

SZTUKA I KRYTYKA



SIEMIRADZKI

ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (106-107) lipiec-sierpień

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 7-8 (106-107) lipiec-sierpień

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 płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 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:

Podziękowania

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego - zaproszenie na Spotkanie promocyjne w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego 22 września 2021

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego - Spotkanie promocyjne w Sukiennicach 24 czerwca 2021

Jerzy Malinowski, *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*

Krzysztof Cieszkowski, *On translating the Catalogue Raisonné of the Paintings of Henryk Siemiradzki*

Agnieszka Świętosławska, *O badaniach nad młodzieńczymi pracami Henryka Siemiradzkiego*

Dorota Gorzelany-Nowak, *Siemiradzki a kultura antyczna*

Grzegorz First, *Egipt i Bliski Wschód Siemiradzkiego*

Agnieszka Kuczyńska, *Motywy chrześcijańskie w twórczości Henryka Siemiradzkiego*

Maria Nitka, *Rzymskie konteksty twórczości Henryka Siemiradzkiego*

Jakub Zarzycki, *Kryptocytaty z Calderóna, niepokój w Arkadii i humanistyka cyfrowa, czyli o kilku obrazach Siemiradzkiego i doświadczeniach z nimi związanych*

Marzena Królikowska-Dziubecka, *Kompozycje alegoryczne i dekoracyjne*

Paulina Adamczyk, Magdalena Laskowska, *Rysunki i szkicowniki Henryka Siemiradzkiego*

Anna Masłowska, *Henryk Siemiradzki i fotografia*

Agnieszka Kluczevska, *Henryk Siemiradzki na europejskiej scenie artystycznej – międzynarodowe aspekty badań nad twórczością artysty*

Dominika Sarkowicz, Ksenia Zdzeszyńska-Demolin, *O warsztacie malarskim Henryka Siemiradzkiego*

Kamilla Twardowska, *O pracy nad Korpusem*

Grażyna Raj, *Prace redakcyjne nad Korpusem*

Tomasz Klejna, *Wydanie Korpusu*

Jerzy Malinowski, *Miejsca Henryka Siemiradzkiego w Polsce i na Ukrainie*

Podziękowania

Za bardzo dobrą współpracę w przygotowaniu projektu
w latach 2014-2015

pragnę podziękować dyrektorom muzeów,
będącymi partnerskimi instytucjami w jego realizacji:

Muzeum Narodowe w Krakowie

Zofii Gołubiew – dyrektor

Markowi Świcy - wicedyrektorowi

Muzeum Narodowe w Warszawie

Dr Agnieszce Morawińskiej – dyrektor

Dr Piotrowi Rypsonowi - wicedyrektorowi.

Bez ich wsparcia przygotowanie projektu byłoby niemożliwe.

Serdeczna pamięć należy się
zmarłemu ks. Hieronimowi Fokcińskiemu
rektorowi

Papieskiego Instytutu Studiów Kościelnych w Rzymie

za udostępnienie spuścizny artysty.

Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego i
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

zapraszają na promocję

Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego

pod redakcją prof. Jerzego Malinowskiego,

wydanego przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
i Wydawnictwo Tako,

opracowanego przy współpracy Muzeum Narodowego w Krakowie i
Muzeum Narodowego w Warszawie.

Promocja odbędzie się 22 września o godzinie 17
w Pałacu Tyszkiewiczów – Potockich, Krakowskie Przedmieście 32, I p.

Projekt został zrealizowany w ramach programu MNiSW pod nazwą
„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015-2020.

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKI

Spotkanie promocyjne w Sukiennicach, 24 czerwca 2021



Fot. Tomasz Markowski

Program:

Prof. Andrzej Szczerski (dyrektor MNK), Otwarcie

Prof. Jerzy Malinowski (prezes PISnSS), O „Korpusie dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”

Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Międzynarodowe aspekty badań

Dr Maria Nitka, Rola Siemiradzkiego w środowisku artystycznym Rzymu

Dr Dorota Gorzelany-Nowak, Siemiradzki a kultura antyczna

Dr Grzegorz First, Siemiradzki a Egipt i Bliski Wschód

Dr Agnieszka Kuczyńska, Motywy chrześcijańskie w twórczości Siemiradzkiego

Dr Jakub Zarzycki, Idylle Siemiradzkiego

Dr Marzena Królikowska, Kompozycje alegoryczne Siemiradzkiego

Magdalena Laskowska, Rysunki i szkicowniki Siemiradzkiego

Anna Masłowska, Fotografia w warsztacie Siemiradzkiego

Dr Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka, Ksenia Zdzeszyńska-Demolin

Badania warsztatu artystycznego artysty

Dr Kamilla Twardowska, Współpraca Instytutu i Muzeum w projekcie oraz
badanie archiwaliów w MNK

Grażyna Raj, Prace redakcyjne nad Korpusem

Tomasz Klejna, Zagadnienia wydawnicze (prezentacja Wydawnictwa Tako)

Prof. Jerzy Malinowski, Propozycje badawcze – publikacja listów,

II konferencja „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939” –
Rzym, 20-22.10. 2021)

Prezentacja Korpusu i publikacji projektu.



Fot. Tomasz Markowski

Jerzy Malinowski

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego

Henryk Siemiradzki (1843-1902) – wybitny malarz, autor najbardziej rozpoznawalnych za granicą polskich obrazów z XIX wieku – *Pochodnie Nerona* i *Dirce chrześcijańska* oraz kurtyn do teatrów w Krakowie i Lwowie, pochowany w polskim Panteonie na Skałce – stał się obok Jana Matejki i Józefa Brandta najważniejszym organizatorem narodowej wyobraźni, identyfikującej symbolicznie losy chrześcijaństwa z losem Polaków. Darowując w 1879 roku miastu Kraków *Pochodnie Nerona*, stworzył pierwsze polskie Muzeum Narodowe. Był współtwórcą wielu wydarzeń w międzynarodowym i polskim życiu artystycznym (jak Ogólnopolskie Wystawy Sztuki Polskiej, od 1887).

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego / Henryk Siemiradzki: Catalogue Raisonné of the Paintings – to projekt Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (moduł „Tradycja 1 a”) na lata 2015-2020. Prace nad ***Korpusem*** zostały ukończone.

W kierowanym przeze mnie projekcie uczestniczyły: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (jednostka koordynacyjna), Muzea Narodowe w Krakowie i Warszawie, a współpracowały muzea rosyjskie: Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, Naukowo-Badawcze Muzeum Akademii Sztuk i Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, a także Papieski Instytut Studiów Kościelnych w Rzymie.

Korpus obejmuje opublikowane tomy w wersji polskiej i w wersji angielskiej: 1A ***Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne***, 1B ***Works on Ancient History, Early Christianity and Religious Works*** oraz 2A ***Dzieła o tematyce świeckiej***, 2B ***Genre, Portrait and Other Works***, a także w języku polskim tom 3 ***Głosy o twórczości Siemiradzkiego*** – ze studiami nad twórczością, archiwaliai i bibliografią,

Pozostał do druku, wykraczający poza zakres finansowy projektu, tom 4 ***Warsztat artystyczny Henryka Siemiradzkiego***.

Z Korpusem związane są wydane tomy studiów, zawierające głównie referaty z konferencji międzynarodowych i tomy opracowań:

- ***Henryk Siemiradzki i akademizm / Генрих Семирадский и академизм*** (Sztuka Europy Wschodniej, tom IV, 2016)
- ***Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego? / Что изображено на картинах Генриха Семирадского ?*** (Sztuka Europy Wschodniej, tom V, 2017)
- ***The Henryk Siemiradzki that we do not know*** (World Art Studies, vol. 18, 2018)
- ***Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome*** (Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Conferenze 145, 2020)
- Seria ***Henryk Siemiradzki – Studia i Materiały***:
 - Józef Dużyk, Piotr Szubert, ***O Henryku Siemiradzkim*** (Warszawa 2021)
 - Jurij Biriulow, Małgorzata Biernacka, ***„Tak malować, jak pan Siemiradzki maluje, umieją tylko mistrzowie”. Prasa lwowska o Henryku Siemiradzkim. Antologie tekstów z lat 1872-1914*** (Warszawa 2021).

Korpus oraz publikacje z nim związane zawierają pełną charakterystykę twórczości artysty.

Od akademickich początków w Akademii Sztuk w Petersburgu ewoluowała ona – po zamieszkaniu w Rzymie – do nowatorskiego okresu lat 70., związanego z eksperymentami w budowaniu przestrzeni obrazu, analizą słonecznych barw (równoległą do impresjonizmu) i stosowaniem bogatych faktur. Wybitny krytyk Henryk Struve pisał w 1874: „Artysta liczy się do szkoły kolorystów i realistów w różnicy od szkoły stylistów i idealistów”. Od lat 80. twórczość Siemiradzkiego stanowiła malarską analogię do literackiego parnasizmu z fascynacją kulturą antyczną, dążeniem do doskonałości formalnej, wcielającej ideały piękna i teatralizacją, jak w obrazach *Fryne* i *Sąd Parysa*, które zapowiadały neoklasycyzm. Połączyły się one z tendencjami dekoracyjnymi sztuki końca wieku w kurtynach teatrów w

Krakowie i Lwowie. Z kolei duże formatem dzieła, jak *Dirce*, poprzedzały zjawiska nowej masowej kultury wizualnej, która rozwinie się w filmie początku XX wieku.

Korpus jest podstawą do szerokich badań nad twórczością Siemiradzkiego na tle sztuki XIX wieku.

Można wskazać kompleksy zagadnień, które w związku z opracowaniem dzieł podjęły grupy badaczy: historyków sztuki, archeologów i konserwatorów-technologów.

Pierwszy z nich to postawa Siemiradzkiego wobec antyku. Punktem wyjścia jest kultura antyczna szerzona w dawnej Rzeczypospolitej przez jezuitów i Uniwersytet Wileński (w tym malarza prof. Franciszka Smuglewicza). Stykała się z nią pochodząca z Nowogródzkiego rodzina artysty, m.in. dzięki Józefowi Mickiewiczowi, bratu Adama, profesorowi Uniwersytetu w Charkowie, w którym spędził młodość przyszły artysta. Pogłębiły ją i rozszerzyły na sztukę i ikonografię studia w petersburskiej Akademii Sztuk, a ostatecznie ukształtował wieloletni pobyt w Rzymie. Siemiradzki często wprowadzał do swojego malarstwa motywy, odwołania, nawet „cytaty” ze sztuki antycznej, np. rzeźb, które swobodnie przekształcał. Dlatego podjęto poszukiwania źródeł ikonograficznych jego obrazów w sztuce starożytnej Grecji i Rzymu. Badano wydane w XIX wieku prace naukowe poświęcone archeologii i sztuce antycznej, a także samodzielne studia architektury, rzeźby antycznej i motywów dekoracyjnych w stolicy Włoch, które na własny użytek wykonywał Siemiradzki. Analizowano także utwory literackie, które mogły inspirować artystę (np. Józefa Ignacego Kraszewskiego) lub były paralelnym zjawiskiem kulturowym (np. Henryka Sienkiewicza). Dzięki tak zakrojonym badaniom historyczno-artystycznym, ikonograficznym i literackim stało się możliwe podjęcie nowych interpretacji wybitnych obrazów Siemiradzkiego oraz rozważań nad ich stylem czy konwencjami artystycznymi. Istotą tego stosunku do antyku okazało się zagadnienie „piękna” (idealnego piękna), upostaciowane w obrazie *Fryne*.

Drugi kompleks to stosunek do postaci Jezusa Chrystusa i wczesnego chrześcijaństwa. W związku z tym pojawiły się badania nad ikonografią i symboliką postaci Chrystusa, ujmowanego jako człowieka, co w przypadku

Siemiradzkiego wiązało się z inspiracją dziełami Ernesta Renana i Hippolyte'a Taine'a. Interesującym kontekstem jest twórczość Marka Antokolskiego, znakomitego żydowskiego rzeźbiarza z Wilna, z którym Siemiradzki przyjaźnił się w czasach studenckich i na początku pobytu w Rzymie, autora przedstawień Chrystusa – Żyda. Istotą stosunku do Chrystusa i wczesnego chrześcijaństwa jest zagadnienie „prawdy”, upostaciowane w obrazie *Chrystus i Jawnogrzeźnica*.

Trzecim kompleksem jest wizja Wschodu – odniesienia do religii i kultury Egiptu i Bliskiego Wschodu, szamanizmu (*Pogrzeb Rusa*), buddyzmu i islamu. Siemiradzki wprowadzał do scen rozgrywających się w starożytnym Rzymie motywy babilońskie, perskie, arabskie, indyjskie, a także chińskie i japońskie (*Wazon czy kobieta?*).

Czwarty to stosunek do malarstwa, zwłaszcza akademickiego XIX wieku, zarówno europejskiego, w tym włoskiego, jak i polskiego oraz rosyjskiego. Interesująca w tym aspekcie jest twórczość Józefa Brandta, wyrastająca ze szlacheckiej tradycji, a rozgrywająca się na pograniczu Wschodu i Zachodu. W Rosji, z którą poprzez studia i zamówienia związany był Siemiradzki, artystę przeciwstawiano grupie Pieriedwiżników, preferującej realistyczne motywy społeczne.

Piąty to eksperymenty formalne. Podjęte w latach 70. dotyczyły budowy obrazów i przestrzeni w obrazach, do których wykorzystywał geometryczne rysunki perspektyw oraz układy linii i form abstrakcyjnych. Później Siemiradzki wprowadzał w obrazach bogate, ekspresyjne efekty fakturalne, które ujęte w format prostokąta, zapowiadały malarstwo „informel”.

Szósty, ostatni kompleks zagadnień to stosunek do sztuki 1900 roku w dwóch aspektach: nastrojów presymbolistycznych i protosecesyjnych motywów dekoracyjnych, ale także w zapowiedziach nowej masowej kultury wizualnej i filmu początku XX wieku, wniesionych przez wielkie obrazy artysty.

Tego rodzaju interpretacja wprowadza Siemiradzkiego w zasadniczy nurt europejskich przemian sztuki, oddzielający go pod względem formy od wspomnianej akademickiej idealizującej stylizacji. Jego obrazy do dziś budzą

zainteresowanie dzięki zawartej w nich wizji świata, przyrody i odbicia ludzkiej natury.

Dzięki **Korpusowi** i związanym z nim konferencjom, publikacjom dorobek malarza – traktowany jako istotna część europejskiego i polskiego dziedzictwa – może zostać wprowadzony w międzynarodowy obieg naukowy. Wydaje się to szczególnie istotne przy stale rosnącym znaczeniu badań nad sztuką II połowy XIX wieku, a także jej zapleczem intelektualnym i instytucjonalnym, w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Dokumentacja życia i dorobku Siemiradzkiego wzbogaciła w znaczący sposób stan badań nad twórczością polskich artystów, związanych dzięki studiom z Petersburgiem oraz z polską kolonią artystyczną w Rzymie. Biorąc pod uwagę rozległość kontaktów i zainteresowań artysty, wszystkie te ustalenia będą mogły stanowić punkt wyjścia do dalszej pogłębionej refleksji nad historią sztuki i życia artystycznego oraz kulturą wizualną przełomu epok w Europie i w Polsce.

Korpus ma układ książki. Po wstępie następuje obszerne kalendarium – biografia, która inaczej ujęta, stanowiłaby pierwszy rozdział. **Korpus** podzielony jest na cztery tomy. Każdy z nich w układzie przedmiotowym może być traktowany jako osobny element tej publikacji. Tomy 1 i 2 składają się z kilkunastu części, poświęconych określonej tematyce twórczości, które stanowią odpowiedniki rozdziałów. Tom 4 dotyczy warsztatu malarskiego, tom 3 zaś obok studiów – rozdziałów podsumowujących zagadnienia omówione w pozostałych tomach – zawiera dokumentację – źródła archiwalne i bibliografię. Tak przygotowany korpus przekształca się w monografię, opatrzoną indeksami.

Korpus jako katalog twórczości stanowi bazę do badań.

Korpus jako monografia stanowi interpretację twórczości, zamykającą się na etapie współczesnych badań.

Korpus jako katalog i monografia są punktem wyjścia do ujęcia twórczości artysty w globalnej historii sztuki.

Istotne dla badań będą nowe dokumentacje:

- **Katalog dzieł sztuki w obrazach Siemiradzkiego** (z uzupełnieniem o rośliny i motywy krajobrazu o znaczeniu symbolicznym)
- **Katalog postaci mitologicznych, biblijnych, historycznych i literackich w obrazach Siemiradzkiego** (z odniesieniami do tekstów i ikonografii).

W obrazach Siemiradzkiego można doszukiwać się dwóch poziomów interpretacji:

- płytkiej, odnoszącej się do rozgrywającej się na pierwszym planie teatralizowanej sceny z postaciami, często o idyllicznej treści, łatwo przyjmowanej przez „zwykłych” odbiorców,
- głębokiej, odnoszącej się do znajdujących się w przestrzeni obrazu obiektów sztuki, przedstawiających postaci (rzeźby) oraz sceny z postaciami (na naczyniach ceramicznych, wyrobach złotniczych, tkaninach itp.).

Analiza ikonograficzna i literacka zestawionych ze sobą artystycznych przedstawień w obrazie wnosi do jego interpretacji niekiedy całkowicie odmienne wartości ideowe i znaczenia w zestawieniu ze sceną główną z postaciami rozgrywającą się na pierwszym planie.

Siemiradzki rysował w szkicownikach rebusy, zestawiane z obrazków, przedstawień przedmiotów i wyrazów. Składały się one na hasło, cytaty literackie, przysłowie. Zapewne „rebusowe” myślenie mogło tworzyć ukrytą ideę obrazu, którą bardziej wykształceni w kulturze klasycznej, a nieliczni odbiorcy, mogli rekonstruować w swojej wyobraźni.

Po publikacji **Korpusu** badania nad Siemiradzkim powinny zacząć się **na nowo**.

Postulatem edytorskim dla dalszych badań jest opracowanie i wydanie źródłowe, zawierające w znacznym stopniu zdigitalizowane i zindeksowane ze środków projektu lub przepisane

Listy Henryka Siemiradzkiego

t. I – Listy do rodziców 1864-1893 (z archiwum artysty w Papieskim Instytucie Studiów Kościelnych w Rzymie, zdigitalizowane ze środków projektu).

t. II – Listy artysty i jego żony do rodziny i dzieci (z archiwum artysty w Papieskim Instytucie Studiów Kościelnych w Rzymie, zdigitalizowane ze środków projektu)

t. III – Listy do polskich artystów i osobistości (listy w języku polskim z Muzeum Narodowego w Krakowie, Bibliotek Jagiellońskiej i Narodowej, Instytutu Sztuki PAN, PAN i PAU w Krakowie, Ossolineum i in).

t. IV – Listy do rosyjskich artystów i osobistości (listy po rosyjsku i w polskim przekładzie, z Rosyjskiego Państwowego Archiwum Historycznego, Rosyjskiej Biblioteki Narodowej, Archiwum Polityki Zewnętrznej Federacji Rosyjskiej, Państwowego Muzeum Rosyjskiego, Instytutu Literatury Rosyjskiej w Petersburgu, Rosyjskiej Państwowej Biblioteki i Centralnego Państwowego Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie).

Krzysztof Cieszkowski

On translating the Catalogue Raisonné of the Paintings of Henryk Siemiradzki

I.

The translator is the servant of the author, and, like the perfect servant, should at all times attempt to make himself invisible. The ideal towards which he strives is that the reader should be deceived into thinking that he is reading a text originally written in the language of the translation, and forget that it has been transformed from something in another language. And at the same time to convey every detail and quality and nuance of the original.

Every translation brings its own particular problems, but translations from Polish into English have certain difficulties in common. How to translate *Rzeczpospolita*, for example? Place- and personal-names present their own challenges. Warsaw is the only Polish city which has a uniquely English version of its name. But does one use Kraków, or Krakow, or Cracow? Should it be Jan III Sobieski or John III Sobieski, Władysław Łokietek or Ladislas the Elbow-High? There is no accepted or established authority for such English forms, and these may in any case vary in accordance with the subject.

Translating into a language which uses definite and indefinite articles from one which does not have them presents occasional problems regarding the specificity of terms, and context does not always indicate which article is required. Certain words and phrases familiar to a Polish reader need to be explained or expanded in translation – “the November Uprising” needs to be anchored to a year, and reference to Józef Ignacy Kraszewski, for example, often requires indication of the fact that he was more than simply an extremely prolific novelist.

The translator must, in consultation with the author and the publisher, decide on strict guidelines on these and many other such details before he begins.

II.

Much of the documentation for Siemiradzki's works is embedded in his correspondence to his parents and his wife's letters from Rome to the artist's mother. It was vital that the translation of the extracts from these letters should be consistent with the period in which they were written, and should maintain the variable tone which they embodied. They had to read as if they were English letters dating from the second half of the 19th century, and not letters written in the idiom and language of the present day.

