnego Polikarpa Gumińskiego z 1861 r. malowanego wg rysunku własnego z 1854 r. wykonanego w brukselskim mieszkaniu Lelewela, MNK XX-f-19402. Fot. Bartosz Cygan, Mateusz Szczypiński

historyka wypowiedział ks. Czesław Falkowski, ówczesny rektor uniwersytetu:

Za to, żeś rozplomienił dusze młodzieży najczystszym ogniem entuzjazmu i pracy [...] żeś na katedrze profesorskiej i w pismach służył prawdzie i sprawiedliwości [...] żeś wreszcie nigdy wiary i nadziei w wolność i niepodległość nie tracąc [...] ojczyźnie służyłeś znojną pracą żywota, za tę cnotę w tułaczym, ubogim życiu, za miłość tych murów, sal, krużganków – uczelnia nasza uchwałą jednomyślną senatu postanowiła sprowadzić Twe prochy, a rząd Najjaśniejszej Rzeczypospolitej prochy Twoje z ziemi francuskiej do Polski przewiózł i przekazał nam, byśmy je ze czcią złożyli w ziemi naszej, w ziemi wolnej<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Uroczystości jubileuszowe U.S.B i pogrzeb J. Lelewela*, „Ateneum Wileńskie”, R. 6, 1929, z. 3-4, *Kronika*, s. 717.

Wybór archiwalnych fotografii dokumentujących „powrót” wygnańca do ojczyzny – z ostatniego zajmowanego przezeń brukselskiego domu przy rue des Éperonniers 58, przez Paryż, Gdańsk i Warszawę do Wilna, gdzie 9 października 1929 roku jego szczątki spoczęły na wieczność na cmentarzu Na Rossie – na wystawie prezentowany jest obok pamiątek powstałych z chwilą jego zgonu. Do tradycji tamtych czasów należało zachowanie pukla włosów zmarłego czy utrwalenie jego rysów w zdjętej pośmiertnie masce. Nie zaniechano też wykonania pamiątkowej fotografii Lelewela na śmiertelnym łożu.

W kontekście głównego wątku, wokół którego osnuta została krakowska opowieść o rytowniku polskim, szczególnie warte zainteresowania jest zamykające ekspozycję pismo z 1893 roku Włodzimierza Rużyckiego de Rosenwerth, kustosa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, który – niepewny ich autentyczności – zrezygnował z przyjęcia oferowanych tamtejszej placówce matryc graficznych Joachima Lelewela. Dokument ten pokazany jest obok fotografii Wiesławy z Lelewelów Russockiej (z mężem Julianem i dorosłymi dziećmi), która przekazała graficzną spuściznę stryja do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Martyna Łukasiewicz