The text of the entries in the catalogue also includes extensive quotations from the Bible, as well as from the classical writers Ammianus Marcellinus, Apuleius, Phaedrus, Suetonius and Tacitus, the 10th century Arab traveller Ahmad ibn Fadlān, *The Russian Primary Chronicle*, *The Story of the Life of Alexander Nevsky*, the poems *The Sinner* by Alexei Tolstoy and *Phryne* by Lev May, Ernest Renan's *Vie de Jésus* and *L'Antéchriste*, as well as from the novel '*Capreä i Roma*' by Kraszewski.

It would, of course, have been absurd for the translator to simply translate these quotations from their Polish version into English. For the Biblical texts, the translation in the King James Version of the Bible (1611) was used, since this has an authority by far exceeding that of any other translation. There were occasional discrepancies regarding line-references, but these were adjusted in order to exactly accommodate the fragments of text that were quoted.

With the other quotations, it was considered appropriate to prefer an English translation dating from the period of the artist's life, wherever such existed, to a more recent translation. Restrictions imposed by the Covid-19

pandemic made it impossible to make use of academic libraries at this time, but the translator was both surprised and gratified to find all the texts he required available online, occasionally having to follow obscure leads in order to locate them.

The poems by Tolstoy and May were translated from their Polish versions, with reference to the Russian originals, and are presented as plain prose equivalents, without any attempt to replicate the metre or form of the originals. The text by Kraszewski was translated directly from his Polish original.

III.

It is curious that English and American art history, based as these are on the tradition developed by German scholars, have no native equivalent for a *catalogue raisonné*, and are forced to resort to a French term which resists all attempt at translation into English. The problem lies in the adjective *raisonné*. To attempt to translate this as “reasoned”, “explained” or “descriptive” is to miss the point entirely. Its lexical semantics and significance point to a Cartesian approach to taxonomy – a *summa* of all that is known on the subject – rational, objective, impersonal. Its direct ancestors can be said to include the ‘*Encyclopédie*’ of Diderot and d’Alembert and the ‘*Description de l’Égypte*’ of Napoleon’s scholars. The former of these was subtitled “dictionnaire raisonné”, which suggests not just arrangement or analysis, but a specific approach to the fundamental purpose and compilation of the work itself. The *Oxford English Dictionary* proposes the definition “a descriptive catalogue of works of art with explanations and scholarly comments”, while *Merriam-Webster* suggests “a systematic annotated catalog, especially: a critical bibliography”. Neither of these adequately describes the *catalogue raisonné* as we know it – the model which for more than a century has represented the pinnacle of art-historical publications.

IV.

The translator inevitably imagines how an Anglophone reader will approach the text which he is producing. How he will perceive Siemiradzki's work by means of it.

He hopes that an informed, educated reader will bring to his reading some basic background knowledge – that Poles living in the three partition-sectors in the 19th century enjoyed different rights and possibilities of education, freedom of expression and publication; that a tertiary art education was available only in Kraków, and that Polish students were otherwise obliged to study in St. Petersburg, Munich, Düsseldorf or Paris; that a nationalist sub-text was either intended or sought for in many of the works produced by Polish artists of the time; that Roman Imperial persecution of the Early Christians was also understood to make covert reference to Tsarist repression and the russification of Polish intellectual and cultural life. Perhaps an awareness of the work of Jan Matejko and Józef Ignacy Kraszewski will lead him to expect nationalist, patriotic subject-matter in the work of an expatriate Polish artist – in which case he will be disappointed in the present case. Knowing the relationship between Polish artists and the three empires exercising power over their land, he will perhaps be surprised at the fact that much of Siemiradzki's work found patronage among the Romanov family and the Russian cultural and mercantile elite, and is to be found in metropolitan and provincial Russian and ex-Soviet public collections.

He may attempt to place the artist's work within the context of 19th century Academism, or European Classicism, or Historical Realism, or the St. Petersburg School, or the Munich School. He may find parallels with more familiar paintings such as '*Les Romains de la décadence*' (1847) by Thomas Couture or '*Ave Ceasar! Morituri te salutant*' (1859) by Jean-Léon Gérôme, or the work of the Victorian 'Olympians', particularly Sir Lawrence

Alma-Tadema, Sir Edward Poynter, George Frederic Watts, Albert Moore and (to a lesser extent) Frederic, Lord Leighton (who preferred Greek subjects to Roman ones). But the subject which is central to the work of Siemiradzki, that of the sufferings of the Early Christians set against the luxury and excess of the decadent and declining Roman Empire, is almost entirely absent from the work of these artists. And this in turn leads to the fundamental difference between the Polish perception of Ancient Rome, and that of British artists and writers. It is no accident that the most popular piece of imaginative writing in English on ancient Rome was Edward Bulwer-Lytton's *Last Days of Pompeii* (1834), whereas that in Polish was *Quo vadis* (1895-96) by Henryk Sienkiewicz.

The reader may well also be reminded of Hollywood film epics of the 1950s and 1960s, such as *Quo vadis* (1951), *Ben-Hur* (1959) or *The Fall of the Roman Empire* (1964).

V.

The Henrician Reformation and the 1534 Act of Supremacy permanently separated England from Europe. For educated English people, Ancient Rome (in particular Republican Rome) represented a template and an exemplar for civic virtue and social organisation, despite such embarrassing features as its dependence on slavery, and successive generations of children (particularly those of the elite) were taught classical history and languages in order to impress on them their own civic responsibilities and obligations. With the development of the British Empire, Imperial Rome, with all its failings, could be studied as both a model to be followed, and as an awful warning of how easily an Empire could be lost.

At the same time, Rome itself also represented Papal hegemony and corruption, primitive excess and simple-minded sentimentality. Anglican theology sidelined the Virgin Mary and the saints, and fostered a deep suspicion of "Mariolatry". The conspicuous consumption and luxury of the

Renaissance Papal court was studied for the extent to which it illuminated the background to the art of the period, but was condemned for its venality, viciousness and nepotism. These suspicions in turn informed the English attitude to the Early Christians in the context of the decline of Imperial Rome.

The dichotomy between Roman *superbia* and Christian spirituality did not appeal to British artists in the way that it did to those of (particularly) Catholic Europe. The Reformation had conditioned the English-speaking nations into a profound suspicion of the irrationality and masochistic fanaticism of the Early Christians, while deflecting the possibility of any connection with the Apostolic Succession that such a subject-matter may have suggested. Furthermore, Edward Gibbon's *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789) cast a long shadow over their perception of the relationship between Romans and Christians – far from being a redemptive spirit awakening against the background of the zenith of Roman power, Christianity was seen as contributing to the collapse of stability within the Empire, alongside barbarian invasions, the absorption of barbarian conquerors into its power-structure, and the loss of civic virtue among the Roman governing elite.

VI.

English paintings within the genre of historical reconstruction very rarely depict the Early Christian martyrs. The few exceptions which prove the rule include *The Burial of a Christian Martyr in the Time of Nero* by Edward Armitage (1863, in the Kelvingrove Art Gallery, Glasgow), and *St. Eulalia* by John William Waterhouse (1885, in the Tate, London). The protagonist of the latter painting would have been familiar to very few English viewers, whether Catholic or Anglican, and the few that were aware of the story of St. Eulalia of Barcelona (or of Mérida) would have recognised that the miraculous snowstorm that should have concealed the martyr's modesty has conspicuously failed in its purpose in Waterhouse's painting –

that aesthetic factors took precedence over narrative demands, effectively depriving the image of any miraculous context.

English historical paintings of Roman scenes presented Republican Rome as virtuous and as a model for British civic engagement and behaviour, and Imperial Rome as a warning of how an Empire can be lost through decadence, soft living, luxury, and a lack of civic responsibility. Such works as *The Roses of Heliogabalus* (1888), *Unconscious Rivals* (1892) and *The Baths of Caracalla* (1899) by Lawrence Alma-Tadema are filled with archaeologically-precise detail and a narrative to be teased out by the viewer, and present Roman Imperial luxury both for the delectation of the viewer and as a vehicle for the transmission of a didactic purpose. But the Roman/Christian dichotomy very rarely appears.

Gibbon had conditioned the English intelligentsia into regarding the gory narratives of the Early Christian martyrs with considerable distaste, and generations of students were educated into considering the adoption of Christianity by the Roman Empire as an unmitigated disaster. The religiosity, prurient misogyny and underlying sadism of most representations of the subject, whether visual or literary, make it difficult to perceive these works now in terms that would have been comprehensible in a 19th century context. An English viewer seeing Siemiradzki's great canvases in Kraków and Warsaw thus brought to them a completely different set of attitudes and prejudices than a European viewer would have done.

VII.

There is also the question of 19th century English anti-Catholicism to consider. As recently as in 1780 the Protestant Association, under the leadership of the half-mad Lord George Gordon, had had no difficulty in subjecting London to several days of uncontrolled anti-Catholic rioting, and the Oxford or Tractarian Movement of the 1830s and 1840s was widely regarded as dangerously Romanising and anti-patriotic. A further moral

panic spread through English society in 1850 with the reestablishment of the Catholic Hierarchy in England, with its headquarters in Westminster, which was regarded as endangering the Established Church. English anti-Catholicism had deep roots in post-Reformation England – in 1688 the English establishment had invited and welcomed a Dutch military invasion of its own country, rather than accept a Catholic monarch on the throne, and English history had labelled this as ‘The Glorious Revolution’ rather than an act of treason. For an English intelligentsia grounded in the rationalism of Locke and Mill the declaration of Papal Infallibility in 1870 by the First Vatican Council had the effect of indicating that a red line had been crossed.

Quo vadis is unequivocal in its promotion of a straightforward juxtaposition between Nero’s court, with its sycophants and flatterers, its voluptuaries and opportunists, and the exalted, refined spirituality of the Christians in their Catacombs. *The Last Days of Pompeii* shows a more pluralistic society, with the cult of Isis vying with Christianity for influence as the subversive element within a provincial Roman setting. Published in 1853, Charles Kingsley’s very popular novel *Hypatia, or New Foes with an Old Faces* depicts what is almost a travesty of the theme of Christian martyrdom – the 4th/5th century C.E. Alexandrian pagan (Neoplatonist) philosopher Hypatia is presented as the victim of Christian mob-violence, with the malevolent Christian hierarchy under its patriarch Cyril clearly representing all that Kingsley saw as evil in the Roman Catholic church of his own day.

VIII.

To the English viewer, Siemiradzki must appear both familiar and strange. His work belongs to the supranational 19th century currents of Naturalism, Historical Realism and Academicism, familiar across Europe during the period in question. But there are patriotic/nationalist undercurrents which need to be identified and explained, as well as an

underlying Catholic mindset which is common to Catholic Europe, but also specific to the context of partitioned Poland. The absence of explicitly Polish historical subjects needs to be accounted for, as does the apparently paradoxical fact of Romanov and Russian patronage.

Siemiradzki is more complex than he at first appears. Polish and Russian influences, and those of Kharkov, St. Petersburg, Munich and Rome itself need to be identified and accounted for. His traditional status as the second most important Polish painter of the 19th century, and the contrast he provides with the most important painter, Jan Matejko, are both highly significant.

Polish art has had great difficulty in finding an audience in the Anglophone world, and the completion of the five-year research project to identify, research and document Siemiradzki's work is a major achievement of Polish art-historiography. It is to be hoped that those approaching the English edition of the catalogue raisonné will bring sufficient prior knowledge and discrimination to the task in order to understand and evaluate the artist's work adequately.

Agnieszka Świętosławska

O badaniach nad młodzieńczymi pracami Henryka Siemiradzkiego

We współczesnej humanistyce ugruntował się nurt badań nad dojrzałą twórczością z ostatnich lat życia artystów, by wymienić jako przykłady choćby klasyczną już na gruncie polskiej historii sztuki książkę Mieczysława Wallisa *Późna twórczość wielkich artystów*, czy niedawno wydane przez Ossolineum polskie tłumaczenie książki Edwarda W. Saida *O stylu późnym*. Schyłkowy etap działalności twórczej często znamionuje ostateczna krystalizacja indywidualnego stylu, wynikająca z lat doświadczeń i głębokiej samoświadomości autorów, co sprawia, że końcowe dzieła stanowią fascynujący i wdzięczny materiał badawczy. Tymczasem twórczość młodzieńcza, pierwsze próby artystyczne, nie zdobyły sobie dotychczas porównywalnie szerokiego zainteresowania badaczy. Oczywiście, wczesne prace często przywoływane są w monografiach poszczególnych twórców, zwłaszcza gdy mogą być przedstawione jako dowód szybko objawionego talentu; zazwyczaj jednak nie stanowią przedmiotu odrębnych studiów. Brak wypracowanej metody badawczej stanowił jedną z trudności w opracowaniu najwcześniejszych prac plastycznych Siemiradzkiego.

W przypadku takiego przedmiotu badawczego tradycyjna dla dziedziny historii sztuki perspektywa badań formalnych, jak również podejście wartościujące nie znajdowały właściwego zastosowania, gdyż nie da się ukryć, że omawiane utwory pod względem poziomu artystycznego i stylu były raczej świadectwem zmagania niż obiektem zasługującym na uznanie. Analizowane prace powstały w ciągu kilkunastu lat, na które przypadały kolejne etapy edukacji artystycznej Siemiradzkiego. Odnotować można znaczący wzrost jego umiejętności, lecz nadal większość dzieł z tej grupy zwraca uwagę nie tyle ciekawymi rozwiązaniami formalnymi, co błędami i dyletanckimi rozwiązaniami w zakresie kompozycji, perspektywy czy rysunku. Podobnie, ze względu na częstą naiwność przedstawianej anegdoty, konwencjonalność w wyborze motywów, również wybór jakichkolwiek z perspektyw metodologicznych związanych z analizą treści nie wydawał się

gwarantować ciekawych efektów. Ostatecznie więc zdecydowałam się na skupienie się na metodzie historycznej i potraktowanie omawianych prac nie tyle jako niezależnych dzieł sztuki poddawanych analizie historyczno-artystycznej, lecz zapis kolejnych kroków w rozwoju kariery artystycznej Siemiradzkiego. Rozmaitość stosowanych (nawet jeśli niezbyt umiejętnie) rozwiązań stylistycznych, różnorodność gatunków artystycznych i wielość podejmowanych motywów z tego punktu widzenia stały się świadectwem drogi poszukiwań i eksperymentów młodego aspirującego malarza. Zestawione z kolejnymi wydarzeniami z życia Siemiradzkiego ujawniają kulisy doświadczeń wynikających z decyzji o podjęciu kształcenia artystycznego i wyboru zawodu malarza, które były udziałem nie tylko samego bohatera publikacji, lecz przecież również wielu innych twórców XIX wieku.

Wczesne prace Siemiradzkiego omówione zostały w układzie chronologicznym, poczynając od dzieł wykonanych przez nastoletniego przyszłego malarza jeszcze w czasie nauki w gimnazjum. Z tego okresu pochodzi jeden obecnie niezależny gwasz (dawniej stanowiący fragment zeszytu z rysunkami) oraz jeden zachowany w całości szkicownik. Kolejnym etapem była nauka w gimnazjum w Charkowie, w ramach której pobierał także lekcje rysunku u Dmitrija Bezperczego. Ze względu na to, że z tego czasu pochodzi stosunkowo wiele rysunków, dodatkowo zostały one podzielone według gatunków malarskich – osobno sceny rodzajowe, studia portretowe i pejzaże. Ostatni okres poprzedzający rozpoczęcie studiów artystycznych dokumentuje kolejny szkicownik wypełniany notatkami powstałymi w czasie podróży Siemiradzkiego do Petersburga.

Według początkowych założeń część poświęcona młodzieńczej twórczości miała obejmować jedynie utwory, które powstały przed rozpoczęciem studiów na petersburskiej Akademii Sztuk. Z tego czasu bez wątplenia pochodzi zaledwie jeden obraz olejny, *Stacja pocztowa*, szczęśliwie zachowany w muzeum w Charkowie. W trakcie prac nad *Korpusem*, wraz z zespołem badaczy doszliśmy jednak do wniosku, że grupę wczesnych prac warto rozszerzyć także o obrazy rodzajowe wykonane w drugiej połowie lat 60. XIX wieku, czyli w czasie studiów. Wprawdzie prace powstałe w czasie

edukacji na Akademii zostały osobno omówione w rozdziale opracowanym przez Jerzego Malinowskiego i Grzegorza Firsta, ale te akurat prace odnoszące się do współczesnego życia codziennego ani pod względem tematu, ani formy artystycznej nie wpisywały się w restrykcyjne zasady ówczesnej sztuki akademickiej. W wielu natomiast aspektach stanowiły kontynuację studiów i szkiców z lat wcześniejszych, stąd zasadne wydawało się ich włączenie do grupy prac młodzieńczych.

Podstawą badań było stworzenie fundamentu faktograficznego, a przede wszystkim ustalenie katalogu wczesnych prac artysty, które były rozproszone i dotychczas niepoddane wyczerpującemu opracowaniu. Oczywiście wybrane dzieła były wzmiankowane w dotychczasowych publikacjach poświęconych artyście. Niektóre z nich omawiała np. Tatiana Karpowa w najnowszej monografii malarza [Карпова 2008]; zespół rysunków z okresu charkowskiego znajdujący w Muzeum Narodowym w Krakowie z daru Edwarda Kudrewicza był przedmiotem artykułu Vity Susak [Cycak 2002]; o kilku olejnych obrazach rodzajowych z czasów studiów petersburskich wspomniał Józef Dużyk [Dużyk 1986]. Zasadniczo jednak dotychczas prace te nigdy nie zostały omówione jako zespół, a polskiemu czytelnikowi pozostawały niemal nieznane. Rysunki wchodzące w skład najwcześniejszych znanych szkicowników artysty, datowane na pierwszą połowę lat 60., przed podjęciem prac nad *Korpusem* nie były publikowane. W ich opracowaniu niezwykle cenna była pomoc pracowników Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie, moje studium wiele zawdzięcza zwłaszcza Magdalenie Laskowskiej, której badania pozwoliły na ustalenie szczegółów datowania i identyfikacji poszczególnych szkiców. Ważnym źródłem informacji o obrazach rodzajowych była korespondencja Siemiradzkiego, opracowana przez Marię Nitkę. Jak się bowiem okazało, w wysyłanych do bliskich listach ówczesny student Akademii zawarł wiele istotnych faktów dotyczących okoliczności powstania, osób zlecniodawców czy własnego stosunku do tych dzieł. W przypadku prac należących obecnie do zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki ważna była wiedza Vity Susak, która opracowała poświęcone im noty katalogowe.

Nie jest moją intencją, by przekonać środowisko badaczy i miłośników sztuki o szczególnych walorach młodzieńczych prac Henryka Siemiradzkiego. Wręcz przeciwnie, w pełni uważam, że ich zbiorcze opracowanie dowiodło, iż początki jego twórczości artystycznej obarczone były tymi samymi trudnościami, co w przypadku innych adeptów malarstwa, a jego możliwości nie wykraczały poza ramy typowej dla tamtych czasów twórczości dyletanckiej. Tym bardziej fascynująca wydaje się być obserwacja, w jaki sposób lata nauki ukształtowały talent artysty, który ostatecznie objawił się w działach tak znacząco odmiennych od jego pierwszych zainteresowań.

Bibliografia

Dużyk 1986 = Dużyk, Józef, *Henryk Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

Карпова 2008 = Карпова, Татьяна, *Генрих Семирадский, Золотой Век*, Санкт-Петербург 2008.

Сусак 2002 = Сусак, Вікторія, *Українські мотиви в творчості Г. Семирадського*, Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв, 9, 2002: 147-157.

Dorota Gorzelany-Nowak

Siemiradzki a kultura antyczna

Rozpoczynając prace w projekcie *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* podjęłam badania, które miał wykonać zmarły w 2019 roku prof. Witold Dobrowolski, emerytowany kurator działu sztuki starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie i autor publikacji omawiających przede wszystkim zagadnienie waz greckich w malarstwie Siemiradzkiego (Dobrowolski 2016: 177-191; Dobrowolski 2017: 11-44). Miałam już wówczas za sobą doświadczenia w poszukiwaniach inspiracji antycznych w obrazie *Pochodnie Nerona* (Gorzelany 2013: 165-180). Szukając motywów wykorzystanych przez Siemiradzkiego, posłużyłam się tą samą metodą, którą stosuję do zrozumienia opracowywanych najczęściej przeze mnie przedstawień na wazach greckich – spróbować myśleć jak twórca. Pierwszy etap był prosty, ponieważ wiele wątków ikonograficznych w sposób oczywisty zostało zaczerpniętych, choć w zmodyfikowanej formie, z ogólnie znanych zabytków, jak reliefy z Łuku Tytusa w Rzymie czy z niezachowanego Łuku Marka Aureliusza. Na obrazie widoczne są również przedmioty rzemiosła rzymskiego, jak elementy uzbrojenia czy zastawy, które znajdowały się w odwiedzanym przez malarza Narodowym Muzeum Archeologicznym w Neapolu i gościły w popularnych wówczas publikacjach o tematyce pompejańskiej (Overbeck 1866²).

Zamieszczone tam przerysy zabytków rzemiosła okazały się pomocne w ustaleniu pochodzenia motywów ikonograficznych na poszczególnych partiach architektonicznych. I jednocześnie stały się ważnym tropem w późniejszych badaniach, prowadzącym do rozwiązania kolejnego poziomu zapożyczeń wzorców antycznych przez Siemiradzkiego. Jest nim wędrówka motywów ikonograficznych wiążąca się ze zmianą materiału, kontekstu i gabarytów wyobrażanych scen. Najbardziej zaskakująca transpozycja jest widoczna na marmurowej balustradzie na obrazie (il. 1) wzorowana na dekoracji reliefowej srebrnego kantarosy znalezionej w Pompejach (Overbeck 1866: 237, il. 330; il. 2).



Il.1. Fragment *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego, MNK II-a-1. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK



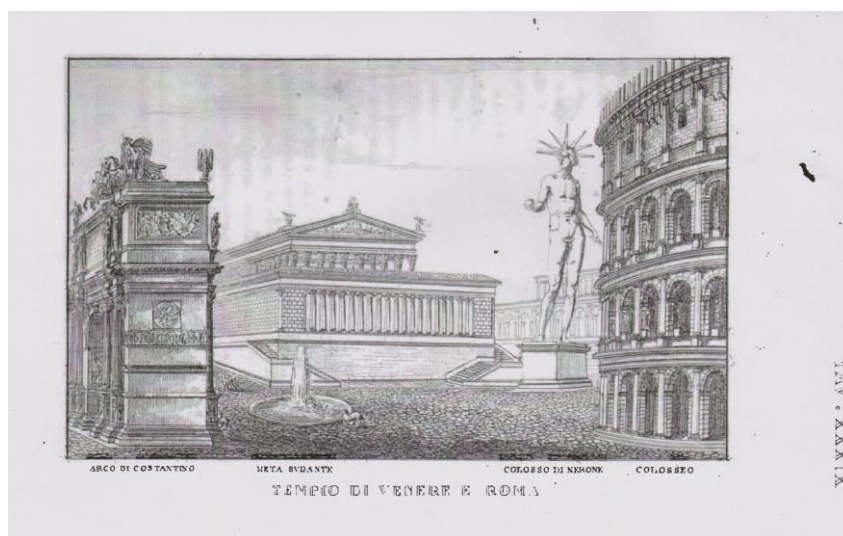
Il. 2. Przerys dekoracji kantarosu kampańskiego, I w. (Overbeck 1866: 237, il. 330)

Kolejny etap prac przeniósł mnie do sfery wyobrażeń. Pytanie, czy scenografia architektoniczna obrazu była fantazją malarza, czy opierała się na jakichś rzeczywistych podstawach, skierowało mnie na drogę ustalenia, jak wiele i z jakich źródeł mógł wiedzieć o realiach urbanistyki rzymskiej interesujący się antykiem człowiek mieszkający w Rzymie. Odpowiedź nasunęła się przy przeglądaniu pierwszej pozycji z dostępnego wówczas repertuaru literatury archeologicznej, mianowicie publikacji Luigiego Caniny *Indicazione topografica di Roma antica* (pierwsze wydanie z 1831, późniejsze uzupełnione o liczniejsze rekonstrukcje) i *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze* (1834). Oba wydania ilustrowane są rycinami odtwarzającymi poszczególne widoki Rzymu, a ich fragmenty ukazały się w wersji malarskiej u Siemiradzkiego. Kompilacyjne zabiegi malarza ujawnione przy swobodnym powoływaniu się na wskazane powyżej zabytki płaskorzeźby

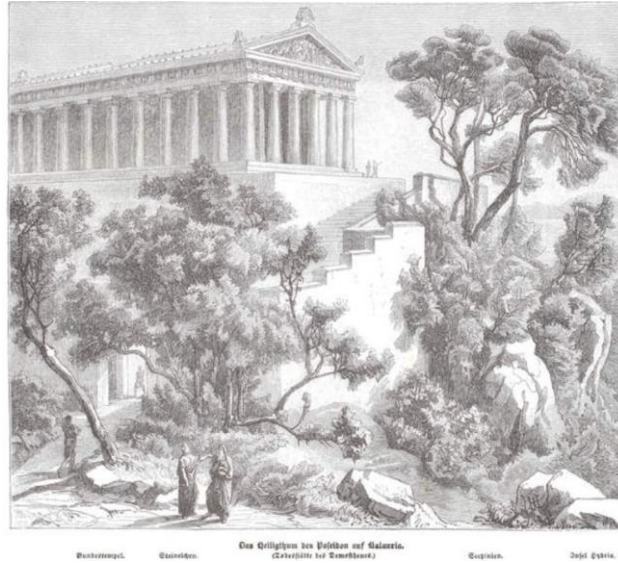
i w tym przypadku zrealizowane zostały również przez wzorowanie się na zachowanych fragmentach pompejańskich malowideł ściennych z Narodowego Muzeum Archeologicznego w Neapolu. Ukazują one portykowe fasady willi rzymskich, które w zmonumentalizowanej formie przekształcone zostały w scenografię elewacji Domus Aurea. Rzym Siemiradzkiego powstał na bazie zachowanych źródeł malarskich (il. 3) i rekonstrukcji: odwołania do rycin Caniny występują także w formie Łuku Konstantyna oraz chociażby na olejnym szkicu z około 1876 roku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (MP 2040), czy w obrazie *Scena z życia pierwszych chrześcijan* (1872; Canina 1831, tav. XXXIX: il. 4).



Il. 3. *Villa maritima (Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, red. R. Aßkamp i in., Mainz/Rh. 2007: 218, kat. 3.2)



Il. 4. Rekonstrukcja Amfiteatru Flawijskiego, świątyni Wenus i Romy oraz Łuku Konstantyna (Canina 1831, tav. XXXIX)



Il. 5. Świątynia Posejdona na wyspie Kalauria (Falke von 1878-1880: 43).



Il. 6. Świątynia Posejdona (Hery) w Paestum (Falke von 1878-1880: 147)

Obie pozycje Caniny znajdowały się w podręcznej bibliotece malarza, czyli stanowiły jego oczywisty wzornik ikonograficzny. Przy kolejnych obrazach sięgnęłam po ten sprawdzony model postępowania, który wprawdzie wymagał wertowania kolejnych stron książek ze spisu biblioteki, ale sprawdził się zarówno w odniesieniu do motywów architektonicznych, jak i ikonografii malarstwa wazowego. W pierwszym przypadku chciałabym przywołać nieistniejącą w rzeczywistości w Eleusis świątynię perypteralną dominującą na wzniesieniu w obrazie *Fryne na święcie Posejdona*.

Siemiradzki posłużył się właściwą sobie metodą kompilacji, opierając się na dwóch rycinach, jednej – ukazującej pejzaż wokół archaicznej świątyni Posejdona na wyspie Kalauria (Falke von 1878-1880, 43: il. 5) w kontekście położenia budowli, i drugiej – prezentującej klasyczną świątynię Posejdona w Paestum (Falke von 1878-1880, 147: il. 6). Detale nie pozostawiały złudzeń i po raz kolejny pochyliłam się nad kreatywnością mistrza. I stało się tak również wówczas, gdy Siemiradzki z pełną dezynwolturą, przekraczając różnice kulturowe, przeniósł z fotografii świątynię egipską w krajobraz kampański (poz. 18/41).

Swoboda twórcza, którą postrzegam pozytywnie, gdyż świat antyczny Siemiradzkiego jest jego artystyczną kreacją, dotknęła również wazy greckie. Zwłaszcza jeśli chodzi o formę naczyń, która odbiega zwykle od kształtów antycznych. Można by zaryzykować tezę, że oddawał w obrazach w sposób wierny te naczynia, które należały do jego kolekcji, a niektóre z nich widoczne są na zachowanych zdjęciach pracowni. Pozostałe formy waz często łączyły elementy charakterystyczne dla dwóch typów. Poszukując wzorców ikonograficznych, sięgał do dwóch znakomitych publikacji waz greckich stojących w jego bibliotece (Gerhard 1840-1858; Inghirami 1852-1856). Liczne plansze z przerysami stanowiły nieskończony zasób motywów traktowanych przez niego dosłownie lub cytowanych fragmentarycznie. Wyobrażam sobie, że siedział w fotelu i przeglądał te setki rycin, delektując się kompozycją, finezją kreski antycznego malarza, sposobem ujęcia tematu. Znalezienie plansz, które go zainspirowały, stanowiło dla mnie taką samą przyjemność. Przykładem niech tu będzie chociażby czerwonofigurowy stamnos Malarza Triptolemosa (ok. 480 p.n.e.) przerysowany przez Francesca Inghiramiego (1852-1856, T. XXXVI: il. 7) z przedstawieniem eleuzyńskim, które występuje na obrazach *U źródła* (1899), *Mały argonauta* (l. 80 XIX w.) i *Przy fontannie* (1893).

Oprócz powyższych opracowań konsultowałam stronę merytoryczną tekstów przygotowywanych przez uczestników projektu pod kątem terminologii z zakresu sztuki i kultury antyku grecko-rzymskiego. I jako podsumowanie chciałabym podzielić się tu dwoma refleksjami.



Il. 7. Stamnos Malarza Triptolemosa, ok. 480 p.n.e. (Inghirami 1852-1856, T. XXXVI).

Przyzwyczajeni do dostępności zabytków w ekspozycjach muzealnych, katalogach książkowych i online zapominamy o całkowicie odmiennym stanie nie tylko upowszechnienia pozostałości antycznych, ale też o banalnej możliwości, że jakiś zabytek nie został jeszcze odkryty w czasie, gdy Siemiradzki włączył go do swojej kompozycji. Warto więc poświęcić trochę czasu i dotrzeć do informacji zawierających dane archiwalne dotyczące pozyskania obiektu. Druga kwestia nawiązuje do moich powyższych rozważań: atrakcyjność obrazów Siemiradzki dla archeologa polega na niebanalności wzorców. Pierwsze skojarzenie nie musi być prawidłowe. Istnieją wersje rzeźb, płaskorzeźb czy zabytków rzemiosła różniące się szczegółami i nasze oczywiste wydawałoby się powiązania nie musiały być rzeczywistymi wzorcami dla malarza. Miał on bowiem szczególną umiejętność zwracania uwagi, zapamiętywania niektórych obiektów, które dzisiaj umieszczone na marginesie głównych ekspozycji muzealnych mogą być dla całkiem niezauważalne.

Bibliografia

Canina 1831 = Canina, Luigi, *Indicazione topografia di Roma antica*, Roma 1831.

Canina 1834 = Canina, Luigi, *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, Roma 1834.

Dobrowolski 2016 = Dobrowolski Witold: *Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego*, *Sztuka Europy Wschodniej. Siemiradzki i akademizm*, 4, 2016: 177-191.

Dobrowolski 2017 = Dobrowolski Witold, *Wazy greckie w twórczości Siemiradzkiego*, *Sztuka Europy Wschodniej. Co znajduje się w obrazach Siemiradzkiego*, 5, 2017: 11-44.

Falke von 1878-1880 = Falke von, Jakob, *Hellas und Roma*, Spemann, Stuttgart 1878-1880.

Gerhard 1840-1858 = Gerhard, Eduard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Reimer, Berlin 1840-1858.

Gorzelany 2013 = Gorzelany, Dorota, *Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w Pochodniach Nerona Henryka Siemiradzkiego*, *Rozprawy MNK*, VI, 2013: 165-180.

Inghirami 1852-1856 = Inghirami, Francesco: *Pitture di vasi etruschi*, Tozzetti, Florenz 1852-1856.

Overbeck 1866² = Overbeck, Johannes, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterfreunde II*, Leipzig 1866².

Grzegorz First

Egipt i Bliski Wschód Siemiradzkiego

W świadomości powszechnej Henryk Siemiradzki jest postrzegany jako artysta czerpiący z antyku, głównie grecko-rzymskiego: mitologii greckiej, greckich i rzymskich idylli czy dziejów Rzymu i początków chrześcijaństwa. Badania nad obrazami i szkicami Siemiradzkiego w ramach *Korpusu* jego dzieł pozwoliły jednak dokonać w pewnym stopniu zaskakującego odkrycia antycznych fascynacji Siemiradzkiego skupionych nie tylko na Grecji i Rzymie, ale także na starożytnym Wschodzie.

Analiza starożytnych wątków bliskowschodnich, widocznych w pracach Siemiradzkiego wskazuje, że ciągle, nawet w schyłkowym okresie twórczości, szukał on nowych antycznych artefaktów, a przede wszystkim tematów i postaci. Siemiradzki wiedział, że świat starożytny to nie tylko Rzym i Hellada, ale także Egipt, Asyria, Persja, Palestyna – cywilizacje, z których zresztą Grecy i Rzymianie czerpali i z którymi spierali się nie tylko politycznie. Świadomość ta widoczna jest w pracach Siemiradzkiego, zarówno w tych młodzieńczych – z okresu studiów w petersburskiej Akademii, jak i tych dojrzałych – z okresu rzymskiego. Trzeba pamiętać, że połowa wieku XIX to czas intensywnych odkryć archeologicznych, czas publikacji wielkich dzieł poszerzających wiedzę o antyk orientalny, odkryć odsłaniających choćby starożytne realia krajów biblijnych. To także czas podróży artystów na Wschód obfitujących w szkice i ilustrowane pamiętniki [por. B. Llewellyn, *Robert's Pictures of the Near East*, [w:] H. Guiterman, B. Llewellyn, *David Roberts*, London, Barbican Art Gallery 1986: 69-87; D. Manley. S. Abdel-Hakim, *Traveling through Egypt. From 450 B.C. to the Twentieth Century*, The American University in Cairo Press, Cairo – New York 2008]. Lektura listów malarza, a także spis pozycji z jego rzymskiej biblioteki domowej wskazują na szerokie zainteresowanie całym ówczesnym światem starożytnym. Wydaje się, że z jednej strony był to skutek akademickiego wykształcenia i klimatu Petersburga okresu studiów [W. Okoń, *Petersburski „Kraj”, Polacy, Rosjanie i antyk*, *Sztuka Europy Wschodniej* 3, 2015: 85-91]. Z drugiej strony zaś,

szczególnie już w okresie rzymskim, wynikało to zapewne z otwartości artysty na obecne w ówczesnym europejskim malarstwie tendencje ożywiania barwnego, czasami okrutnego i żywiołowego świata Wschodu Starożytnego z Egiptem na czele, czego mistrzami byli Alma Tadema, Edwin Long czy Edward Poynter i Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy [S. Moser, *Painting antiquity: Ancient Egypt in the art of Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter and Edwin Long*, New York, Oxford University Press 2020; D. Casali, C. Caron-Lanfranc de Panthou, *L'Egypte antique par les peintres*, Paris 2011].

Niezwykle ciekawym wątkiem byłoby zatem prześledzenie pewnego rodzaju świadomej lub nieświadomej wspólnoty cytowania i przywoływania odkrywanego wtedy Orientu antycznego w obrazach malarzy XIX w. – od akademików, orientalistów po romantyków i pejzażystów. Postulat ten wykracza poza ramy *Korpusu*, ale może stanowić kierunek dalszych badań nad kontekstem dzieł Siemiradzkiego. W tych badaniach ważne miejsce powinny także zająć związki między obrazami a licznymi ówczesnie źródłami literackimi, które stanowiły często tło i inspiracje dla dzieł malarskich, by wspomnieć choćby kartagińską powieść *Salammbô* Gustawa Flauberta, czy egipskie *Romans mumii* Teophile'a Gauthiera i *Faraon* Bolesława Prusa [M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980: 185-187; F. Lacoste, *L'Orient de Flaubert*, *Romantisme*, 2003, 119: 73-84]. Siemiradzki zresztą podjął próby wykonania ilustracji do *Faraona* i *Salammbô*. Szkice do tych ilustracji odnajdujemy w szkicownikach artysty, a ich zidentyfikowanie powinno być zaczynem dalszych badań nad XIX-wieczną sztuką ilustracji powieści orientalnych i starożytnych [por. *Korpus*, t. 1, poz. 3/8, 3/10].

Studia nad wschodnimi fascynacjami Siemiradzkiego, które prowadzono w badaniach nad *Korpusem*, obejmowały przede wszystkim analizę prac osadzonych tematycznie w starożytnym Rzymie, nawiązujących tematem, bądź w artefaktach do kultur wschodnich. W pracach tych starożytny Wschód obecny jest właśnie poprzez liczne przedmioty, wiernie odtwarzane przez artystę, co wykazały badania, z dostępnych ówczesnie opracowań archeologicznych. Siemiradzki nie tylko jednak kopiował przedmioty, ale także umiejętnie je kontaminował, tworząc swoje własne autorskie kompozycje. Także i tutaj widać wspomnianą wspólnotę detali – przedmiotów

cytowanych przez artystów europejskich podejmujących tematy orientalne. Warto podkreślić, że człowiek starożytnego Wschodu to u Siemiradzkiego często wysłannik – symbol innego, magicznego i tajemniczego świata. Współgra to z obrazem „innego”, podejmowanym przez ówczesnych orientalistów, a także artystów wcześniejszych epok, jednak w odniesieniu do współczesnego im Wschodu, a nie historycznego [por. D. Bindman, H. L. Gates Jr, *The Image of the Black in Western Art, III. From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition, Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge, Harvard University Press, 2010].

Obok obrazów dokończonych analizie poddano także liczne szkice, i to one mówią nam paradoksalnie najwięcej o szerokich, nie tylko grecko-rzymskich ambicjach artysty. Szkice te obejmują studia egipskie, ale także fenickie i szereg innych trudnych do identyfikacji, ale osadzonych w kontekście orientalnym. Rysunki te przedstawiają przedmioty, postaci, ale są także studiami tematycznymi, być może stanowiącymi przygotowanie do niezrealizowanych obrazów. Wśród nich obok wspomnianych ilustracji literackich można wyróżnić także tematy biblijne. Niezwykle interesującą i dosyć liczną grupę stanowią szkice i rysunki związane z postacią Kleopatry. Znamy jeden ukończony obraz Siemiradzkiego poświęcony egipskiej królowej (*Antoniusz i Kleopatra*), ale szkice mówią nam o zamiarach artysty namalowania zapewne kilku dzieł poświęconych Kleopatrze. Temat ten był jednym z częściej podejmowanych przez XIX-wiecznych malarzy i stanowił często przyczynek do ukazania małoazjatyckiego czy egipskiego tła wydarzeń dwóch najpopularniejszych tematów malarskich związanych z Kleopatrą, jak poznanie i romans z Markiem Antoniuszem czy jej samobójcza śmierć [S. Walker, P. Higgs, *Cleopatra of Egypt: From History to Myth*, Princeton, N.J., Princeton University Press 2001].

I w tym miejscu Siemiradzki po raz kolejny nas zaskoczył, już bowiem po oddaniu materiałów do *Korpusu*, pojawiła się informacja o dotychczas nieznanym obrazie przedstawiającym przybycie Kleopatry do Cylicji (poznanie Antoniusza) [por. szkic do obrazu – *Korpus*, t. 1, poz. 3/6 il. 2].



Fot. Desa Unicum / Marek Krzyżanek

Henryk Siemiradzki, *Kleopatra płynąca przez Cygnus na spotkanie z Markiem Antoniuszem*, 1892

Obraz ten niewątpliwie inspirowany przekazem Plutarcha (*Żywot Antoniusza*, 26) pełen jest egipskich odniesień i stanowi kolejne potwierdzenie szerokich antycznych nie tylko grecko-rzymskich, ale także orientalnych, w tym przypadku egipskich fascynacji Siemiradzkiego.

Agnieszka Kuczyńska

Motywy chrześcijańskie w twórczości Henryka Siemiradzkiego

Motywy chrześcijańskie obecne są w twórczości Siemiradzkiego stale i na wiele różnych sposobów, łącząc się z kolejnymi etapami jego artystycznej biografii. Wydaje się jednak, że w przypadku tego malarza nie tyle motywy chrześcijańskie, ile szeroko rozumiana tematyka religijna miała wyjątkowo duże znaczenie. Wewnętrzny konflikt wynikający z chrześcijańskiego wychowania, a jednocześnie przyrodniczego wykształcenia zdobytego w okresie największych triumfów pozytywizmu (przypomnijmy, że Siemiradzki zanim rozpoczął naukę w petersburskiej Akademii, ukończył studia na Uniwersytecie w Charkowie) sprawił, że jego dzieła są przykładem wyjątkowo ostro rysujących się problemów reprezentacji przekładających się nie tylko na ikonografię, ale także na sam sposób konstruowania obrazu.