### **Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza**

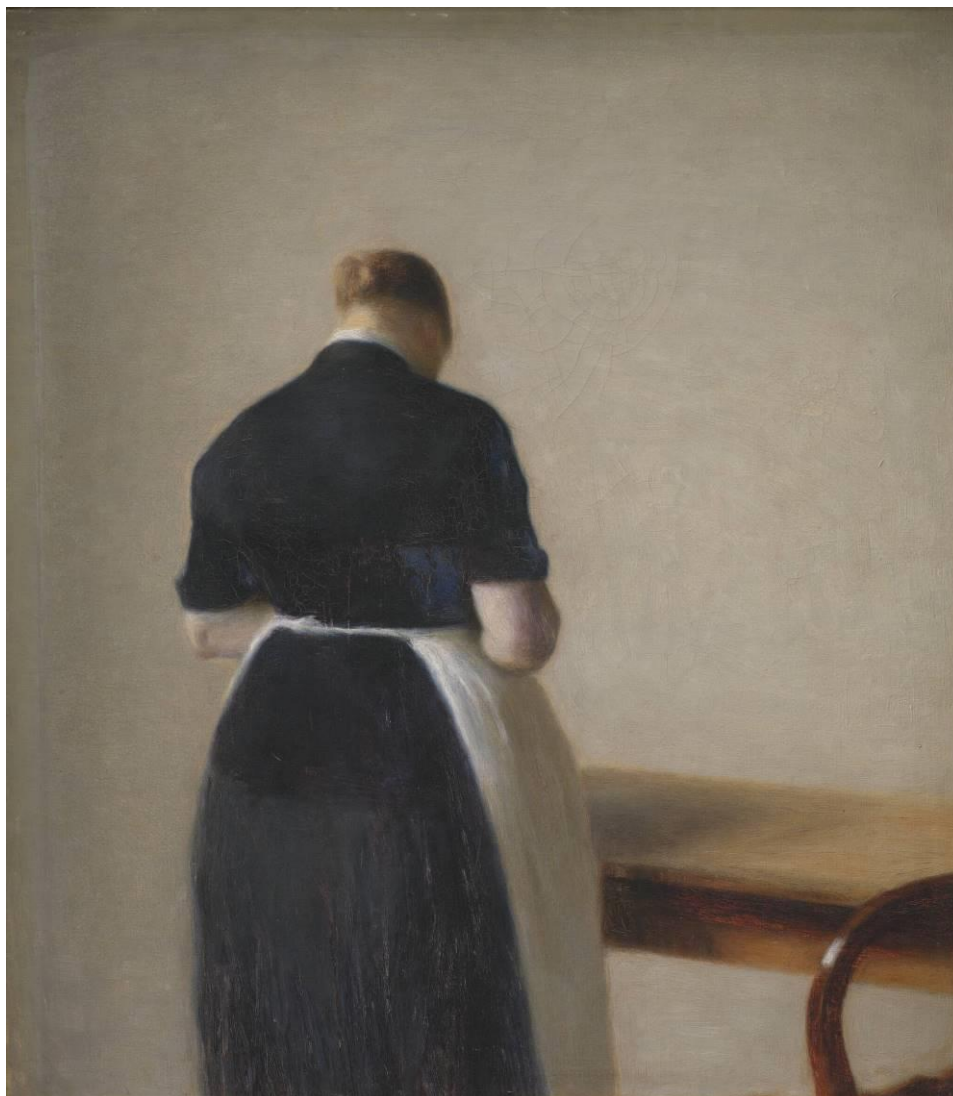
*Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza* to tytuł pierwszej w Polsce i w Europie Środkowej wystawy monograficznej prezentującej twórczość jednego z najważniejszych duńskich artystów przełomu XIX i XX wieku. Do tej pory w Polsce wystawione było tylko jedno dzieło Vilhelma Hammershøia (1864-1916), mianowicie *Widok pałacu Christiansborg. Późna jesień* (1890-1892, Statens Museum for Kunst) w ramach wystawy współczesnej sztuki duńskiej, zorganizowanej w 1961 roku w Zachęcie. Dzieło Hammershøia, choć znaczące w jego dorobku, ponieważ w obrazie tym artysta po raz pierwszy podjął temat miejskiego pejzażu, nie zostało jednak wspomniane w recenzjach wystawy. W tym czasie twórczość Hammershøia dopiero czekała na odkrycie nie tylko w rodzimej Danii, ale także poza jej granicami.

Doceniony za życia, Hammershøi wystawiał swoje obrazy w Paryżu, Londynie czy Rzymie, zyskując międzynarodowe uznanie, jakiego nie doświadczył żaden inny duński artysta tamtych czasów. Większość jego dzieł kupował wówczas kopenhaski dentysta i kolekcjoner Alfred Bramsen, który zorganizował także pierwszą wystawę retrospektywną i wydał katalog dzieł Hammershøia. Jednak krótko po śmierci artysta został zapomniany, a spuścizna po nim częściowo uległa rozproszaniu. Przełomowym momentem w stopniowym odkrywaniu twórczości Hammershøia na nowo było otwarcie dużej retrospektywy w muzeum Ordrupgaard w Danii w 1981 roku<sup>1</sup>. Zarówno wystawa w Ordrupgaard, jak i jej kolejne odsłony zorganizowane w Nowym Jorku i Waszyngtonie odegrały istotną rolę w przywracaniu pamięci o artyście<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> K. Monrad, *Vilhelm Hammershøi. Masterworks by Vilhelm Hammershøi from SMK – The National Gallery of Denmark*, Copenhagen 2015, s. 55.

<sup>2</sup> Tamże. Najważniejsze wystawy, które przyczyniły się do popularyzacji sztuki Hammershøia poza granicami Danii, zostały m.in. zorganizowane przez Musée d'Orsay w Paryżu i Guggenheim Museum w Nowym Jorku (1997-1998), Royal Academy of Arts w Londynie (2008), czy Kunsthalle w Hamburgu i w Monachium (2013-2014). Rosnące zainteresowanie twórczością Hammershøia przełożyło się także na zakupienie jego dzieł do kolekcji takich muzeów, jak: Museum of Fine Arts w Bostonie, Metropolitan Museum of Art w Nowym



il. 1. Kobieta ujęta od tyłu, 1888

W ramach wystawy *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza*, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu (21 listopada 2021 – 6 lutego 2022) we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie (4 marca – 8 maja 2022) i Statens Museum for Kunst w Kopenhadze (SMK), przybliżona została polskiej publiczności sylwetka twórcza i dorobek duńskiego artysty. Prezentowane na wystawie obiekty były reprezentatywne dla wszystkich okresów twórczej aktywności Hammershøia, a tym samym dały możliwość nie tylko zapoznania się z głównymi tematami obecnymi w jego pracach, ale także prześledzenia rozwoju stylu artysty czy zgłębienia fundamentalnych

aspektów jego twórczości, do których należą kolorystyczne wyrafinowanie, oszczędność narracji i rola światła<sup>3</sup>.



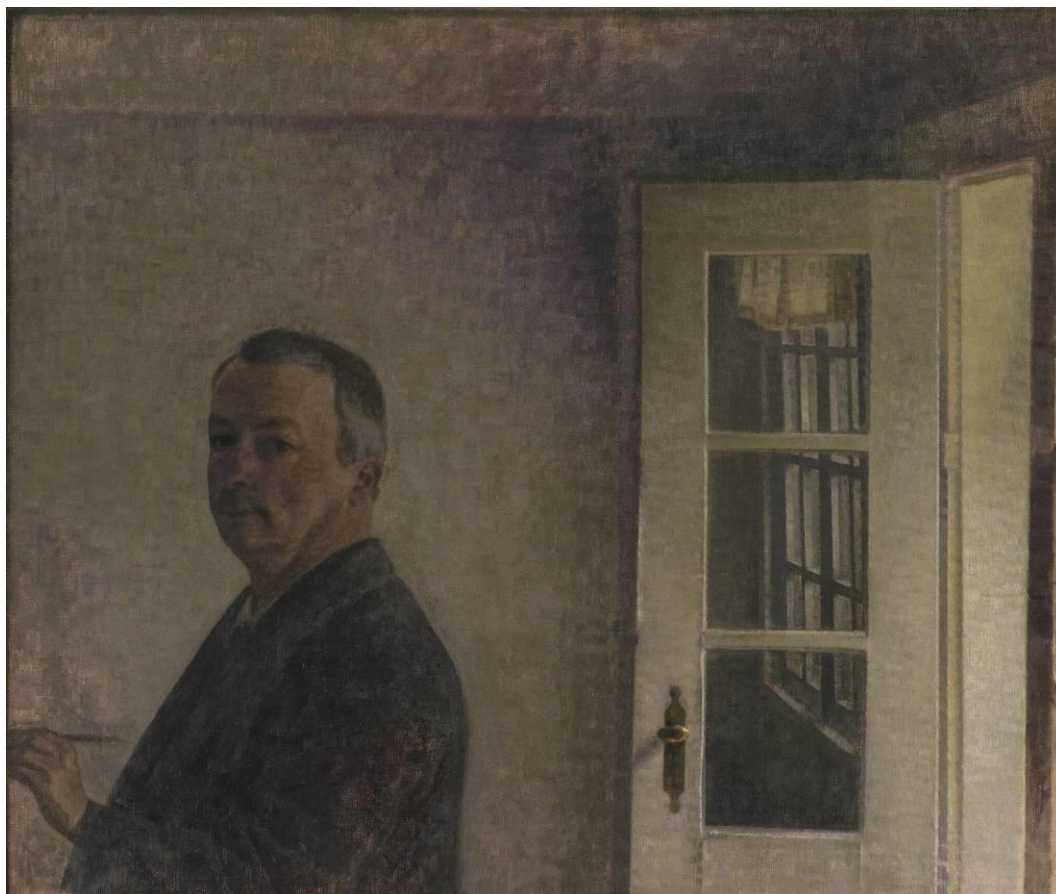
il. 2. Pokój przy Strandgade ze światłem słonecznym na podłodze, 1901