Warto na wstępie zauważyć, że Siemiradzki, realizując zamówienia, musiał brać pod uwagę oczekiwania swoich klientów, stąd inaczej traktowane są „motywy chrześcijańskie”, kiedy mamy do czynienia z obrazem przeznaczonym do wnętrza kościelnego (np. *Ukrzyżowanie* do kościoła w Charkowie, *Chrystus uciszający burzę* do kościoła św. Marcina, malowidła do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie), a inaczej, kiedy chodzi o obraz, który nie miał pełnić funkcji kultowych, chociaż jego temat zaczerpnięty został z Biblii lub historii o świętych. Różnice polegają nie tylko na tak oczywistych detalach, jak obecność lub brak aureoli, ale także na uogólniającym charakterze przedstawienia w przypadku obrazów służących celom sakralnym lub na próbie osadzenia biblijnej sceny w specyficznie rozumianych historycznych i etnograficznych realiach, kiedy praca powstawała poza kościelnymi zamówieniami.

Szczególnie interesujące rezultaty przyniosły badania dotyczące obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica* (1873). W biografii Siemiradzkiego jest to moment zwrotny – podczas pracy nad nim artysta sformułował swój własny, rozpoznawalny styl, dzięki niemu zyskał światową sławę. W przypadku tego obrazu dysponujemy bardzo obszernym i wszechstronnym zespołem

materiałów – korespondencją, szkicami oraz specjalnie do *Jawnogrzesznicy* wykonanymi fotografiami, służącymi jako pomoce pracowniane. Pozwoliły one krok po kroku prześledzić etapy powstawania dzieła, pozwoliły też obserwować, jakie zmiany przyniosło zastosowanie na szeroką skalę fotografii w procesie twórczym i jakie znaczenie dla obrazu o tematyce religijnej miał związany z zastosowaniem tego środka zasadniczy wzrost skuteczności imitacyjnej.

Temat *Jawnogrzesznicy*, zgodnie z zamówieniem wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza, zaczerpnięty został z poematu Aleksego Konstantynowicza Tołstoja, który jest swego rodzaju apokryfem. Utwór Tołstoja zdradza ślady lektury *Das Leben Jesu* Davida Straussa (1835), bardzo popularnej w tym czasie i budzącej liczne kontrowersje książki, która kwestionowała historyczność Ewangelii i samej postaci Chrystusa. Dla późniejszej twórczości Siemiradzkiego zasadnicze znaczenie miały dzieła Ernesta Renana, szczególnie *La vie de Jésus* (1863) oraz kolejne tomy monumentalnego cyklu *Histoire des Origines du Christianisme* (1863-1881) – *L'Antéchrist* (1873) stał się jednym ze źródeł inspiracji *Pochodni Nerona* (1876). Renan, korzystając z wyników badań filologicznych i archeologicznych, umieszczał Ewangelię w konkretnych ramach historycznych. W jego tekstach Chrystus jest postacią historyczną, ale nie jest Bogiem. Pisał, że Jezus był najlepszym z ludzi, ale tylko człowiekiem. „Racjonalizm wyklucza fantastykę i ingerencję sił nadprzyrodzonych: wynikała stąd laicyzacja i odcięcie się od konwencji malarstwa religijnego” – pisał z kolei Roman Lewandowski w monografii Siemiradzkiego. Stąd właśnie rodzajowy czy historyczny charakter obrazów o tematyce związanej z religią, takich jak *Chrystus w domu Marii i Marty* (1886) czy *Chrystus i Samarytanka* (1890).

Popularna ilustrowana wersja *La vie de Jésus* (1870) z rycinami Geoffroy Duranda dosłownie przekładała na obraz zawarte w książce opisy, odchodząc od dawnej ikonografii. Ilustracje Duranda (choć nie odznaczały się szczególnymi walorami artystycznymi) były traktowane, podobnie jak tekst, któremu towarzyszyły, jako rezultat najnowszych badań naukowych i chętnie kopiowane. Wydaje się, że posłużyły one także Siemiradzkemu, który

z nich zaczerpnął szczegóły stroju czy elementy układu kompozycyjnego obrazów (np. *Chrystus w domu Marii i Marty*, *Chrystus i Samarytanka*).

Indywidualny styl, zdefiniowany przez Siemiradzkiego przy okazji pracy nad *Jawnogrzesznicą*, dotyczył także charakterystycznego sposobu ujmowania tematu, który stanie się odtąd rozpoznawalną cechą jego twórczości. Konceptem, który w skondensowanej formie pojawił się w *Jawnogrzesznicy*, i który będzie stale powracać w twórczości Siemiradzkiego, jest sposób konstruowania obrazu jako „patrzenia na patrzenie”. Charakterystyczne jest spiętrzenie sytuacji, w których centrum znajduje się wzrok. Patrząc na obraz Siemiradzkiego, zdajemy sobie po chwili sprawę z faktu, że nasze miejsce – miejsce widza, zostało zaplanowane jako przedłużenie namalowanej grupy osób, które w napięciu obserwują kluczowy moment akcji polegającej na skrzyżowaniu spojrzeń przez głównych protagonistów – Chrystusa i Jawnogrzesznicę.

Nietrudno zauważyć tu analogię wobec silnych przekonań i potrzeb poznawczych XIX-wiecznej historiografii. Zarówno w wielkich obrazach akademickich, jak w tworzonych wtedy wizjach dziejów powszechnych uderza współczesnego odbiorcę niewzruszone przekonanie o „obiektywnym” statusie obserwatora, jego zdolności do rekonstrukcji obrazu przeszłości, zawsze według tego samego scjentystycznego wzorca.

Stosunek artysty do religii i do nauki oraz typy przedstawień religijnych zmieniały się z czasem. Interesującym przykładem chrześcijańskich motywów w jego twórczości jest alegoria muzyki kościelnej na jednym z ostatnich obrazów - panneau dekoracyjnym przeznaczonym do Filharmonii Warszawskiej. W charakterystyczny sposób – za pomocą bardzo jednoznacznej alegorii – Siemiradzki opowiedział się tutaj za wyższością kontemplacji, jaką daje muzyka religijna, nad naukowymi rozważaniami, które prowadzi zapatrzony w czaszkę i pompę próżniową uczony.

Wydaje się, że twórczość Siemiradzkiego nabiera znaczenia, kiedy badana jest w szerszym polu, niż to, które wyznacza tradycyjna, archiwalnie i ikonograficznie zorientowana historia sztuki. Nurtujący artystę problem patrzenia na patrzenie można potraktować jako symptom wyraźnych w kulturze końca XIX wieku tendencji emancypacyjnych, polegających na

budowaniu naukowego dystansu wobec świata, na racjonalistycznym odchodzeniu od symbolu, mitu, także od religii.

Maria Nitka

Rzymskie konteksty twórczości Henryka Siemiradzkiego

Henryk Siemiradzki przybył do Rzymu w maju 1872 roku i pozostał tam z mniejszymi bądź większymi przerwami przez 30 lat. Rzym, do którego przyjechał, właśnie stał się stolicą Zjednoczonego Królestwa Włoch. Było to miasto otoczone murami, w obrębie których antyczne ruiny, średniowieczne opactwa, monumentalne barokowe kościoły oraz założenia pałacowe i klasztorne mieszały się z pastwiskami i łąkami, na których mieszkańcy wypasali bydło. W ciągu tych 30 lat przeszedł transformację – zburzono częściowo otaczające go mury, w obrębie nieregularnej tkanki miejskiej powstały nowe osie urbanistyczne: via XX Settembre (od Kwirynału do Porta Pia), via Nazionale (łącząca Termini z centrum historycznym Rzymu), przy której umieszczono najważniejsze instytucje życia kulturalnego – Palazzo delle Esposizioni (1883), Teatro Drammatico Nazionale (1886). Powstawały też nowoczesne willowe dzielnice (Macao, Parioli), dwukrotnie powiększyło się terytorium i liczba jego mieszkańców (w roku 1871 wynosiła ona 213 tysięcy, a w 1901 424 tysiące). Rzym stracił swój agrarny charakter i stał się prawdziwą metropolią, pełniącą oficjalne funkcje stołeczne.

Jedno pozostało pewne – Rzym pozostał stolicą artystów, wbrew modzie na Paryż. Życie artystyczne Rzymu koncentrowało się jak jeszcze w poprzedzającym stuleciu wokół Placu Hiszpańskiego (Willi Medyceuszy, siedziby Akademii Francuskiej), od 1873 roku Akademia św. Łukasza – obecnie Istituto di Belle Arti zyskała siedzibę na via Ripetta. W sąsiedztwie Akademii znajdowały się najważniejsze ulice z pracowniami artystycznymi. Atelier malarskie w większości ulokowane były na via Sistina, na osi Willi Medyceuszy, oraz na via Margutta. To właśnie via Margutta – ulica malarzy – stała się pierwszą siedzibą Siemiradzkiego, najpierw via Marutta 53B, później 5 (M. Nitka, *Henryk Siemiradzki w Rzymie*, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2021, t. 3, s. 205-206). Spisy ludności ujęte w

monografii *Ateliers a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma* wymieniają ponad 1000 artystów, w większości malarzy, z czego ponad 300 artystów mieszkało w czasie, gdy był tam Siemiradzki, wśród nich Marino Fortuny, Pio Joris, Cesare Maccari, Achille Vertunni, Lawrence Alma-Tadema, Mark Antokolski, Fiodor Bronnikow, Aleksiej Bogolubow. W sąsiedztwie osiedlili się także w 1875 roku rosyjscy artyści – bracia Aleksander i Paweł Swedomscy. Siemiradzki szybko znalazł wspólny język z mieszkającymi w pobliżu Polakami, nestorami kolonii, Wiktorem Brodzkim, Aleksandrem Stankiewiczem. Pracownia Siemiradzkiego stała się miejscem spotkań kolonii polskiej, rosyjskiej, bywali tam: Wilhelm Kotarbiński, Wojciech Gerson i jego uczeń rzeźbiarz Jan Kryński, Maurycy Gottlieb, Ludwik Żmigrodzki, Pius Weloński, Aleksander Gieryski. Wielki sukces *Pochodni Nerona* sprawił, że pracownię Siemiradzkiego odwiedzali najslawniejsi ówcześni malarze w Rzymie: Domenico Morelli, Lawrence Alma-Tadema (dwukrotnie), Hans Makart (M. Nitka, *Siemiradzki i krąg artystów z via Margutta*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2020, t. 15, s. 239-245).

W połowie lat 80. XIX wieku Siemiradzki opuścił via Margutta. Finansowe sukcesy pozwoliły mu na wybudowanie własnej willi-pracowni na via Gaeta 1, w nowej, modnej części Rzymu – Castro Pretorio (zwanej też Macao ze względu na dawną przynależność do jezuitów), niedaleko via XX Settembre i Piazza Indipendenza. Projekt budowli wykonał profesor rzymskiej Akademii św. Łukasza, uczestnik komitetu wykonawczego *L'Esposizione internazionale di Belle Arti*, jeden z najważniejszych architektów ówczesnego Rzymu Francesco Azzuri (M. Nitka, *Polacy na Pierwszej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych w Rzymie w 1883 roku*, „Sztuka Europy Wschodniej”, 2016, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, s. 335-341). Willa powstała w modnym stylu umbertańskiego historyzmu. Była ważnym miejscem na mapie artystycznego Rzymu. W księdze gości, zachowanej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, znajdują się liczne autografy (wiele niestety nieczytelnych), wśród nich wpisy ważnych rzymskich i włoskich osobistości tego czasu (m.in. Gustavo Muller, Augusto Corelli, Giacomo Lombroso, Michele Mang, Luigi Bazzani) oraz wiele nazwisk polskich i rosyjskich turystów.

Siemiradzki przez 30 lat swego pobytu nad Tybrem zapisał się na stałe na mapie artystycznej Rzymu, prezentując własną propozycję malarstwa głównie o tematyce antycznej. Jego spojrzenie na antyk z jednej strony wpisywało się w kanon malarstwa akademickiego, jako malarstwa narracyjnego, wciąż pretendującego do malarstwa opowiadającego wielką historię, a nie tylko rodzajowe anegdoty, z drugiej strony szeroko korzystało z osiągnięć współczesnej nauki: archeologii, historii, biologii, parapsychologii. Ten ostatni aspekt wymaga wciąż zbadania i pogłębienia, zwłaszcza że sam Siemiradzki ukończył studia uniwersyteckie z biologii, aktywnie uczestniczył w życiu naukowym przez żywe kontakty z Julianem Ochorowiczem. Doskonale znał również współczesne mu metody tworzenia, korzystając z fotografii, nowoczesnych form replikowania swych dzieł. Dobrze też funkcjonował we współczesnym obiegu sztuki, rynku wystawienniczym, prasowym, korzystając z nowoczesnych mediów. Wszystkie te aspekty sprawiają, że był ważnym dla akademizmu artystą, jednym z ostatnich przedstawicieli „szkoły rzymskiej”. *Scuola romana* była bowiem zawsze centrum sztuki „figuratywnej”, „przedstawiającej”, powstającej na zamówienie władzy, a czasem tylko dla przyjemności estetycznej. Siemiradzki pozostał jednym z najważniejszych jej przedstawicieli, wchodząc jednak w dialog ze współczesnym językiem sztuki. Zapisał się na kartach historii sztuki jako nowoczesny akademik i ten aspekt jego twórczości wymaga wciąż nowego spojrzenia, z pewnością pomocne w tym będzie wydanie materiałów archiwalnych z Papieskiego Instytutu Studiów Kościelnych (Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici) oraz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Jakub Zarzycki

Kryptocytaty z Calderóna, niepokój w Arkadii i humanistyka cyfrowa, czyli o kilku obrazach Siemiradzkiego i doświadczeniach z nimi związanych

Wojciech Dzieduszycki pisał w 1894 roku, że obrazy Henryka Siemiradzkiego *Rankiem na targ* [kat. 12/17] oraz *Handlarz wędrowny* [W drodze do świątyni, kat. 12/14]

„są to sielanki klasyczne w rodzaju Teokryta. W obydwu obrazkach występuje włoska przyroda w całej bujnej, pogańskiej wspaniałości swojej, a owi pogańscy prostaczkowie, którzy pierwszy plan obrazu zapełniają, są dziećmi tej przyrody, u których duch się nie obudził wcale; są ciałami tylko pięknymi, zdrowymi, żywymi, są owymi dziećmi matki ziemi wyrosłymi wraz z chwilą, o których bajało pogaństwo”

[Wojciech Dzieduszycki, *Sztuka polska na wystawie krajowej we Lwowie w roku 1894* „Dziennik Polski”, 1894, 317 (15.12): 1].

Cytat ten streszcza problematykę, którą można określić jako postrzeganie (czy też odczytywanie) za pomocą określonych tekstów oraz skojarzeń kulturowych grupy obrazów Siemiradzkiego przedstawiających sceny historyczno-rodzajowe czy tak zwane idylle. Co ważne, w tym przypadku akt nadawania sensu dziełu lokuje się raczej po stronie odbiorcy – czyli to w tekstach prasowych zostały wyrażone interpretacje, czasami wręcz „nadpisane” nad danym obrazem.

Analizą obrazów o tej tematyce zajmowała się już Paulina Adamczyk [zob. Paulina Adamczyk, *Idylliczność akademizmu – wybrane obrazy i studia rysunkowe do „sielanek” i „idylli” Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Sztuka Europy Wschodniej 2016: 143-154]. Zagadnienie to poruszane jest w drugim tomie *Katalogu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* [oraz, w działach 12. *Sceny historyczno-rodzajowe*: 8-124 (wstęp Marii Nitki) oraz 14. *Idylle*: 157-259 (wstęp Jerzego Malinowskiego)]. W toku badań prowadzonych w ramach projektu *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* starałem się poszerzyć te

interpretacje o kontekst literacki, co chciałbym szerzej omówić w niniejszym artykule.

Dzieła, o których będzie mowa, to: *Wędrowny kapłan Izidy* (1879-1880, dwie wersje, zaginione, znane z reprodukcji); *Odpoczynek patrycjusza* (1881, dwie wersje, kolekcje prywatne, jedna w Polsce); *Pieśń niewolnicy* (1884, Sierpuchowskie Muzeum Historii i Sztuki) oraz wspomniany już *Rankiem na targ* (lata 90. XIX w. – przed II poł. 1894, Taganroska Galeria Obrazów).

Modele odbioru: literatura i kultura

Osadzone w antycznej scenerii, idylliczne obrazy Siemiradzkiego zaludniają zadowoleni i szczęśliwi ludzie – pełniący określone społeczne role – których widzimy pośród pięknej przyrody. Tak wyglądałaby główna „rama interpretacyjna”, zauważana zresztą przez badaczy i badaczki [zob. np. Adamczyk 2016, 144; 12. *Sceny...*: 11].

Ten sposób postrzegania dzieł w oczywisty sposób koresponduje z cytowanym już tekstem Dzeduszyckiego. Co ważne, autor przywołuje tutaj konkretny tekst literacki – „są to sielanki klasyczne w rodzaju Teokryta” – który miał za zadanie nie tyle „przemówić” w miejsce „niemego” obrazu Siemiradzkiego, ale stanowić pewne skojarzenie intertekstualne, kształtujące interpretację. W przypadku opisu *Pieśni niewolnicy*, zamieszczonego na łamach „Biesiady Literackiej”, mamy do czynienia z jeszcze innym chwytem [kat. 12/9; il. 1]. Czytamy bowiem:

„treść pieśni nie zadowala jej [patrycjuszki słuchającej pieśni niewolnicy]: »ona lubi śpiew słowików, kiedy się po laurach gubi«, a tym czasem słyszy »brzęk kajdan«. Na uwagę karcącą niewolnica odpowiada: »Czyliż pieśni niewolników rozweselić mogą panów? Nasza pierś boleścią głucha, ach! najgorsze przeznaczenie i najgorsze to cierpienie śpiewać, kiedy serce boli, śpiewać temu, kto w niewoli! Trzeba na to być ptaszkami bez rozumu«. Pani nie rozumie, żąda wytłumaczenia, a na to niewolnica: »Każda boleść chce wyrazu, kiedy w sercu jej za ciasno. I my tłumimy boleść własną, gdy nas z więzów pieśń podnosi«. Wreszcie na serdeczną zachętę, zmienia treść pieśni na jakąś zagadkową, tęskną: »Czas jest panem tego

świata, czas jest panem i mąk duszy; czegoż srogi czas nie skruszy, nad grobami gdy przelata». [*Śpiew niewolnicy*, „Biesiada Literacka” 1895, 34 (23.08): 119]



Il. 1. Henryk Siemiradzki, *Pieśń niewolnicy*, 1884, Sierpuchowskie Muzeum Historii i Sztuki [kat. 12/9]

Zdania, które mogłyby wypowiadać postaci na obrazie, to kryptocytaty pochodzące z *Księcia niezłomnego* Calderóna de la Barki [Pedro Calderón de la Barca, *Książę niezłomny*, tłum. J. Słowacki, Warszawa 1859: 5-7]. Nieznany z nazwiska autor opisu posłużył się więc tekstem literackim, by objaśnić treść dzieła Siemiradzkiego. To, co różni go od Dzieduszyckiego, to skala intertekstualnego nawiązania. Nie tyle przywołał pewien tytuł na zasadzie skojarzenia, lecz wręcz zaczerpnął fragmenty słynnego dramatu, konstruując „dialog” postaci na obrazie. Co ważne, obraz Siemiradzkiego i tekst Calderóna nie łączy za wiele, ale „spotykają się” w pewnym uniwersum skojarzeń literackich i kulturowych, z zasobu którego korzysta autor „Biesiady Literackiej”.

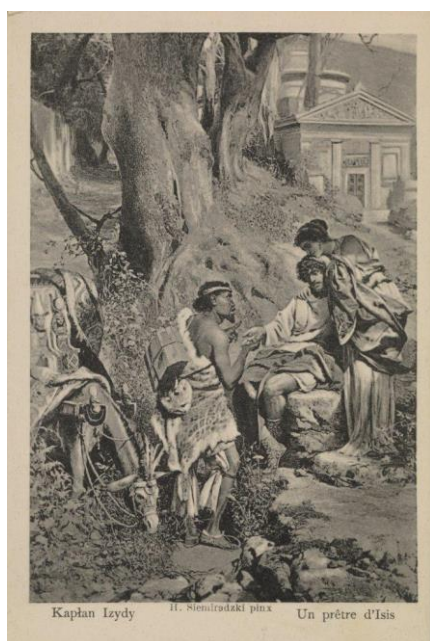
„Pratekstem” tego uniwersum, a zarazem uzasadnieniem użycia Calderóna do czytania Siemiradzkiego, jest oczywiście pierwszy bodaj tekst o tym, że lud w niewoli jest zachęcany (czy raczej: przymuszany) do wykonywania radosnej pieśni, podczas gdy cierpi z powodu wygnania. Jak czytamy bowiem w Psalmie 137:

„żądali od nas
 pieśni ci, którzy nas uprowadzili,
 pieśni radości ci, którzy nas uciskali:
 «Zaśpiewajcie nam
 jakąś z pieśni syjońskich!»
 Jakże możemy śpiewać
 pieśń Pańską
 w obcej krainie?»