Wśród zgromadzonych prac znalazły się więc najwcześniejsze, do których należą (dotąd nieekspozowane) akwarele, wykonane w latach 1877-1878, gdy kilkunastoletni Hammershøi pobierał lekcje rysunku i malarstwa u Holgera Grønvolda, Frederika Rohdego i Vilhelma Kyhna (poprzedzające przyjęcie do klasy przygotowawczej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze, której uczniem był do 1884 roku), ponadto portrety czy akty wykonane w czasie studiów w Akademii<sup>4</sup>. Następnie dość wczesne prace

<sup>3</sup> M. Łukasiewicz, *O wystawie*, w: *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza*. Katalog wystawy, red. M. Łukasiewicz, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 listopada 2021 – 6 stycznia 2022, Muzeum Narodowe w Krakowie, 4 marca – 8 maja 2022, Poznań 2021, s. 18.

<sup>4</sup> Na wystawie zgromadzono łącznie 45 dzieł Hammershøia (33 obrazy olejne, 12 prac na papierze), a także wybór ok. 40 fotografii z archiwum Hirschsprung Collection i Biblioteki Królewskiej w Kopenhadze. Obrazy i prace na papierze wypożyczone zostały z kilkunastu muzeów w Europie: Statens Museum for Kunst i Hirschsprung Collection w Kopenhadze,





il. 3. Autoportret. Dom letni Spurveskjul w Sorgenfri na północ od Kopenhagi, 1911

olejne, w których artysta po raz pierwszy podjął temat wnętrza oraz postaci we wnętrzu (*Kobieta widziana od tyłu*, 1888, SMK, il. 1), a także kluczowe w jego dorobku i zaliczane do przełomowych *Wnętrze z czytającym młodym mężczyzną* (1898, Hirschsprung Collection). To ostatnie, powstałe na krótko przed przeprowadzką do mieszkania przy Strandgade 30 w Kopenhadze, gdzie Hammershøi namalował ponad 60 obrazów, otwiera okres twórczości ukierunkowanej właśnie na tematykę wnętrz. Dzieło z Hirschsprung Collection należy do nielicznych, które ukazują we wnętrzu postać męską (brata artysty Svenda Hammershøia), a jednocześnie jest jednym z pierwszych, w których artysta definiuje wnętrze w sposób zapowiadający jego późniejsze dzieła. Pośród prac zaliczanych do dojrzałego okresu znalazły się najbardziej znane obrazy Hammershøia, m.in.: *Pokój przy Strandgade ze*

---

Kunsten Museum of Modern Art w Aalborg, Kunstmuseum Brandts, Randers Kunstmuseum, Tønder Museum Sønderjylland, Nasjonalmuseum Oslo, Atheneum Art Museum w Helsinkach, Malmö Konstmuseum, Alte Nationalgalerie w Berlinie, Fondation Custodia i Musée d'Orsay w Paryżu, Museum Boijmans van Beuningen w Rotterdamie, a także z prywatnej Kolekcji Ambasadora Johna L. Loeba Jr. z Nowego Jorku.



*światłem słonecznym na podłodze* (1901, SMK; il. 2); *Młoda kobieta. Odpoczynek* (1905, Musée d'Orsay); *Wnętrze, Strandgade 30* (1900, Atheneum Art Museum). Dzieła powstałe na kilka lat przed śmiercią reprezentowane są na wystawie przez jeden z ostatnich autoportretów artysty (*Autoportret. Dom letni Spurveskjul w Sorgenfri na północ od Kopenhagi*, 1911, SMK; il. 3) oraz widoki wnętrz (*Pokój balkonowy w Spurveskjul*, 1911, Museum Boijmans van Beuningen; *Wnętrze z krzesłem windsorskim*, 1913, The Art Collection of Ambassador John L. Loeb Jr.), ujawniające zmiany zachodzące w technice artysty w późnych latach twórczości.

Narracja wystawy, choć obejmująca wszystkie etapy artystycznego rozwoju Hammershøia, zbudowana została jednak wokół kluczowych tematów w malarstwie duńskiego mistrza. Zasadniczą część ekspozycji podzielono na pięć części. Pierwsza z nich, otwierająca ekspozycję, poświęcona została przede wszystkim tematyce wnętrz i intymności, którą Hammershøi zgłębiał w swoich dziełach. W tej części wystawy znalazły się zarówno widoki pustych wnętrz, jak i tych z postacią, a także portrety i nieliczne w dorobku artysty autoportrety. Dawne wnętrza z amfiladowym układem pokoi i poetyckie efekty świetlne były dla Hammershøia punktem wyjścia do studiowania intymności i nastrojowości wnętrz, w których żył wraz ze swoją żoną Idą Ilsted. To właśnie jej sylwetka najczęściej pojawia się w widokach mieszkania z postacią kobiety zajętą wykonaniem codziennych czynności. Jak słusznie zauważył Mikkel Bogh, mimo iż Hammershøi ukazuje w obrazach wnętrza własnego domu i przedstawia najbliższe sobie osoby, to jednocześnie wykracza poza sferę domową i prywatną, zgłębiając napięcie między obecnością a odosobnieniem, dążąc do uchwycenia przede wszystkim nastroju samego wnętrza<sup>5</sup>.

Równie ważny i interesujący był dla Hammershøia temat pejzażu, który chętnie podejmował przez wszystkie lata swojej twórczej aktywności. Większość pejzaży eksponowanych w kolejnej części wystawy powstała podczas letnich wakacji spędzanych przez artystę w regionach na północ od Kopenhagi, takich jak Gentofte czy Fortunen (*Park Jelenii Jaegersborg koło Fortunen, na północ od Kopenhagi*, 1901; il. 4). Celem Hammershøia nie było

---

<sup>5</sup> M. Bogh, *Closer. Intimacies in Art 1730–1930*, Copenhagen 2016, s. 74.

jednak studiowanie widoku konkretnego miejsca, a raczej skupienie się na pewnym wycinku rzeczywistości, bliskim ujęciu koron drzew albo odległej wiejskiej drodze i studiowanie światła oraz koloru w zróżnicowanym kadrze. Artysta często malował bezpośrednio z natury, wykonywał też liczne szkice i fotografie w plenerze, na podstawie których kończył dzieło w pracowni.



il. 4. Park Jeleni Jaegersborg koło Fortunen, na północ od Kopenhagi, 1901

Hammershøi przez całe życie związany był z Kopenhagą. Architektura tego miasta dostarczała artyście wielu interesujących motywów malarskich, stąd też kolejna część wystawy poświęcona została właśnie tej tematyce. Jednak malując miejskie pejzaże, Hammershøi zwracał się przede wszystkim ku starej części Kopenhagi. Kierowany tęsknotą za wszystkim, co dawne i zamilowaniem do historycznej architektury, uwieczniał w swoich obrazach pałac Christiansborg, kościół św. Piotra czy budynki Kompanii Azjatyckiej. To w ich monumentalnych bryłach odnajdywał pełną prostoty wielkość i harmonię. Emanujące atmosferą ciszy miejskie przestrzenie, fasady budynków w mglistej aurze czy bezruch miasta pozbawionego życia w

obrazach Hammershøia wywołują wrażenie zatrzymania czasu i skłaniają do wyciszenia.

Kolejna część wystawy obejmuje akty, do tej pory rzadko prezentowane w szerszym wyborze. Akty stanowią jednocześnie najmniejszy fragment dorobku Hammershøia, obok bowiem akademickich studiów nagiego modela powstało jedynie kilka obrazów nagich postaci. Jednak także w tych pracach zauważalne jest dążenie do harmonii barw, światła i nastroju, a złożoność kolorystyczna tylko pozornie ograniczonej do szarości skali barw wpływa na subtelność zmysłowości tych prac.

W ostatniej części wystawy wyeksponowane zostały prace na papierze, powstałe zarówno w okresie studiów na kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i w późniejszych latach twórczości. Ich wybór obejmuje wczesne akwarele, akademickie akty i portrety, szkic pod malarską kompozycję pejzażu, wreszcie rysunki wnętrz i późniejsze portrety traktowane jako autonomiczne dzieła. Już wczesne prace ujawniają świadomość formy i zainteresowanie miękkim światłem, a także biegłość młodego artysty w operowaniu grą światłocieniową. Przekrój prac pozwala na przyjrzenie się rozwojowi artystycznych umiejętności, a także coraz szerszemu zastosowaniu rysunku w procesie twórczym Hammershøia.