[Ps 137, 3-4, *Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=970>]

Takie nawiązanie do Biblii (czy ze strony Siemiradzkiego, czy przez autora tekstu „Biesiady Literackiej”) od razu tworzy określony model literacko-kulturowego odbioru. Postaci na obrazie zostają wpisane w topos smutnego artysty-wygnańca.

Warto więc zauważyć, że modele odbioru dzieł Siemiradzkiego bywały także „ogólnokulturowe”. Innymi słowy, wpisywano w obrazy nie tylko wątki literackie, lecz także nawiązania do pewnych skojarzeń kulturowych, które mogły być zarówno projektowane przez Siemiradzkiego, jak i dopowiadane przez interpretatorów.



Kapłan Izidy H. Siemiradzki pinx Un prêtre d'Isis



Il. 2. Henryk Siemiradzki, *Kapłan Izidy*, ok. 1900 – przed 1905, pocztówka, nakładem Braci Rzepkowicz w Warszawie, Biblioteka Narodowa w Warszawie [kat. 12/5-5, il. 2]

Il. 3. Henryk Siemiradzki, *Para Rzymian I*, ołówek, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie, [kat. 12/5-4, il. 1]

W opisie *Wędrownego kapłana Izidy* [kat. 12/5; il. 2], opublikowanym na łamach „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” w 1888 roku, czytamy:

„mniej atoli spokojną jest prześliczna kobieta, na ramieniu Rzymianina wsparta. Snadź kocha go bezgranicznie, bo każde słowo wróżbity pochłania z nieopisaną chciwością, niespokojna o losy swego ukochanego. Widać też, że w tej chwili nie padło jeszcze ostatnie słowo wróżby; cała sytuacja wyobraża moment najwyższego zajęcia”

[R.P., *Obrazy Henryka Siemiradzkiego*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1888:110 (12.05), 2-3]

Opisane napięcie pomiędzy postaciami, a zwłaszcza strach o los mężczyzny, jest zrozumiałe, jeśli zestawimy obraz z wcześniejszymi szkicami [kat. 12/5-4, il. 1; il. 3]. Widać na nich, że pierwotnie kochanek miał być rzymskim żołnierzem, a nie patrycjuszem. W takim układzie dzieło byłoby interpretacją znanego z kultury motywu „żołnierz i dziewczyna”, który wprowadza do takiej sielankowej i miłosnej sceny pewien niepokój lub widmo przyszłego nieszczęścia. Żołnierz prędzej czy później opuści ukochaną i wyruszy do walki, z której być może już nie powróci.

Co ciekawe, krytyka dopatrywała się napięcia pomiędzy postaciami z jeszcze jednego powodu – sugerowano, że rogi figurki Izys są zapowiedzią zdrady kobiety [zob. *Ukochani goście*, „Dziennik Polski” 1888:139 (19.05), 2-3]. Stąd też nie sposób do końca rozeznaczyć, czy wróżba ta jest dobra, czy zła; czy stanowi tylko igraszkę dla pary kochanków pośród pięknego krajobrazu, czy jest raczej zapowiedzią przykrych wydarzeń.

Wątek ten, czyli kodowanie w pozornie sielankowych dziełach zapowiedzi tragicznego losu lub nawet groźby, najlepiej opisała Waleria Marrené, omawiając dzieło Siemiradzkiego zatytułowane *Odpoczynek patrycjusza* [kat. 12/7; il. 4]:



Il. 4. Henryk Siemiradzki, *Odpoczynek patrycjusza*, 1881, kolekcja prywatna [kat. 12/7]

„Opodał od tej grupy ciemny niewolnik, o wełnistych włosach, czeka na skinienie pana; ale twarz jego, wpatrzona w niego, jest groźna, a silna pięść zaciska się konwulsyjnie. Nie wiadomo czy chodzi mu o piękną niewolnicę, czy też ruch ten jest wyrazem prostej zawiści, którą budzi ten co używa w sercu tego co cierpi – to pewne jednak, że niebezpiecznie byłoby dla patrycjusza znaleźć się w mocy niewolnika i że ten świat uciśnionych, zdeptanych, stanowił groźbę nieustanną, na kształt miecza Damoklesa, zawieszoną nad starożytnym światem”.

[Waleria Marrené, *Przegląd sztuk pięknych. Wypoczynek patrycjusza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1881, 302 (8.10.): 230].

Obrazy Siemiradzkiego okazują się zatem o wiele bardziej osadzone w dziewiętnastowiecznych praktykach intertekstualnych, niż mogłoby się wydawać. Kreowana w nich przestrzeń okazuje się niezwykle pojemna, bo umowna, synkretyczna, wieloznaczna, a jednocześnie budząca jasne skojarzenia. Przestrzeń ta jest „doskonale” arkadyjska – pośród tej szczęśliwości można było również spotkać śmierć.

Doświadczenia badawcze

Opracowywanie not katalogowych wymagało nie tylko przeprowadzenia interpretacji, lecz np. prześledzenia wręcz sensacyjnej historii, jak było w przypadku dzieła *Rankiem na targ*. Należało szczegółowo ustalić, jak wyglądały losy tego obrazu, jak przechodził z rąk do rąk, a także jak po

kradzieży starano się zmienić jego kompozycję, żeby sprzedać nielegalnie pozyskaną pracę Siemiradzkiego.

We wszystkich przypadkach stosowałem standardowe metody historii sztuki, korzystając oczywiście z materiałów zebranych przez członkinie i członków naszego zespołu badawczego. Wyjątkowo pomocne okazało się przygotowane przez Centrum Technologii Językowych CLARIN-PL (działające przy Politechnice Wrocławskiej) narzędzie DSpace.

Było to repozytorium naszych materiałów, w którym bardzo sprawnie można było odszukać dokumenty i opracowania związane z opisywanym obrazem. Ponadto, rozpoczęta w ten sposób współpraca z Politechniką Wrocławską stanowi bardzo dobry przykład tzw. humanistyki cyfrowej, czyli w tym wypadku korzystania z nieoczywistych narzędzi informatycznych w obszarze historii sztuki. Wyniki naszej współpracy (w tym moją rolę jako koordynatora tego przedsięwzięcia ze strony PISnSS) prezentowałem wraz z Justyną Ławniczak i dr. Janem Wieczorkiem podczas wystąpienia zatytułowanego: *Henryk Siemiradzki i sztuczna inteligencja. Zastosowanie maszynowego przetwarzania języka w badaniach nad historią malarstwa polskiego* na konferencji VIII Cyfrowe Spotkania z Zabytkami – środowiska współpracy (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 29 listopada 2019).

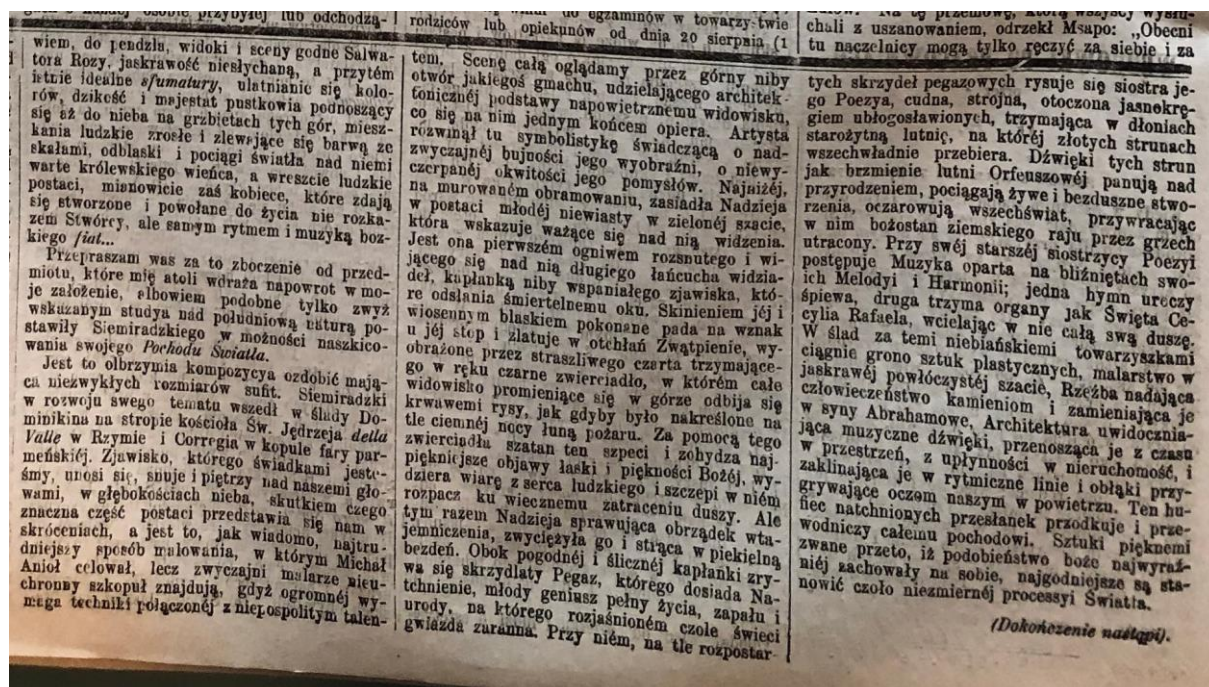
Marzena Królikowska-Dziubecka

Kompozycje alegoryczne i dekoracyjne

W tomie 2 *Korpusu* znalazł się dział poświęcony Kompozycjom alegorycznym i dekoracyjnym (dział 17). Nieczęsto można skojarzyć malarstwo Siemiradzkiego z malarstwem monumentalnym, przeznaczonym do wnętrz pałaców i gmachów użyteczności publicznej, a również takie prace, powstające na konkretne zamówienia, często prominentnych osób, artysta malował. Były to przede wszystkim płótna, które miały ozdabiać sufity lub stanowić element dekoracji ścian. Trzeba tu wymienić plafony: *Światło i ciemność* (1883) do warszawskiego pałacu Jana Kazimierza Zawiszy, znanego też jako pałac Przebendowskich czy Radziwiłłów, *Wiosna* (1888), *Triumfalny pochód Jutrzenki* (określanej też jako *Aurora*, 1890) do petersburskiego pałacu Jurija Nieczajewa-Malcowa oraz *Apoteoza Mikołaja Kopernika* (1891), zdobiąca hall pierwszego piętra nowego gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Z kolei *Muzyka świecka* i *Muzyka sakralna* (1901) zostały umieszczone w pachach łuku zdobiącego scenę główną w budynku nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej. We wszystkich tych pracach artysta chętnie posługiwał się alegoriami osadzonymi w kulturze antycznej i dziełach doby nowożytnej. Niestety, obrazy te w większości nie przetrwały do naszych czasów. Petersburskie plafony są obecnie jedynymi zachowanymi dziełami sztuki dekoracyjnej Siemiradzkiego.

Dodatkowym elementem uwzględnionym w obrębie haseł głównych *Korpusu* są studia olejne do tych obrazów. Wzbogacają one naszą wiedzę, pokazując etapy kształtowania się koncepcji dzieła oraz informacje o ich pierwotnej kolorystyce. W przypadku prac już nieistniejących zachowane studia malarskie dały ich przybliżone wyobrażenie. Wraz z nimi powstawały studia rysunkowe jako prace przygotowawcze, wykorzystywane w różnych stadiach pracy nad daną kompozycją. Badania nad dziejami powstania tych płócien wymagały wręcz pracy detektywistycznej, która często polegała na zbieraniu okruczków informacji zamieszczanych w tamtym okresie w prasie

czy korespondencji rodzinnej. Pozwoliły one też na rekonstrukcję procesu powstawania poszczególnych kompozycji. Nie byłoby to możliwe, bez wcześniej dokonanej digitalizacji rodzinnej korespondencji Siemiradzkich, znajdującej się w rzymskim Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici oraz



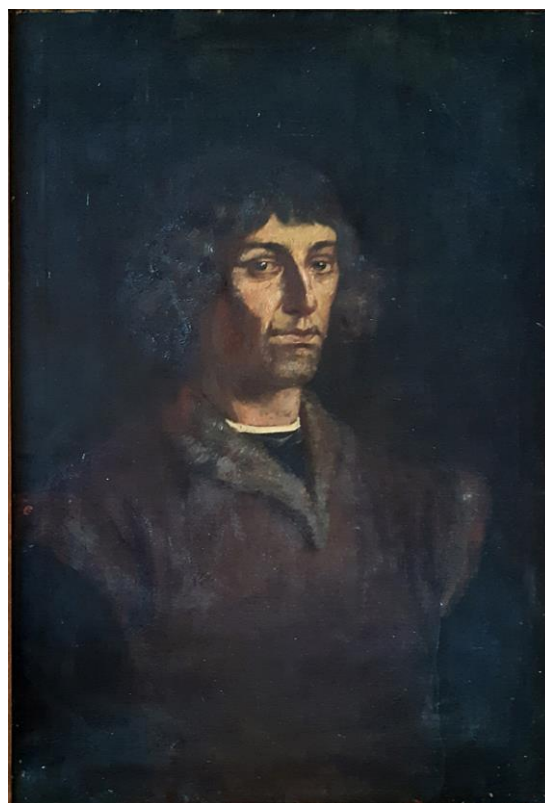
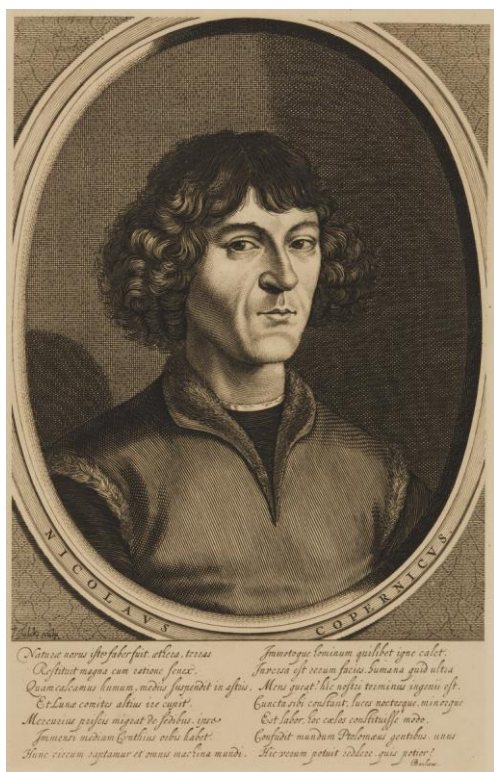
Il. 1. W. K. [Wincenty Korotyński], *Wędrowki po pracowniach*, „Gazeta Warszawska” 1879, 179 (12.08.) : 2. Fragment, w którym po raz pierwszy zostały opisane studia olejne do plafonu *Światłość i ciemność*.

opracowanych przez różne osoby źródeł archiwalnych i konieczności dokonania przeglądu ówczesnej prasy, zarówno polskiej, jak i obcej (m.in. Jerzy Malinowski, Lidia Gerc, Maria Nitka, Marcin Teodorczyk, Jakub Zarzycki). Ta koleżeńska wymiana informacji był cennym doświadczeniem dla całego zespołu.

Oddzielnie ujętą część, niezwykle ważną w dorobku Siemiradzkiego, stanowią *Kurtyny teatralne do miejskich teatrów Krakowa (1894) i Lwowa (1900)* (dział 21). Łączy je ze wspomnianymi wcześniej plafonami i obrazami dekoracyjnymi zastosoowanie przez artystę rozbudowanych alegorii. Kurtyny to dzieła, które powstały już u schyłku popularności tego gatunku sztuki. W przypadku dzieł Siemiradzkiego podobrazie tworzyły zszyte poziomo pasy lnianego, gęsto tkanego płótna (zob. Agnieszka Kuczyńska, *Malowane*

kurтины театральные Henryka Siemiradzkiego, Lublin 2010). Dla malarza te prace stały się swoistym wyzwaniem, zarówno pod względem artystycznym, jak i technicznym. Szczęśliwie przetrwały do naszych czasów, chociaż często tego typu obiekty były mocno zużyte lub niszczone je jako niemodne i niefunkcjonalne. Ich specyficzna struktura sprawiała, że Siemiradzki malował je bardzo cienko, nie używając werniksu. Program ikonograficzny tych dzieł był na tyle skomplikowany, że trzeba było wydrukować specjalne objaśnienia rozdawane widzom. Te opisy drukowano również w ówczesnej prasie, ale do momentu ukazania się Korpusu nie pojawiła się wcześniej tak szczegółowa ich analiza. W przypadku kurтины krakowskiej nie byłoby to możliwe bez wysokiej jakości zdjęć cyfrowych, które wykonało Muzeum Narodowe w Krakowie. Przybliżyły one znajdujące się na płótnie przedstawienia i pozwoliły na identyfikację niewielkich scen, niemal nieczytelnych gołym okiem, zdobiących wnękę eksedry w centralnej części przedstawienia, a znajdujących się za sceną Natchnienia kojarzącego związek Piękna i Prawdy. Po raz pierwszy podjęto próbę pełnego ich odczytania. Artysta, umieszczając je w tle głównej kompozycji, dodatkowo podkreślił symboliczną wymowę całego dzieła.

Na koniec należałoby jeszcze wspomnieć o pewnym odkryciu, które zdarzyło się już na etapie korekty haseł Korpusu. Okazało się, że dzięki wzmiankom, jakie zamieścił w swojej książce poświęconej osobie Artura Wołyńskiego (1844-1893) Jan Piskurewicz i w której zawarł także dziennik Wołyńskiego z lat 1882-1883, udało się odnaleźć jeszcze jeden obraz Henryka Siemiradzkiego – *Portret Mikołaja Kopernika* (zob. Jan Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej dla Polski. Artur Wołyński i jego działalność w Italii w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012: 116, 216, 320). Artur Wołyński był znanym dziewiętnastowiecznym działaczem emigracyjnym, uczestnikiem powstania styczniowego, historykiem i publicystą. Współtwórca Akademii Adama Mickiewicza w Bolonii, podjął inicjatywę założenia Biblioteki Polskiej i Muzeum Mikołaja Kopernika w Rzymie. Stał się ważną postacią w relacjach polsko-włoskich. Dzięki jego zapiskom w dzienniku i artykułom publikowanym w ówczesnej prasie wydawanej na ziemiach polskich udało się zidentyfikować ten obraz, namalowany według ryciny Jeremiasza Falcka (ok.



Il. 2. Jeremiasz Falck, *Portret Mikołaja Kopernika* (1473-1543), ok.1645, miedzioryt, stan II, Biblioteka Polska w Paryżu/ Association Bibliothèque Polonaise de Paris, nr inw.: THL.BPP.Gp.922

Źródło pozyskania ilustracji: <http://www.pauart.pl/app/artwork?id=5784b65a0cf259a299dfeedf> (dostęp: 16.07.2021) Domena publiczna

Il. 3. Henryk Siemiradzki, *Portret Mikołaja Kopernika*, 1876-1882, ol. pł., Museo Astronomico e Copernicano dell'INAF Osservatorio Astronomico di Roma, nr inv. 728.

1610-1677). Praca graficzna gdańskiego rytownika to portret w owalu (o wym. 254 x 194 mm), wykonany w technice miedziorytu. Popiersie zostało pokazane w ujęciu $\frac{3}{4}$ w prawo. Astronom ubrany jest w ciemny kaftan z jasną wypustką przy szyi i prawdopodobnie w jaśniejszy płaszcz z futrzanym kołnierzem i takimi lamówkami przy krótkich rękawach, ze wzrokiem zwróconym do widza. Rycina posiada dwa stany. W II stanie, w otoku, na dole, znajduje się napis: „NICOLAVS COPERNICVS”, a pod kompozycją, został umieszczony w siedmiu wersach tekst Caspara Barlaeusa (zob. Jolanta Talbierska, *Jeremias Falck Polonus. Oeuvre*, nr 333 [w przygotowaniu]). Praca ta była dość popularna, znana m.in. z licznych odbitek faksymilowych i kopii. Zapewne znajdowała się również w kolekcji

Artura Wołyńskiego, który posiadał liczny zbiór graficzny (zob. Tomasz Jakubowski, *Kolekcja grafiki Artura Wołyńskiego w Bibliotece Casanatense w Rzymie*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 2, pod red. W. Walczaka i K. Łopateckiego, Białystok 2010: 103-112). Zbierał również różnorodne materiały ikonograficzne dotyczące przedstawień znanych postaci historycznych, m.in. Mikołaja Kopernika, którego czterechsetlecie urodzin przypadło na rok 1873. Portret Mikołaja Kopernika został zamówiony u Henryka Siemiradzkiego zapewne w związku z inicjatywą powstania muzeum wielkiego astronoma. Został prawdopodobnie zaczęty około połowy lat 70. Dzięki pośrednictwu pracowników Instytutu Polskiego w Rzymie okazało się, że obraz ten znajduje się w zbiorach rzymskiego Museo Astronomico e Copernicano dell'INAF (Istituto Nazionale di Astrofisica) Osservatorio Astronomico di Roma. Nigdy wcześniej nie był reprodukowany. Pojawił się dopiero w uzupełnieniu Korpusu (zob. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, Warszawa-Toruń 2021: 626). Oczywiście samo płótno wymaga jeszcze prac renowacyjnych, co pozwoli w pełni ocenić dzieło mistrza.