Na wystawie zaprezentowane zostały również fotografie należące do rodzinnego archiwum, a także zdjęcia wykonywane przez samego artystę, ukazujące m.in. wnętrza jego kolejnych kopenhaskich mieszkań. Fotografia była istotnym medium dla Hammershøia, który w swojej twórczości eksperymentował z efektami fotograficznymi przez sposób kadrowania czy ujęcie światła, a nierzadko także malował z fotografii.

Główną część wystawy dopełniły dwa aneksy: biograficzny oraz konserwatorski. W ramach pierwszego przedstawiona została biografia artysty w formie kalendarium ilustrowanego archiwalnymi fotografiami z zasobów Biblioteki Królewskiej oraz Hirschsprung Collection w Kopenhadze. W drugim aneksie znalazły się plansze przedstawiające zdjęcia i wyniki badań konserwatorskich, mające na celu przybliżenie problematyki

warsztatu artysty<sup>6</sup>. W tej części wyświetlone zostały także filmy nagrane w Kopenhadze z udziałem głównego kuratora Statens Museum for Kunst oraz konserwatorów z The Centre for Art Technological Studies and Conservation w Kopenhadze.

Choć w twórczości Hammershøia czytelne są związki z duńską sztuką pierwszej połowy XIX wieku, malarstwem dawnych mistrzów holenderskich, jak Pieter de Hooch i Johannes Vermeer, czy wreszcie twórczością współczesnych mu artystów, jak Whistler i Carrière, to jednak nie sposób jako inspirację wskazać jedno źródło jego sztuki, której uniwersalny i ponadczasowy charakter doceniany jest przez kolejne pokolenia odbiorców. Jak bowiem wskazał Poul Vad, „Hammershøi zmienia się wraz z nami i będzie się zmieniał wraz z tymi, którzy przyjdą po nas. Dopóki jego sztuka będzie miała znaczenie, odnawiać się będzie potrzeba jej definiowania”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> To pierwsza wystawa Hammershøia, w ramach której podjęty został temat techniki artysty.

<sup>7</sup> Cyt. za: P. Nørgaard Larsen, *Brama do niczego i do wszystkiego. Interpretacja sztuki Hammershøia*, w: Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza, dz. cyt., s. 68.

Monika Paś

### **Dzieła Charles'a Capellaro w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie**

W bogatej i niezwykle różnorodnej kolekcji zabytków kultury materialnej, przechowywanej w Dziale Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie znalazły się dwa interesujące, dotąd szerzej nieznane dzieła związane z historią i kulturą francuską. Są to dwa niewielkie, okrągłe medaliony o średnicy 10,7 cm, wykonane z drewna w kolorze czarnym. Na obu widnieją płaskorzeźbione portrety przedstawiające mężczyznę i kobietę o negroidalnych rysach twarzy. Głowy ukazano w profilowych ujęciach na groszkowanym tle – w prawym mężczyznę z krótką brodą i wąsami (il. 1)<sup>1</sup>, z przepaską na krótkich włosach, w lewym zaś stanowiący do niego pendant portret kobiety o krótkich włosach (il. 2)<sup>2</sup>. Modelunek podkreślono zróżnicowaną fakturą powierzchni – gładko wypolerowaną, błyszczącą w partii ciała i chropowatą, matową w obrębie włosów, dzięki czemu uwydatniono ich kędzierzawą teksturę. Oba medaliony wyposażono w uszka do zawieszania, wykonane z metalowych kółeczek i przeplecionych przez nie krótkich rzemyków, gwoździami przybitych do odwroci. Odwrocia obu medalionów wylepiono papierem i opatrzone rękopiśmiennymi notatkami pisanymi atramentem w języku francuskim. Ze względu na ubytki papieru przetartego na nierównościach powierzchni drewna i znaczne wyblaknięcie atramentu, notatki te niestety nie są wyraźnie czytelne, ale mimo to można dzięki nim określić kto, kiedy i gdzie wykonał medaliony.