Przygotowywanie korpusu dzieł Siemiradzkiego – artyście o niezwyklej erudycji – postawiło przed badaczami wyzwanie, którym było rozpoznanie motywów i wątków, zakorzenionych w tradycji kultury antycznej oraz sztuki nowożytnej i zestawienie ich z nowymi koncepcjami samego malarza. Może to stać się impulsem do dalszych badań nad twórczością malarza, również studiów porównawczych, w kontekście dokonań innych artystów tej epoki, pokazując znaczenie malarstwa Siemiradzkiego w sztuce europejskiej oraz jego międzynarodowe relacje i kontakty artystyczne.

Paulina Adamczyk, Magdalena Laskowska

Rysunki i szkicowniki Henryka Siemiradzkiego

Projekt zawierający nowatorskie analizy i interpretacje spuścizny artystycznej Henryka Siemiradzkiego opierał się w znaczącej części na badaniach rysunkowej spuścizny twórcy. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się zbiór dwustu siedemdziesięciu siedmiu rysunków i siedemnastu szkicowników z blisko pięciuset zarysowanymi kartami. Ten zespół, najliczniejszy w zbiorach polskich i obcych, pochodzi z zakupu od syna artysty, Leona Siemiradzkiego (1883-1976) w roku 1964 oraz z daru Edwarda Kudrewicza, spadkobiercy majątku Leona Siemiradzkiego, z roku 1979. Kolekcja niemalże sześciuset szkiców w kilkunastu szkicownikach w warszawskim Muzeum Narodowym pochodzi z zapisu testamentowego córki artysty, Wandy Siemiradzkiej. Pozostałe dzieła, wielkoformatowe kartony, studia portretowe i kompozycyjne są z prywatnych darów i depozytów.

Twórczość rysunkowa Henryka Siemiradzkiego była prawie nieznana, nierozpoznana, niezadatowana i niezinterpretowana. Zaangażowanie badawcze pozwoliło m.in. na usystematyzowanie materiału, rozpoznanie szkicowanych scen i ich tematów, datowanie oraz charakterystykę warsztatu twórcy, co w znaczący sposób wpłynęło na założenia całego projektu. Wypracowywane latami wnioski pozwoliły na pełniejszą specyfikację sposobu i metod pracy artysty, jego zainteresowań oraz codziennego otoczenia, które budowało atmosferę tak sztuki malarza, jak i jego osobowości. *Korpus* umożliwił jeszcze w trakcie prac nad nim opublikowanie szeregu esejów i artykułów naukowych, które wyjaśniały, na czym polegał fenomen artysty, dlaczego jego twórczość jest wciąż jest żywa w świadomości odbiorców sztuki.

W rysunkowej spuściźnie Henryka Siemiradzkiego odnaleźć można prace wykonywane ołówkiem, kredką, węglem, sepią, tuszem, farbą akwarelową i gwaszem. Setki rysunków, kartonów do kompozycji, szkiców z bogatym zasobem gestów i póż modeli męskich oraz kobiecych, zapisów koncepcji kompozycji ukazują nam twórcę o doskonałej znajomości

warsztatu, klasycznego „budowania” dzieła, wirtuoza ludzkiej anatomii i rozumienia proporcji, wrażliwego odbiorcy waloru i światłocienia. Dziś wiemy już, że Siemiradzki starał się pracować systematycznie, tworząc szkice poświęcone jednemu motywowi, ale też potrafił na jednej karcie zakomponować kilka fragmentów, np. skomplikowane rozwiązania układów rąk modela, materii zakrywającej nogi portretowanego, świadomie ukazując w ten sposób wirtuozerię techniczną. Rysunki o większym formacie, nierzadko na barwnych, tonowych papierach, służyły jako studia do obrazów olejnych lub na sprzedaż dla odwiedzających pracownię malarza wielbicieli jego sztuki.

Ten bogaty materiał ukazuje sposób pracy i sprawność warsztatową artysty. Siemiradzki był doskonale wykształconym akademikiem, lata kopiowania sztychów, starannych studiów nad gipsowymi odlewami, a w następstwie i żywym modelem w pracowni przyniosły efekt w postaci perfekcyjnego opanowania rysowania różnymi technikami na rozmaitych podłożach. Prowadzone zaś przez lata kieszonkowe szkicowniki wypełniał szkicami kompozycyjnymi i chwytanymi bezpośrednio z natury układami postaci, nastrojowymi zapisami doświadczeń w pejzażu. W tych drobnych rysunkach, wypełniających niewielkie notesy, przejawia się głęboka wiedza o prawidłach budowania iluzji przestrzeni na płaszczyźnie, umiejętność wyobrażania skrótów i wykreślenia perspektywy.

Rysunki w szkicownikach służyły artyście przede wszystkim jako instrument obserwacji świata. Spontanicznie notowane pejzaże i portrety postaci były rodzajem encyklopedii wizualnej, skarbczyka inwencji, kopalnią przyszłych pomysłów, nierzadko towarzyszyły im zapiski, precyzujące koloryt, rodzaje użytych barwników, adresy modeli, ich wiek i najmocniejsze strony. Stawały się próbą oka i ręki, ciągłym szkoleniem i utrzymywaniem sprawności rysowniczej. Wśród nich są konturowe, ale i oddziałujące plamą, płaskie i budujące iluzję przestrzeni. Wiele z nich jest po wielokroć poprawianych. Wiązki linii, nakładają się na siebie i mijają, co wskazuje na poszukiwanie właściwego wyobrażenia. Powstawały z natury, w wyniku żmudnych studiów nad modelem, ale i ze zdjęć. Zdarzają się pojedyncze

przykłady rysunków roboczych do namalowania obrazu, pokratkowane, potem przenoszone na duży format.

Dla nas badających warsztat Henryka Siemiradzkiego najbardziej intrygujące i wymagające analizy były szkice budujące wielkie sekwencje rysunków przygotowawczych do największych, a zarazem i najważniejszych dzieł historycznych w spuściźnie twórcy, takich jak: *Chrystus i Jawno grzesznica*, *Pochodnie Nerona*, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* oraz *Dirce chrześcijańska*. Praca nad tymi ambitnymi realizacjami wiązała się z wielokrotnymi i różnorodnymi próbami rozwiązań układu postaci oraz architektonicznego tła, studiów kompozycyjnych całego obrazu, fragmentów architektury, wariantów układu poszczególnych grup postaci, studiów gestów i układów dłoni.

Z tymi pracami sasiadują szkice do innych obrazów o tematyce antycznej lub stanowiące kanwę malarskich idylli. Wniknięcie w proces cykli rysunkowych do wspomnianych powyżej dzieł sprzyjało formułowaniu finalnych tez na temat warsztatu Siemiradzkiego. Jeden z pierwszych etapów jego samodzielnej twórczości cechuje początkowo asekuranckie podparcie się narzędziami typowo akademickimi, zarówno w kontekście linearnie prowadzonego szkicownika, jak i starannych studiów postaci, by w 1873 roku we Włoszech przeistoczyć warsztat we wrażeniową rejestrację napotkanych widoków, ostatecznie służących budowaniu scenografii tematu. Te działania czynią w początkowym okresie z Siemiradzkiego artystę niebywale czulego na ewolucję swoich możliwości artystycznych, które tylko pozornie dyktowane były założeniami tematycznymi. Warta odnotowania jest plastyczno-optyczna wyobraźnia malarza, którą dostrzec można nie tylko w barwnych kompozycjach, ale także w pojedynczych szkicach – Siemiradzki potrafił pracować na poziomie dużej abstrakcji linii i form, którym nadawał odpowiednią interpretację kompozycyjną, następnie barwną, która doskonale harmonizowała na karcie papieru lub płótnie, tworząc przed oczami odbiorcy spójny obraz.

Z perspektywy badaczek, które poświęciły kilka lat pracy, by poznać i opisać malarskie zaplecze artysty, Siemiradzki jawi się jako malarz wybitny. Jego prace rysunkowe ukazują go jako artystę niebywale skoncentrowanego

na potrzeby precyzyjnego przedstawienia zamierzonych treści intelektualnych.

Warsztat rysunkowy Siemiradzkiego to uporządkowany technologicznie i koncepcyjnie repertuar środków wyrazu, w którym każde podłoże czy medium celowo rezerwowane było dla określonej realizacji. Dlatego też pospieszne, wstępnie nakreślające ideę rysunki zawsze wykonywane były w szkicowniku ołówkiem, natomiast walorowe studia postaci, zobowiązujące ikonograficznie i estetycznie, białą i czarną kredką na niebieskim papierze. Podróż za pomocą szkiców, kartonów, studiów przez kilka dekad pracy artystycznej Siemiradzkiego pozwoliło zgromadzić szeroką i interdyscyplinarną wiedzę, która nie tylko pomnaża stan badań, ale także radykalnie zmniejsza ryzyko wprowadzenia do obiegu hipotez i obiektów o wątpliwej atrybucji.

Anna Masłowska

Henryk Siemiradzki i fotografia

Badanie wzajemnych związków fotografii i sztuki we wczesnym okresie funkcjonowania nowego medium – w II poł. XIX wieku jest stosunkowo młodą dziedziną badawczą, szczególnie w Polsce. Nowoczesna historia sztuki dość późno zainteresowała się fenomenem obecności fotografii w procesie twórczym malarzy czy rzeźbiarzy, chociaż odbiorcy i krytycy sztuki w epoce, o której mowa, mieli świadomość wykorzystywania przez artystów fotografii jako jednego z narzędzi pomocniczych w warsztacie twórczym i że była to całkiem szeroko rozpowszechniona praktyka, również wśród artystów wybitnych. Na gruncie polskim zjawisko to jest dopiero odkrywane i rozpoznawane. Muzeum Narodowe w Warszawie ma poważny wkład w badanie i upowszechnianie tego zagadnienia. W ciągu ostatnich kilku lat powstało w MNW kilka projektów naukowo-wystawowych, w ramach których podjęty został temat związków malarstwa i fotografii, m.in. monograficzne wystawy twórczości Aleksandra Gierymskiego (2014) i Józefa Brandta (2018) wraz z towarzyszącymi im publikacjami. Tym bardziej jest cenne, że problem fotografii został włączony również w program badawczy projektu dotyczącego twórczości Henryka Siemiradzkiego, co wydawało się z jednej strony naturalne – bo przecież studia fotograficzne modeli z kolekcji Siemiradzkiego są powszechnie znane, ale z drugiej strony wcale nie takie oczywiste i pewne.

Henryk Siemiradzki właściwie od początku swojej drogi artystycznej, czyli już od czasu studiów w Petersburgu, znał i doceniał zalety fotografii w dwóch różnych obszarach – po pierwsze jako pomocy warsztatowej wykorzystywanej bezpośrednio w procesie tworzenia, po drugie jako narzędzia do dokumentacji i promocji własnej twórczości. Oba te aspekty zostały uwzględnione w pracach badawczych prowadzonych w ramach projektu *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, a efekty tych badań i wynikające z nich refleksje zostały zaprezentowane w artykule Henryk Siemiradzki i fotografia zamieszczonym w tomie 3 publikacji.

Sam artysta właściwie nie mówił nic o sposobie wykorzystania nowego medium w procesie malowania. Jego metodę pracy z fotografią jako specyficznym narzędziem tworzenia szkiców przygotowawczych można było zatem zrekonstruować jedynie na podstawie samych zdjęć, które szczęśliwie zachowały się w spuściźnie malarza w Muzeum Narodowym w Krakowie w dość znaczącej liczbie ok. 70 odbitek. Z różnych dostępnych w epoce metod pracy z fotografią Siemiradzki wybrał tę, która polegała na wykonywaniu zdjęć przez profesjonalnego fotografa na specjalne zamówienie artysty, według jego ścisłych osobistych wskazówek, do konkretnych potrzeb i wizji artystycznych. Malarz był w tym przypadku reżyserem kadrów fotograficznych, osobiście pozował modeli podług wcześniej obmyślonych własnych założeń kompozycyjnych. Szczegółowa analiza zachowanego materiału pokazała, jak artysta budował swoje malarskie postaci właśnie za pomocą fotograficznych szkiców. Zazwyczaj powstawało kilka ujęć jednej postaci lub grupy, różniących się układem ciała i elementów stroju oraz oświetleniem. Tworząc różne warianty póz, gestów, ubiorów czy oświetlenia, Siemiradzki poszukiwał najlepszego rozwiązania dla swojej wizji. Artysta używał fotografii również do tworzenia studiów światłocieniowych. W nietypowy dla siebie sposób, zupełnie odmienny niż we wcześniejszych realizacjach, posłużył się natomiast fotografią w późnym okresie twórczości, w malowaniu *Dirce chrześcijańskiej*. W tym przypadku zamiast reżyserowanych osobiście kadrów, wykorzystał gotowe zdjęcie, powstałe w zupełnie innych celu, bynajmniej nie artystycznym.

Henryk Siemiradzki bardzo świadomie i intensywnie wykorzystywał fotografię również jako nowoczesne narzędzie promocji własnej twórczości. W okresie działalności artystycznej malarza fotografia jako nowoczesna technika pozwalająca wykonywać doskonale reprodukcje dzieł sztuki była już powszechnie znanym środkiem rozpowszechniania malarstwa, a tym samym ważnym elementem budowania komercyjnego sukcesu artysty. W przypadku Siemiradzkiego reprodukcja fotograficzna rzeczywiście odegrała ważną rolę w promowaniu jego twórczości. Rozwijana od końca lat 70. XIX wieku współpraca z dwiema największymi europejskimi firmami fotograficzno-wydawniczymi: Photographische Gesellschaft w Berlinie i Franz Hanfstaengl

Kunstverlag w Monachium zapewniała Siemiradzkiemu stałą obecność na rynku artystycznym, nie tylko europejskim, ale również światowym, gdyż fotografie tych wydawców sprzedawane były również na innych kontynentach, w USA czy Australii. Oba niemieckie wydawnictwa posiadały wyłączne prawo reprodukcji najważniejszych dzieł mistrza. Jednocześnie artysta dbał o stałą obecność reprodukcji swoich dzieł na polskim rynku krajowym. Głównym dystrybutorem fotografii dzieł Siemiradzkiego na rynku rodzimym była warszawska księgarnia nakładowa Altenberg i Robiczek, publikująca prace malarza w swoim pionierskim wydawnictwie *Album fotografii z obrazów malarzy polskich*, wydawanym na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku. Analiza obecności malarstwa Henryka Siemiradzkiego na rynku reprodukcji fotograficznych dzieł sztuki w XIX wieku przygotowana została specjalnie na międzynarodową sesję naukową: *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome*, zorganizowaną w ramach projektu w listopadzie 2018 w Stacji Naukowej Polskiej Akademii Nauk w Rzymie, i opublikowana po raz pierwszy w języku angielskim w materiałach pokonferencyjnych [Anna Masłowska, *Henryk Siemiradzki's Painting on the European Market of Photographic Reproductions of Works of Art*, w: *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome*, red. M. Nitka, A. Kluczevska-Wójcik, „Conferenze”, 145, Roma 2020]. O ile zagadnienie studiów fotograficznych modeli do obrazów Siemiradzkiego i wykorzystania przez artystę fotografii do tworzenia specyficznych szkiców przygotowawczych podejmowane było już wcześniej przez badaczy, zarówno historyków malarstwa, jak i historyków fotografii, o tyle kwestia reprodukcji fotograficznych jego dzieł została po raz pierwszy podjęta właśnie w ramach *Korpusu* i analiza tego tematu jest pionierskim, oryginalnym opracowaniem. Żaden inny artysta polski poza Siemiradzkim nie doczekał się na razie podobnego opracowania.

Badania nad rolą i znaczeniem fotografii w twórczości i artystycznej strategii Henryka Siemiradzkiego przeprowadzone podczas prac nad *Korpusem* stały się inspiracją do dalszych studiów, prowadzonych już niezależnie od projektu. Efektem tych badań jest artykuł podejmujący temat wykorzystania fotografii do tworzenia oficjalnego wizerunku artysty [Anna

Masłowska, *Fotograficzne portrety Henryka Siemiradzkiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 459, nr 2020]. Jest to przegląd fotograficznych podobizn Henryka Siemiradzkiego wykonanych przez profesjonalnych fotografów i funkcjonujących w obiegu publicznym za życia artysty, pomyślany jako przyczynek do dalszych refleksji badawczych nad zagadnieniem budowania oficjalnego wizerunku artysty przez odbiorców jego sztuki oraz nad problemem autoprezentacji malarza.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Henryk Siemiradzki na europejskiej scenie artystycznej – międzynarodowe aspekty badań nad twórczością artysty

Dla twórczości Henryka Siemiradzkiego istotny punkt odniesienia stanowiły zjawiska zachodzące w europejskim „świecie sztuki”. Wykształcony w Petersburgu, związany z kosmopolitycznym środowiskiem Rzymu, swoje dzieła wystawiał w głównych centrach międzynarodowego życia artystycznego. Jego obrazy-manifesty – *Pochodnie Nerona*, *Dirce chrześcijańska* i *Fryne* prezentowane są nieprzerwanie, bez względu na zmieniające się artystyczne „mody”, w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Warszawie i Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu.

Historię obecności malarza na europejskiej scenie artystycznej otworzyła w 1872 roku prezentacja *Orgii rzymskiej za czasów Cesarstwa* na wystawie *Münchner Kunstverein* w Monachium, a wkrótce potem – w Akademii Sztuk w Petersburgu. Jego nazwisko stało się jednak głośnie dopiero rok później, po sukcesie na Wystawie Światowej w Wiedniu obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica*, zakupionego już wcześniej do zbiorów cesarskich przez następcę tronu, przyszłego cara Aleksandra III. *Sprzedawca amuletów* przyniósł mu medal na Wystawie Światowej w Filadelfii w 1876. Wszystkie te dokonania przyćmiło triumfalne wręcz przyjęcie, z jakim spotkało się następne programowe dzieło Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona*. Obraz budził wielkie zainteresowanie jeszcze przed ukończeniem, w 1876 roku. W rzymskim atelier artysty oglądali go tacy mistrzowie, jak Domenico Morelli, Hans Makart czy Lawrence Alma-Tadema, a po ukończeniu – ambasador Rosji i żona następcy tronu włoskiego, przyszła królowa Małgorzata Sabaudzka. W rzymskiej Akademii Świętego Łukasza, gdzie był eksponowany, gromadziły się tłumy widzów – dochód z wystawy przeznaczył malarz na budowę Palazzo delle Esposizioni, pierwszej

nowoczesnej placówki wystawienniczej w Wiecznym Mieście. Z entuzjazmem przyjmowano *Pochodnie Nerona* również i w innych stolicach Europy, jednak szczytowym punktem europejskiego *tournée* obrazu była niewątpliwie Wystawa Światowa w Paryżu w 1878 roku. Zdobyty tam „wielki złoty medal” (*médaille d'honneur*), stawiając Siemiradzkiego obok takich sław, jak: Alexandre Cabanel, Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier, William Adolphe Bouguereau, John Everett Millais, Hans Makart czy Mihály Munkácsy i Jan Matejko, ostatecznie ugruntował międzynarodową pozycję artysty. Świadczyły o niej oficjalne stanowiska i nagrody: profesura Akademii Sztuk w Petersburgu, członkostwo akademii w Rzymie, Paryżu, Berlinie, Turynie i Sztokholmie, francuska Legia Honorowa, rosyjskie i włoskie wyróżnienia państwowe, Nagroda im. Probusa-Barczewskiego, przyznana mu dwukrotnie przez Akademię Umiejętności w Krakowie.

W 1889 roku cesarz Aleksander III, kupując *Fryne na święcie Posejdon w Eleusis* z indywidualnej wystawy malarza w Akademii Sztuk w Petersburgu, zadeklarował zamiar stworzenia muzeum współczesnej sztuki rosyjskiej, otwartego dla artystów wszystkich narodowości zamieszkujących jego państwo. *Fryne*, pierwszy obraz przeznaczony do przyszłych zbiorów, początkowo prezentowana w Ermitażu, trafiła w 1897 roku do nowo otwartego Muzeum Aleksandra III, czyniąc z Siemiradzkiego jednego z najważniejszych, czy wręcz najważniejszego malarza akademickiego Cesarstwa Rosyjskiego. Polacy widzieli w Siemiradzkim nie tylko artystę o światowej renomie, ale i patriotę zaangażowanego w życie kulturalne kraju, twórcę kurtyn do teatrów w Krakowie i Lwowie, przede wszystkim zaś inicjatora powołania Muzeum Narodowego w Krakowie, pierwszej instytucji muzealnej tej rangi na ziemiach polskich. Dla publiczności i krytyki europejskiej pozostał na zawsze autorem *Pochodni Nerona*, jednego z najpopularniejszych przedstawień malarskich epoki, dzieła, które na trwale weszło do kanonu światowej sztuki.

Tom *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, problematyzujący wyniki badań prowadzonych w ramach przygotowania *Korpusu* jego dzieł malarskich, stanowi właśnie próbę ujęcia twórczości artysty w kontekście europejskim, przy uwzględnieniu wszystkich etapów jego kariery: od nauki i

studiów w petersburskiej Akademii Sztuk, przez sukcesy na międzynarodowych wystawach sztuki, po działalność w kolonii artystycznej w Rzymie. Sformułowanie nowych postulatów badawczych nie byłoby jednak możliwe bez rozszerzenia bazy dokumentacyjnej. Spośród archiwaliów opracowanych po raz pierwszy na potrzeby *Korpusu*, omówionych w tym tomie, szczególnie interesujące są te pochodzące ze zbiorów archiwów rosyjskich oraz rzymskiego Papieskiego Instytutu Studiów Kościelnych (Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici). Ten ostatni jest najobszerniejszym zespołem dokumentów dotyczących rodziny malarza, pochodzących ze spuścizny po jego synu Leonie Siemiradzkim – por. Maria Nitka, *Źródła archiwalne w Rzymie*. Zawiera m.in. listy artysty i jego żony do rodziców, rodzeństwa i dzieci oraz fotografie z rzymskiej pracowni malarza. Oprócz niezwykle cennych informacji dotyczących przebiegu kariery Siemiradzkiego, umożliwiającą bardziej precyzyjne datowanie jego dzieł i prześledzenie procesu kształtowania się jego poglądów na sztukę, listy te dostarczają wiadomości o życiu artystycznym polskiej kolonii w Petersburgu i Rzymie. Ponadto w Akademii św. Łukasza (Archivo Storico, Accademia di San Luca) w Rzymie znajduje się niewielki zbiór dokumentujący aktywność malarza jako członka Akademii.

W zbiorach rosyjskich zachowało się kilka zespołów archiwaliów o szczególnym znaczeniu dla badań nad życiem i twórczością Siemiradzkiego – por. Maria Górenowicz, *Źródła archiwalne w Rosji*. Oprócz listów Siemiradzkiego do artystów archiwa zawierają jego korespondencję z przedstawicielami oficjalnych instytucji rosyjskich, w tym Gabinetu Dworu Cesarskiego i Akademii Sztuk w Petersburgu. Dokumenty te mają wartość nie do przecenienia dla zilustrowania drogi twórczej malarza, ze szczególnym uwzględnieniem edukacji i późniejszej kariery akademickiej, a także życia kulturalno-artystycznego i polityczno-społecznego jego czasów.

Drugim niezwykle istotnym aspektem umiędzynarodowienia projektu był wkład wniesiony w uaktualnienie stanu badań przez historyków sztuki i kustoszy muzeów z Rosji, a także Ukrainy. Informacje te zostały uwzględnione przede wszystkim w notach katalogowych. W tomie 3 *Korpusu*

znalazło się natomiast opracowanie dotyczące przebiegu kształcenia i późniejszych relacji artysty z Cesarską Akademią Sztuk w Petersburgu, przygotowane przez Veronikę Irinę Bogdan, wicedyrektora Muzeum Akademii Sztuk w Petersburgu – por. Veronika Irina Bogdan, *Henryk Siemiradzki w Cesarskiej Akademii Sztuk*. Tatiana Karpowa, zastępca dyrektora ds. naukowych Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, wnikliwie przeanalizowała historię obecności malarza i jego dzieł w Rosji, podkreślając jego wkład w kształtowanie się rosyjskiego akademizmu – por. Tatiana Karpowa, *Henryk Siemiradzki w Rosji*. Związkom, także warsztatowym i instytucjonalnym, Siemiradzkiego ze współczesnym mu malarstwem europejskim, poświęcone zostały również artykuły polskich badaczy: Marii Nitki, sytuujący Siemiradzkiego w centrum ruchu artystycznego w Rzymie; Anny Masłowskiej, omawiający kwestię obecności reprodukcji jego dzieł na międzynarodowym rynku wydawniczym, oraz niżej podpisanej, analizujący aktywną postawę malarza wobec przemian instytucjonalnych europejskiego „świata sztuki”, w momencie przejścia od systemu akademickiego, z dominującymi zleceniami oficjalnymi, do wolnorynkowego, nazwanego przez Harrisona i Cynthię White systemem „marszand – krytyk” – por. Maria Nitka, *Henryk Siemiradzki w Rzymie*; Anna Masłowska, *Henryk Siemiradzki i fotografia*; Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Na kulturalnej scenie Europy – Siemiradzki i instytucje życia artystycznego*.

Henryk Siemiradzki, w przeciwieństwie do Jana Matejki, nie podejmował wprost tematyki związanej z historią Polski. Nie spełnił też postulatów swoich artystycznych następców – nie stworzył propozycji niezależnej sztuki narodowej. Nie rezygnując z opartego na tradycji klasycznej przesłania artystycznego, swoim dorobkiem i opartym na nim międzynarodowym prestiżem wsparł jednak dwie najważniejsze instytucje polskiej kultury, godząc tym samym dążenie do uniwersalizmu w sztuce z wymogami patriotycznego zaangażowania. Dzięki temu był – i nadal pozostaje – jednym z najbardziej znanych polskich artystów na świecie.

Dominika Sarkowicz, Ksenia Zdzeszyńska-Demolin

Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego

Zgłębienie twórczości, w tym techniki malarskiej, danego artysty jest z natury zadaniem interdyscyplinarnym, łączącym badania z obszaru historii sztuki, nauk fizykochemicznych, konserwacji, a także praktycznej wiedzy w zakresie malarstwa. Niewątpliwie tak wielostronne spojrzenie na ten sam problem jest gwarantem pełnego i rzetelnego opracowania tematu, o czym często zapominamy, zamykając się we własnej, zawężonej przestrzeni poszukiwań. Rezultatem współpracy specjalistów podjętej w ramach analizy warsztatu malarskiego Henryka Siemiradzkiego i związanych z tym szeroko zakrojonych działań jest tom 4 *Korpusu* traktujący o artystyczno-technicznym „zapleczu” znakomitych dzieł malarza. Przygotowana publikacja jest nieprzecenionym elementem, dopełniającym kompleksowo nakreśloną w tym wyjątkowym projekcie sylwetkę artystyczną Mistrza.

Pięcioletni projekt *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, rozpoczęty w 2015 roku, w obszarze badań nad warsztatem artysty stał się kontynuacją działań prowadzonych już wcześniej w Muzeum Narodowym w Krakowie. Do analizy dzieł wybitnego malarza dołączyli naukowcy z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Finansowanie grantu przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego pozwoliło na poszerzenie badań o kolejne, liczne dzieła pochodzące z polskich muzeów, zbiorów kościelnych i prywatnych, a także z zagranicy, w tym z Narodowej Lwowskiej Galerii Sztuki. Nie bez znaczenia była też możliwość sprowadzenia obiektów do laboratorium. Dała sposobność bardzo wnikliwego przeanalizowania każdego z nich z zastosowaniem szerokiego spektrum technik badawczych, dodatkowo poszerzonego o metody, jakimi dysponują liczne ośrodki naukowe, z którymi podjęto współpracę. Wspólne działania zaowocowało staranną i gruntowną analizą ponad 90 dzieł malarskich Siemiradzkiego. Do tej pory *oeuvre* żadnego z polskich artystów nie zostało przebadane na taką skalę.

Tak szeroko zakrojone badania pozwoliły na uzyskanie rzetelnej i bardzo obszernej bazy danych dotyczących warsztatu artystycznego autora *Pochodni Nerona*. Objęła ona nie tylko materiały przez niego stosowane – podobrazia, krosna, zaprawy, spoiwa, czy pigmenty, lecz również rozpoznanie sposobu pracy, procesu twórczego oraz techniki malarskiej. Analizując zgromadzone wyniki identyfikacji pigmentów w obrazach, udało się zdefiniować wiele cech charakterystycznych w sposobie ich użycia w warstwie malarskiej, jak również pewne prawidłowości w łączeniu i stosowaniu ich zestawień w powtarzalnych motywach dzieł Siemiradzkiego. Przystudiowano też zwyczaje artysty co do używanych podobraz, metod ich przygotowania, rodzaju, składu i koloru zapraw. Rozpoznano, w jakim zakresie Siemiradzki wprowadzał do swoich prac malarskich rysunek i jaką funkcję pełniły jego elementy w procesie tworzenia całości plastycznej obrazu.

Na podstawie zidentyfikowanych materiałów i sposobu pracy malarza stwierdzono, iż trudno wyodrębnić cechy warsztatu, które by znamionowały w sposób szczególny osobne okresy jego działalności twórczej, a przez to wspomogły datowanie obrazów. Sam brak wyraźnych zmian w ciągu kilkudziesięciu lat dojrzałej twórczości (a więc po ukończeniu petersburskiej Akademii) też w jakiś sposób określa malarza. Badania wielu dzieł z różnych lat aktywności twórczej Siemiradzkiego pozwoliły zatem wysnuć tezę, iż po opuszczeniu murów *alma mater* był już ukształtowanym artystą nieposzukującym w sensie warsztatowym nowych rozwiązań. Pewnym wyjątkiem w tej mierze są „eksperymenty” z łączeniem podobraz, doklejaniem lub przyszywaniem dodatkowych fragmentów płótna, co stwierdzono w niektórych pracach (choćby w: *Za Tyberiusza na Capri*, *Sąd Parysa*, *Robaczek świętojański*), a nawet przesuwaniem wyciętych fragmentów w inne miejsce (*Szkic do kurtyny teatru krakowskiego*). Wynikało to jednak nie tyle z eksperymentowania, lecz z dążenia artysty do uzyskania jak najlepszej, doskonałej formy plastycznej dzieła.

Bez wątplenia nową jakością wniesioną w badania nad *oeuvre* Siemiradzkiego jest rozpoznanie procesu twórczego związanego z powstaniem wielu jego dzieł, wgląd w często nieoczywisty przebieg ich realizacji. Dzięki

zastosowaniu obrazowania w różnych rodzajach promieniowania elektromagnetycznego (VIS, UV, IR, RTG) udało się odkryć wiele związanych z nim tajemnic i rozszyfrować sekwencję działań artysty podczas tworzenia niejednej kompozycji. Ujawniono liczne zmiany autorskie dokonane w trakcie pracy, świadczące o nieustającym dążeniu malarza do uzyskania jak najlepszej formy wyrazu. Okazało się, że artysta obok modyfikacji formatów podobrazii niekiedy wtórnie używał podłoży noszących już inną kompozycję, na której tworzył nową. Naszą uwagę zwróciło również stosowanie przez Siemiradzkiego podobrazii nietypowych, czasami przypadkowych, nie zawsze trwałych (przeważnie w olejnych studiach koncepcyjnych). Te cechy, jak również zwyczaj pracy na nienapiętych, luźnych fragmentach zagruntowanego płótna o niedoprecyzowanym formacie świadczą o niecierpliwym, pełnym werwy sposobie realizacji pomysłu, szybkiego notowania wizji malarskiej.

Chyba po raz pierwszy analiza procesu twórczego została potraktowana tak szeroko i całościowo, poczynając od rozbudowanego etapu przygotowawczego typowego dla malarza akademika, z włączeniem technicznych aspektów tworzenia oraz samego warsztatu pracy, jakim jest pracownia artysty wraz z wyposażeniem. Dalej uwzględniono opracowanie szkiców, kwestię korzystania z fotografii, aż po realizację dzieła finalnego, a także sposób wykonania replik.

Uzyskane wyniki odzwierciedlają technologiczną wiedzę autora, lecz niejednokrotnie ukazują też jego spontaniczność, niecierpliwość i twórczy zapał. Bardzo ciekawym, zupełnie zaskakującym wątkiem w badaniach okazały się związki Siemiradzkiego z fotografią i jej wykorzystanie w pracy na rozmaite sposoby. Pewną rewelacją wydają się być odkrycia świadczące o zastosowaniu jako podłoża fotografii naświetlonej, wywołanej i utrwalonej bezpośrednio na płótnie malarskim, ułatwiających wykonanie replik (*Idylla*, po 1895; *Parnas*, 1900; Sarkowicz, Klisińska-Kopacz 2015; Sarkowicz 2021).

Przytoczone aspekty działań artysty są niejednokrotnie pomijane przez historyków sztuki lub traktowane bardzo pobieżnie, powierzchownie. Niesłusznie. Szczególnie wymownym dowodem na to okazała się analiza techniki malarskiej Siemiradzkiego. Cechy sposobu opracowania malatury,

budowania materii malarskiej, stosowanych, niezwykle zróżnicowanych środków wyrazu rozpoznane dzięki wnikliwej analizie ukazały zupełnie nowe oblicze Siemiradzkiego jako malarza akademika. Na podstawie przeprowadzonych badań na nowo nakreślono postawę twórczą i temperament artystyczny malarza, istotnie wzbogacając jego wizerunek, złożoną osobowość twórczą, uwydatniając indywidualność oraz cechy jego talentu. Dynamika, rozmach i ekspresja, wyraźna ekscytacja pracą malarską, spontaniczne budowanie niemal abstrakcyjnych faktur, wykorzystujące możliwości, jakie daje farba olejna, z największą siłą przejawiały się w pracach szkicowych, w których autor pozwalał sobie na całkowitą swobodę. Jednak tak malarsko opracowanych partii nie brak też w dziełach finalnych.

Dokonane obserwacje potwierdzone analizą dziesiątek prac artysty zaprzeczają ciasnym teoriom próbującym zamknąć dorobek malarzy akademików w jednej stereotypowej koncepcji. Zgodnie z jej założeniami dzieła akademickie to przede wszystkim pozbawione spontaniczności i ekspresji malarstwo cechujące się precyzją rysunku, zastosowaniem konwencji *chiaroscuro* i ogólnie tonalnym sposobem opracowania kompozycji. Technika malarska uważana jest zaś za wyczelowaną, a przez to przemęczoną. Niejednokrotnie można spotkać się z opinią, iż powierzchnie obrazów są gładkie, pozbawione faktury, wręcz „wylizane” (Gołubiew 1980; Stolot 2001; Callen 2010). Okazuje się, że nic bardziej mylnego, jeśli weźmie się pod lupę prace Henryka Siemiradzkiego.

Zarówno ujawnione w wyniku badań elementy procesu tworzenia dzieł, jak i cechy techniki malarskiej, tak dalekie od stereotypowej percepcji akademickiego sposobu malowania, niewątpliwie stawiają tego malarza w nowym świetle. Rysuje się w nich postać artysty, którego twórczości nie można wrzucić do szufladki „akademickich mydlarzy”, którego dzieła ciągle zachwycają wybitnymi walorami plastycznymi i techniką malarską. Wypada nam zatem szerzej otworzyć oczy i zauważyć, że dziś, po latach, kiedy wydaje się nam, iż w sztuce „wszystko już było”, przychodzi czas, aby „zejść z barykad” nowoczesności i bez emocji spojrzeć na nowo na malarstwo Henryka Siemiradzkiego.

Wszystkie zgromadzone w tomie 4 dane stanowią dość konkretne, „twarde” fakty na temat materiałów, techniki i sposobu pracy artysty. Dysponując metodami i warsztatem odmiennym od przynależnego badaniom historyków sztuki, uzupełniliśmy ich analizy i dociekania o wiedzę dotyczącą kolejnych, dotąd nieeksplorowanych obszarów twórczości malarza. Dzięki tak bogatemu zasobowi zgromadzonych informacji było możliwe zdefiniowanie szeregu istotnych właściwości warsztatu malarskiego Henryka Siemiradzkiego i jego cech charakterystycznych. Uzyskana wiedza umożliwia prowadzenie analizy porównawczej w przypadku prac o niepewnej atrybucji. Wśród wielu obrazów, które podlegały weryfikacji, znalazły się m.in. prace z kolekcji muzealnych czy domów aukcyjnych. Projekt *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* dał zatem bezprecedensową możliwość autentyfikacji szeregu obrazów przypisywanych Henrykowi Siemiradzkemu, niejednokrotnie błędnie powielanych w literaturze, pojawiających się na stronach internetowych poważnych instytucji, a czasem nawet intencjonalnie fałszowanych. Upowszechnienie działań związanych z projektem zaowocowało też ujawnieniem prac dotąd nieznanymi (choćby *Uczta Dionizjosa I, tyrana Syrakuz*), czy uważanych za zaginione, z którymi zgłaszali się do badań właściciele.

Praca nad tomem 4 *Korpusu* była równocześnie niemałym naukowym wyzwaniem, niezwykle cennym zawodowym doświadczeniem, ale też ekscytującą przygodą. Kilkuletnia, międzyinstytucjonalna współpraca zainicjowała kontakty pomiędzy środowiskami różnych specjalistów, przyczyniając się do poszerzenia granic interakcji zawodowej, tworząc płaszczyznę do dyskusji i niezwykle cennej wymiany doświadczeń. W przeszłości podobne badania były prowadzone bez współpracy między historykami sztuki, konserwatorami pracującymi w dziedzinie historycznych technik, materiałów malarskich i praktyki warsztatowej oraz materiałoznawcami i naukowcami z innych dziedzin. Projekt wniósł w zasób naszych doświadczeń umiejętność szerokich i wieloaspektowych badań dzieł jednego artysty z wykorzystaniem tradycyjnych metod analizy w połączeniu z nowoczesnymi technikami i sprzętem badawczym. Nie do przecenienia jest też zdobycie praktyki w badaniach obiektów wielkoformatowych takich, jak

Pochodnie Nerona, Dirce chrześcijańska oraz kurtyna w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego. Mamy nadzieję, iż publikacja *Korpusu* stanie się w tym kontekście elementem promującym lepsze zrozumienie zmieniających się granic interakcji między wspomnianymi środowiskami. Będzie też stanowiła impuls do kolejnych tak szeroko zakrojonych badań nad twórczością naszych rodzimych artystów.

Tom 4 *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* składa się z dwóch części – artykułów traktujących na temat poszczególnych zagadnień warsztatu artystycznego Henryka Siemiradzkiego oraz katalogu badanych obrazów. Część pierwsza stanowi podsumowanie wiedzy zdobytej w ramach prowadzonego projektu. Zgromadzone tam teksty dotyczą zidentyfikowanych podobraz, zapraw i składników warstwy malarskiej (wraz z rysunkiem przygotowawczym), z uwzględnieniem pigmentów i spoiw oraz techniki malowania. Poprzedza je dokładne omówienie metod badawczych i sprzętów zastosowanych do analizy poszczególnych dzieł. Specyfikacje zostały opracowane przez autorów badań. Rozdziały te przybliżają zatem techniczną stronę pracy artysty, opisują materiały, jakie stosował, odpowiadają na pytania, czym mógł się kierować w swoich wyborach i jakie dzięki temu uzyskiwał efekty. Ten ostatni aspekt dotyczy w szczególności pigmentów i spoiw budujących warstwę malarską, a nade wszystko charakterystycznych cech związanych z ich stosowaniem, łączeniem i aplikowaniem w postaci farby olejnej. W tej części też została szeroko omówiona technika malarska Siemiradzkiego, jej atrybuty i środki artystyczne typowe dla stylu artysty.

Kolejne rozdziały przedstawiają etapy procesu twórczego i jego różne wątki, począwszy od fazy przygotowawczej, szkiców rysunkowych i malarskich, poprzez pracę nad dziełem finalnym wraz z dokonywanymi zmianami koncepcji, po repliki przeważnie realizowane przez autora na zamówienie.

Część druga ma charakter katalogu, w którym zaprezentowano wszystkie szczegółowo badane prace i najistotniejsze rezultaty ich analiz. Każdej glosie towarzyszy tabela, w której zestawiono wyniki badań, a także liczne fotografie ilustrujące najciekawsze, opisywane zagadnienia. Zidentyfikowane materiały zostały też usystematyzowane w kilku tabelach

znajdujących się na końcu tomu, odpowiadających poszczególnym ich rodzajom.