Na medalionie z portretem mężczyzny napisano: „Cete de naturel / de la n<sup>elle</sup> Caledonie / sculpteè par Capellaro / transportè de la comnean / et donneè par lui au M / Henrich garderi a la manren / d'arret du Bouyuen au 1876” (il. 3).

---

<sup>1</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inwentarza: MNK IV-MO-983.

<sup>2</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inwentarza: MNK IV-MO-984.



il. 1. Charles-Romain-Joseph Capellaro, Portret rdzennego mieszkańca Nowej Kaledonii, Nouméa 1875-1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-983



il. 2. Charles-Romain-Joseph Capellaro, Portret rdzennej mieszkanki Nowej Kaledonii, Nouméa, 1875-1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-984



Na medalionie z portretem kobiety widnieje napis o podobnej treści: „Cete de / Femme de / la Nouvelle Caledonie / sculpteè par Capellaro / transportè de la Commune / el donneè par lui a son retour / de Noumea à M. Henrich / gardèe a de la main au d'arret / du Bouojuen en 1876” (il. 4).

Zgodnie z zapisami w inwentarzu muzealnym medalion z portretem kobiety należy do kolekcji osobliwości i dzieł sztuki zgromadzonej przez Edwarda Goldsteina (1844-1920) i w 1909 roku ofiarowanej do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>3</sup>. Pochodzenie medalionu z portretem mężczyzny nie zostało odnotowane, jednak ze względu na fakt, iż niewątpliwie stanowi on pendant do poprzedniego, można przyjąć niemal za pewnik, że pochodzi z tego samego źródła<sup>4</sup>.

Przytoczone wyżej, niemal jednobrzmiące, napisy na odwrociach medalionów wskazują, że autorem opisanych płaskorzeźb jest Charles-Romain-Joseph Capellaro, urodzony w Paryżu 2 września 1826 roku, zmarły tamże 8 listopada w 1899 roku i pochowany na cmentarzu Père-Lachaise. Ten naturalizowany Francuz włoskiego pochodzenia od 1842 roku studiował rzeźbę w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem Davida d'Angers (1788-1856), François Rude'a (1784-1855) i Francisque'a Dureta (1804-1865). Capellaro wykonał liczne posągi i popiersia, które są wystawione w kilku francuskich muzeach. Debiutował na Salonie w 1848 roku i w latach 60. XIX wieku regularnie wystawiał tam swoje dzieła, otrzymując medale w latach 1863 (za rzeźbę *Anioł Nieśmiertelności*), 1865 (za rzeźbę *Wieśniak*) i 1866 (za rzeźbę *Anioł Odkupienia*)<sup>5</sup>. Był asystentem kilku rzeźbiarzy, m.in. Jean-Baptiste'a Carpeaux (1827-1875), który zatrudnił go, pracując nad swoją kompozycją *Taniec*, zdobiącą fasadę budynku Opery Paryskiej.

W czasie Komuny Paryskiej Capellaro czynnie zaangażował się w różnorodne działania Gwardii Narodowej, w wyniku czego w czerwcu 1871

<sup>3</sup> Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Dział Inwentarzy, księga tzw. Starego Inwentarza, nr NI. 89.405.

<sup>4</sup> Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Dział Inwentarzy, księga tzw. Starego Inwentarza, nr NI. 57.022.

<sup>5</sup> Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au dix-neuvième siècle*, T. I. A-C, Paris 1914, s. 245-248.

roku został aresztowany. Po niemal roku więzienia, 13 maja 1872 roku, skazano go na deportację do Nowej Kaledonii, gdzie spędził ponad pięć lat. W tym czasie nie tylko pozostał aktywny, ale co więcej – po powrocie do Francji był w stanie wznowić karierę artystyczną. Przebywając we francuskiej kolonii karnej, w więzieniu Sainte-Pélagie na Île des Pins (fr. Wyspa Sosen), uzyskał pozwolenie na kontynuowanie prac rzeźbiarskich i mógł kończyć zamówioną w 1870 roku do kościoła Saint Eustache rzeźbę Archaniola Gabriela. W tym celu na polecenie Charles’a Blanca (1813-1882), francuskiego krytyka i historyka sztuki, dostarczono mu do celi blok marmuru. Na początku 1874 roku został przeniesiony do Fort Querlen na półwyspie Crozon, gdzie warunki życia były znacznie trudniejsze. 4 stycznia 1875 roku znalazł się w Nouméa, głównym porcie wyspy Nowa Kaledonia. Podczas pobytu w tym mieście wykonywał niewielkich rozmiarów prace – rzeźbił fajki, medaliony z portretami swoich towarzyszy, które były wysyłane do Francji. Rysował także portrety Kanaków - rdzennych mieszkańców wyspy. Wziął nawet udział w zorganizowanej tam w 1876 roku wystawie, na której otrzymał srebrny medal za rzeźby wykonane w terakocie. Dzięki staraniom przyjaciół we Francji jego wyrok zamieniono na dziesięć lat wygnania i w 1877 roku przyjechał do Brukseli, do Paryża zaś powrócił 20 kwietnia 1879 roku. Capellaro, w przeciwieństwie do wielu innych artystów skazanych na deportację, po powrocie do Francji odniósł sukces przede wszystkim dzięki swojej alegorycznej figurze Republiki, której szkice opracowywał jeszcze w Nouméa. To monumentalne dzieło (ok. 3,5 m wysokości), przedstawiające kobietę w todze, z odsłoniętą prawą piersią i w czapce frygijskiej na głowie, trzymającą pioruny w uniesionej prawej ręce, zostało zrealizowane w kilku egzemplarzach w odlewni Antoine’a Durenne’a i zdobi przestrzeń publiczną kilku miast we Francji (Pézenas, Aurillac, Gigean, Villeneuve-lès-Béziers, Puisserguier, Montier-en-Der)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> P. Lidsky, *Charles Romain Capellaro (1826-1899)*:  
<https://www.commune1871.org/la-commune-de-paris/histoire-de-la-commune/dossier-thematique/les-artistes-et-la-commune/609-charles-romain-capellaro-1826-1899> [dostęp: 12.01.2022].



il. 3. Notatka na odwrociu medalionu nr inw. MNK IV-983



il. 4. Notatka na odwrociu medalionu nr inw. MNK IV-MO-984

Przytoczone fakty z biografii artysty w zestawieniu z informacjami zapisanymi na odwrociach opisanych płaskorzeźb pozwalają stwierdzić, że

przedstawiają one Kanaków, tj. rdzennych mieszkańców Nowej Kaledonii pochodzenia melanezyjskiego i zostały wykonane przez Capellaro podczas jego pobytu w Nouméa. W 1876 roku zostały przewiezione do Francji (?) i znalazły się w rękach nieokreślonego bliżej pana Henricha (?). Niestety, jak wyżej wspomniano, tekst jest słabo czytelny i wskazanie, czy ów Henrich był odbiorcą czy jedynie przekazicielem medalionów, jest niemożliwe, podobnie jak zidentyfikowanie nazwy miejscowości, do której zostały przywiezione. Z obecnego punktu widzenia nie wydaje się to jednak bardzo istotne. O wiele ważniejszy jest fakt, że dzięki kolekcjonerskiej pasji Edwarda Goldsteina znalazły się w polskich zbiorach muzealnych prace francuskiego rzeźbiarza, który ze względu na swoją działalność polityczną został skazany na deportację, a podczas przymusowego zesłania nie zarzucił twórczości artystycznej. Niewykluczone, że powodem włączenia do kolekcji omawianych portretów przedstawiających tubylców z Nowej Kaledonii były naukowe zainteresowania Goldsteina, który studiował antropologię i medycynę, a mieszkając w Paryżu, pełnił obowiązki lekarza IX Dzielnicy, równocześnie będąc urzędnikiem tamtejszego muzeum nauk przyrodniczych<sup>7</sup>. Być może losy Capellaro w pewien sposób wydawały mu się zbieżne z jego własnymi – Goldstein bowiem znalazł się w stolicy Francji w 1864 roku jako emigrant po upadku Powstania Styczniowego, w którym brał udział. Niezależnie od powodów, które niegdyś kierowały Goldsteinem podczas pozyskiwania dzieł Capellaro do kolekcji, wydaje się, że warte są wprowadzenia do szerszego obiegu naukowego.

---

<sup>7</sup> K. Stołyhwo, P. Sikora, *Goldstein Edward*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 8, 1959-1960, s. 213.



**POLSKI  
INSTYTUT  
STUDIÓW  
NAD SZTUKĄ  
ŚWIATA**