Planowana publikacja nie jest pierwszą tego typu dotyczącą warsztatu polskiego malarza (Szpor 1991; Markowski 2001; Doleżyńska-Sewerniak, 2010; E. Zygier, A. Klisińska-Kopacz, P. Frączek, 2014). Wydaje się jednak, że do tej pory wśród nielicznych opracowań o podobnym charakterze nie było tak szerokiej i dogłębnej analizy warsztatu artystycznego rodzimego twórcy.

Bibliografia

Anthea Callen, *The Art of Impressionism, painting technique & the making of modernity*, London 2000: 59.

Ewa Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010.

Zofia Gołubiew, *Henryk Siemiradzki, jakiego nie znamy*, [w:] *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy. Wystawa daru otrzymanego od Rodziny Artysty*, Kraków 1980, b.p.

Dariusz Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002.

Dominika Sarkowicz, Anna Klisińska-Kopacz, *Investigation of the Painting „Idyll” Attributed to Henryk Siemiradzki: The Unusual Technology of a Canvas Painting Executed on an Enlarged Photograph*, Studies in Conservation 2017, dostępne online: <<http://dx.doi.org/10.1080/00393630.2017.1364876>> [dostęp: 20.08.2021].

Dominika Sarkowicz, *Henryk Siemiradzki's materials and techniques: the case of Parnassus*, katalog aukcyjny Sotheby's, Londyn 2021, dostępne online: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/russian-pictures-2/parnassus> [dostęp: 20.08.2021].

Franciszek Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wrocław 2001: 13, 24, 61.

Joanna Szpor, *Michałowski nieznany. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991

Elżbieta Zygier, Anna Klisińska-Kopacz, Piotr Frączek, *Technika i technologia malarska Maksymiliana Gierymskiego*, [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła – inspiracje – recepcja*, [katalog wystawy], koncepcja A. Krypczyk, Kraków 2014.

Kamilla Twardowska

O pracy nad Korpusem

W projekcie łączyłam obowiązki administracyjne (koordynowałam prace projektowe w MNK) z pracą merytoryczną, która stanowiła duże wyzwanie (specjalizuję się w historii późnego antyku), ale przyniosła mi ogromną satysfakcję. Opracowałam archiwalia znajdujące się w MNK. Jest to zbiór 114 dokumentów (wliczając w to luźne kartki, notesy, ale także koperty z adresami czy karty wizytowe). Z badań wyłonił się Siemiradzki – człowiek: kochający syn, mąż i ojciec, oddany przyjaciel, zdolny i ambitny student, ciekawy świata człowiek, jednocześnie skuteczny menadżer własnych przedsięwzięć artystycznych. Spisy książek z biblioteki Siemiradzkich pokazały artystę jako człowieka o niezwykle zainteresowaniach literackich oraz naukowych. Nie można nie wspomnieć o jego zaangażowaniu w ruch spirytualistyczny i zjawiska paranormalne. Jednakże do najciekawszych znalezisk zaliczam odkrycie nieznanego wcześniej opowiadania autorstwa Henryka Siemiradzkiego pt. *Lampa*, które nie należy jednak do najwybitniejszych osiągnięć artysty. Opracowując materiał źródłowy, wielokrotnie czułam się jak detektyw, który stara się połączyć poszczególne nitki zagadki.

Moim wkładem do badań nad życiem i twórczością Henryka Siemiradzkiego jest opracowanie wraz z prof. Jerzym Malinowskim biografii artysty. Praca żmudna, którą poprzedziła kwerenda w polskich instytucjach kultury w poszukiwaniu śladów Siemiradzkiego, analiza korespondencji, kwerenda w czasopiśmie z epoki (ja odpowiadałam za kwerendę w „Nowej Reformie” i „Tygodniku Ilustrowanym”) przyniosła niezwykle efekt [Korpus dzieł malarskich H. Siemiradzkiego, t. 1: 7-35], a jednocześnie satysfakcję i niezwykle emocje podczas pracy nad dokumentami, często bardzo osobistymi.

Muzeum Narodowe w Krakowie było, obok Muzeum Narodowego w Warszawie, głównym partnerem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w projekcie: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*.

Współpracę w latach 2015-2020 mogę ją podsumować dwoma słowami: bardzo dobra, opinia ta odnosi się nie tylko do współpracy z przedstawicielami Instytutu, ale ze wszystkimi osobami, które były zaangażowane w prace projektowe zarówno z Polski, jak i zagranicy.

Współpracownicy ze wszystkich ośrodków spotykali się regularnie czy to w Warszawie w siedzibie Instytutu na ul. Foksał, czy to w Krakowie (w Sukiennicach), na seminariach naukowych, podczas których przedstawiali swoje osiągnięcia, realizując zasadę, że jednym z podstawowych obowiązków każdego uczzonego jest dzielenie się wynikami swoich badań z innymi. W miarę możliwości brali w nich udział także goście z Rosji, tak jak we wrześniu 2016 roku, kiedy pracownicy Galerii Trietiańskiej w Moskwie wraz z wybitną znawczynią życia i dzieł Siemiradzkiego prof. Tatiana Karpową przyjechali na wizytę studyjną do Polski. Pomiędzy uczestnikami projektu nawiązała się nie tylko współpraca naukowa, ale także niejednokrotnie więzy przyjaźni.

Zwieńczeniem prac i współpracy była promocja *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, która odbyła się 24 czerwca 2021 roku, w Sukiennicach, na tle *Pochodni Nerona*, obrazu, którego dar przyczynił się do założenia Muzeum Narodowego w Krakowie w 1879 roku.

Grażyna Raj

Prace redakcyjne nad Korpusem

Gdy półtora roku temu podejmowałam się redakcji *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, nie miałam pełnej świadomości, jak rozległa i długotrwała praca przede mną. Redagowałam, co prawda, już wcześniej katalogi obiektów artystycznych, w tym m.in. dwa duże opracowania Ewy Łomnickiej-Żakowskiej: *Grafika polska XVIII wieku z katalogiem Rytownicy polscy i w Polsce działający w XVIII wieku z oddzielnym katalogiem ilustracji* odpowiadających w zapisie numeracji w katalogu tekstowym (2008), czy też podobnie edytorsko skonstruowane *Ryciny Daniela Chodowieckiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* (2010). Był też *Katalog dzieł Władysława Hasiora*, zawarty w monografii Moniki Szczygieł-Gajewskiej, zatytułowanej: *Władysław Hasior* (2013), który powstał w trakcie redakcji, by uporządkować klasyfikację obiektów.

Wszystkie wymienione, mimo że aspirowały do całościowego ujęcia prezentowanych zagadnień z w miarę możliwości pełnym opisem poszczególnych przedstawień nie były tak obszerne i wyczerpujące w zebrane informacje, jak *Korpus dzieł malarskich Siemiradzkiego*, który dla odróżnienia od obecnych do tej pory w polskiej historii sztuki dokonań katalogowych otrzymał nazwę korpusu. Jego struktura jest dość skomplikowana – nie dla samej, oczywiście, zasady, ale by ukazać wielowarstwowość dorobku artysty, a jednocześnie dotrzeć do wszystkich możliwych przejawów tej twórczości, które mogą być pomocne zarówno w analizie poszczególnych dzieł, jak i w ustaleniu i objęciu nią wszystkich dostępnych obiektów bądź takich, które z zachowanych źródeł i literatury wiemy, że istniały, ale zaginęły czy też uległy zniszczeniu.

Istotą tej struktury jest na początku konstrukcja hasła głównego w Korpusie, poprzedzonego zdjęciem dzieła malarskiego, którego to hasło dotyczy, i jego kolejnych wersji. Poza standardowym opisem dotyczącym

techniki, rozmiarów, sygnatur, napisów i miejsca, gdzie obraz znajduje się obecnie, cała wiedza na jego temat jest zawarta w wyszczególnionych częściach opisu – są to: historia, glosa, wystawy i bibliografia w formie skróconej. Hasła dotyczące kolejnych wersji obrazu są zbudowane w ten sam sposób. Następnie są rysunki i szkice poprzedzające wykonanie poszczególnych fragmentów dzieła – kompozycji, grup postaci, pojedynczych postaci, ich gestów, wyrazu twarzy, również zapisane w ten sam sposób. W przypadku dzieł wielkoformatowych z dużą liczbą przedstawionych postaci, jak np. *Chrystus i Jawno grzesznica*, opisywane i publikowane są fotografie modeli, często upozowanych przez artystę, fotografie samego dzieła, które mogą świadczyć o tym, że dana wersja obrazu istniała, np. z willi-pracowni Siemiradzkiego w Rzymie, i drzeworyty. Wszystkie te hasła, podporządkowane hasłu głównemu, mają swoją numerację, by w obszarze całego Korpusu można było się do nich i towarzyszących im ilustracji odwoływać.

Hasła główne, odpowiadające dziełom malarskim Siemiradzkiego, tworzą działy tematyczne, na które jest podzielony dorobek malarski artysty. Wyodrębniono 21 działów, które zgrupowano w dwóch tomach Korpusu. Tom trzeci zawiera pojedyncze studia i całościową bibliografię życia i twórczości artysty. Autorami poszczególnych działów są badacze biorący udział w projekcie, często, zwłaszcza w glosach, na temat jednego obiektu wypowiada się paru badaczy-autorów, jest to zatem analiza z różnych punktów widzenia. Redakcyjnie niezwykle wymagająca (tok narracji, ujednolicenia, zapis bibliograficzny), pozwala spojrzeć na analizowany obiekt w miarę wszechstronnie, w różnych kontekstach (ilustracje kontekstowe).

Nad wszystkimi wypowiedziami pieczę sprawował kierujący projektem prof. Jerzy Malinowski, autor kilku działów i redakcji wielu haseł, bez którego zaangażowania i ogromnej wiedzy opublikowanie Korpusu jako rezultatu wielokierunkowych badań nie byłoby możliwe.

Sporym wyzwaniem redakcyjnym był układ haseł i towarzyszących im ilustracji na każdej ze stron. Uwarunkowany merytorycznie, wymagał również takiego rozplanowania ilustracji, by strony były estetycznie i

równomiernie zapełnione zdjęciami publikowanych obiektów, co powodowało niekończące się korekty, wynikające również z tego, że nowe informacje napływały do ostatniego momentu przed drukiem. No i na koniec czas pandemii, który wymusił codzienne „konferencje” telefoniczne, a także ogrom zgromadzonego materiału – wszystko to sprawiło, że redakcja Korpusu pozostanie dla mnie niezapomniana.

Tomasz Klejna

Wydanie *Korpusu*

Wydanie *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* to wspólny projekt Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i toruńskiego wydawnictwa Tako. Instytut i wydawnictwo ściśle współpracują ze sobą od 2009 roku. W tym czasie powstało 90 publikacji naukowych z zakresu szeroko rozumianej historii sztuki. Od samego początku podział obowiązków związanych z procesem wydawniczym jest niezmienny. Instytut odpowiada za merytoryczny wybór tekstów, redakcję naukową i językową, pozyskiwanie niezbędnych środków finansowych, Tako natomiast zajmuje się technicznym przygotowaniem do druku, drukiem i dystrybucją gotowych już publikacji.

Publikujemy wspólnie kilka czasopism i serii. „Studia i Monografie” to najobszerniejsza seria, składająca się obecnie z 32 tomów. Są to głównie prace indywidualne młodych naukowców w języku polskim. Zakres tematyczny jest bardzo szeroki. W ramach serii wydajemy prace o kulturze i sztuce Dalekiego Wschodu, sztuce europejskiej, od starożytności aż po nowoczesność. Pozostałe mniejsze serie to: „Źródła do Dziejów Sztuki” i „Kultura Artystyczna”.

Najważniejszymi czasopismami w naszym katalogu są roczniki: „World Art Studies” (20 tomów), „Sztuka Europy Wschodniej” (8 tomów), „Pamiętnik Sztuk Pięknych” (15 tomów), „Studia z Architektury Nowoczesnej” (8 tomów), „The Artistic Traditions of Non-European Cultures” (6 tomów).

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego był, jak do tej pory, największym, najobszerniejszym i najbardziej wymagającym wspólnym projektem. To trzytomowe dzieło (2 tomy dodatkowo wydane także w języku angielskim, czyli w sumie 5 tomów) ze względu na swoją objętość i specyfikę było dużym wyzwaniem dla autorów, redaktora, tłumacza, korektora, fotografów i drukarzy.

Praca nad *Korpusem* (od momentu przekazania kompletu tekstów i ilustracji) trwała rok. Koncepcja układu rozdziałów i projekt graficzny był początkiem, który uporządkował ten ogromny materiał i pozwolił oszacować objętość przyszłych tomów. W trakcie prac nad składem i korektą językową pojawiały się ciągle nowe informacje o dziełach Siemiradzkiego, weryfikowano wiele treści, które miały wpływ na układ całości (np. daty powstawania obrazów czy ich autentyczność). To wszystko powodowało, że praca była „żywa” niemalże do dnia przekazania plików do drukarni.

Materiał graficzny zgromadzony przez redaktorów był bardzo różnorodny z technicznego punktu widzenia. Mieliśmy do dyspozycji zarówno materiały w bardzo wysokiej rozdzielczości, wykonane nowoczesnym sprzętem, jak i niewyraźne skany starych monochromatycznych reprodukcji. Zdjęcia pochodzące z wielu źródeł (muzeów, galerii czy od osób prywatnych) musiały być niestety wykonane ponownie. Nierówność i niedoskonałość części materiałów widoczna na stronach *Korpusu* unaocznia, jak wiele dzieł Henryka Siemiradzkiego nie dotrwało, niestety, do naszych czasów.

Imponująca merytoryczna zawartość publikacji wpłynęła również na fizyczny wymiar tomów *Korpusu*. Całość polskiej wersji składa się z 1404 stron w dużym albumowym formacie 29 x 29 cm. Niewielki nakład pierwszego wydania (1000 egz. każdego tomu) zmieścił się na 14 paletach i ważył niemal 12 ton.

Jerzy Malinowski

**Miejsca Henryka Siemiradzkiego
w Polsce i na Ukrainie**



SIEMIRADZ

Wieś w parafii Stara Błotnica w okolicy Radomia w historycznej Małopolsce. W 1508 roku była to wieś szlachecka. W 1569 roku jej właścicielem był Jan Siemiradzki. Gniazdo rodziny Siemiradzkich.



W tle wieś Stara Błotnica z barokowym kościołem z II połowy XVIII wieku – Sanktuarium Matki Boskiej Pocieszenia w Starej Błotnicy z obrazem z XVI wieku. W 1725 roku proboszczem był Ludwik Siemiradzki.

PECZENIHY / PIECZENIEGI - NOWOBIEŁGOROD

Peczenihy / Pieczeniegi – osada, w której urodził się Henryk Siemiradzki, znajduje się na terytorium dawnego tureckiego koczowniczego plemienia Pieczyngów (staroruskie печенѣгы). Plemię zostało wyparte ze swych pierwotnych siedzib nad jeziorem Bałchasz w Azji Środkowej i ostatecznie w końcu IX wieku osiedliło się nad Donem, płacąc daniny Chazarom. Prowadzili wojny z Rusią. Po klęsce z wojskami ks. Jarosława Mądrego w 1036 roku przenieśli się na Bałkany. Część Pieczyngów uległa asymilacji z Bułgarami i Rumunami, inna część po przyjęciu na żądanie Katarzyny Wielkiej prawosławia zamieszkuje dziś południową Mołdawię.

Peczenihy / Pieczeniegi pojawiają się jako nazwa leżącego nieopodal jeziora. Osada została założona w połowie XVII wieku przez grupę osadników przybyłych z prawobrzeżnej Ukrainy, a więc z Rzeczypospolitej. Od 1655 roku stacjonowała w niej sotnia Pułku Charkowskiego. W XVIII i XIX wieku była osadą wojskową, od 1817 siedzibą Pułku Taganrońskiego, przemianowanego na Biełgorodzki. W 1864 roku w niej żyło 5276 mieszkańców, w tym 2583 mężczyzn i 2693 kobiety. Osada nosiła wówczas nazwę Nowobiełgorod.

Przez osadę przebiegała szeroka, prosta droga, przystosowana do jazdy kawalerii. W centrum znajdowały się murowane budynki wojskowe, w tym szpital. Domy dla oficerów wznoszono z drewna. Zapewne w takim mieszkała rodzina urodzonego w wojskowej osadzie artysty. W osadzie były dwie cerkwie.

W 1869 roku zostało utworzone Nowobiełgorodzkie Centralne Katorżnicze Więzienie – jedno z trzech w imperium, z którego wysyłano więźniów politycznych – głównie Polaków (według spisu w budynku) na Sybir. Zachowana niewielka piwniczna cela, gdzie przebywało wielu stłoczonych więźniów, uświadamia ekstremalne warunki egzystencji.

Hipolit Siemiradzki – ojciec artysty - pułkownik, w 1871 roku spensjonowany w stopniu generała, przeniósł się z rodziną do Warszawy.

W budynku dawnego więzienia znajduje się dziś Muzeum Krajoznawcze z salą poświęconą artyście.



Główna ulica – droga dla wojska w XIX wieku





Dawne budynki wojskowe



Dawny szpital



Dom przy głównej ulicy



Dawne więzienie – dziś Muzeum Krajoznawcze w Peczenihach



Jedna z cel Nowobielгородzkiego Centralnego Więzienia Katorżniczego w piwnicy budynku Muzeum Krajoznawczego (1869)



Sala pamięci Siemiradzkiego

Liceum im. Henryka Siemiradzkiego w Peczenihach,
dawnym Nowobielgorodzie

Jedna z najstarszych szkół średnich na lewobrzeżnej Ukrainie, założona w 1727 roku. Nosi dziś jako jedyna imię malarza.

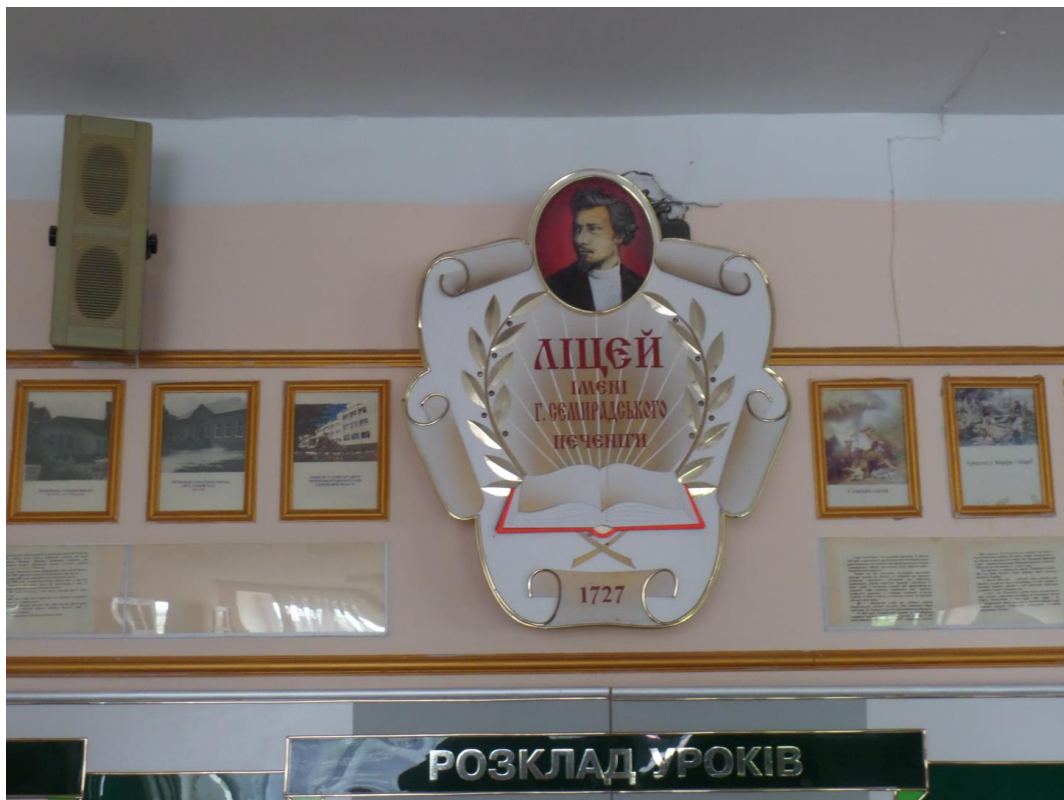
Przed szkołą został postawiony jedyny jego pomnik.

W szkole znajduje się izba pamięci z reprodukcjami jego obrazów i pokazem publikacji o nim.

Na nasz przyjazd do Peczenyh w 2017 roku uczennice przygotowały pod okiem nauczycielki specjalną lekcję poświęconą Siemiradzkemu. Lokalne władze i grono nauczycielskie wydały uroczysty obiad.



Pomnik Henryka Siemiradzkiego



Siemiradzki jako patron szkoły

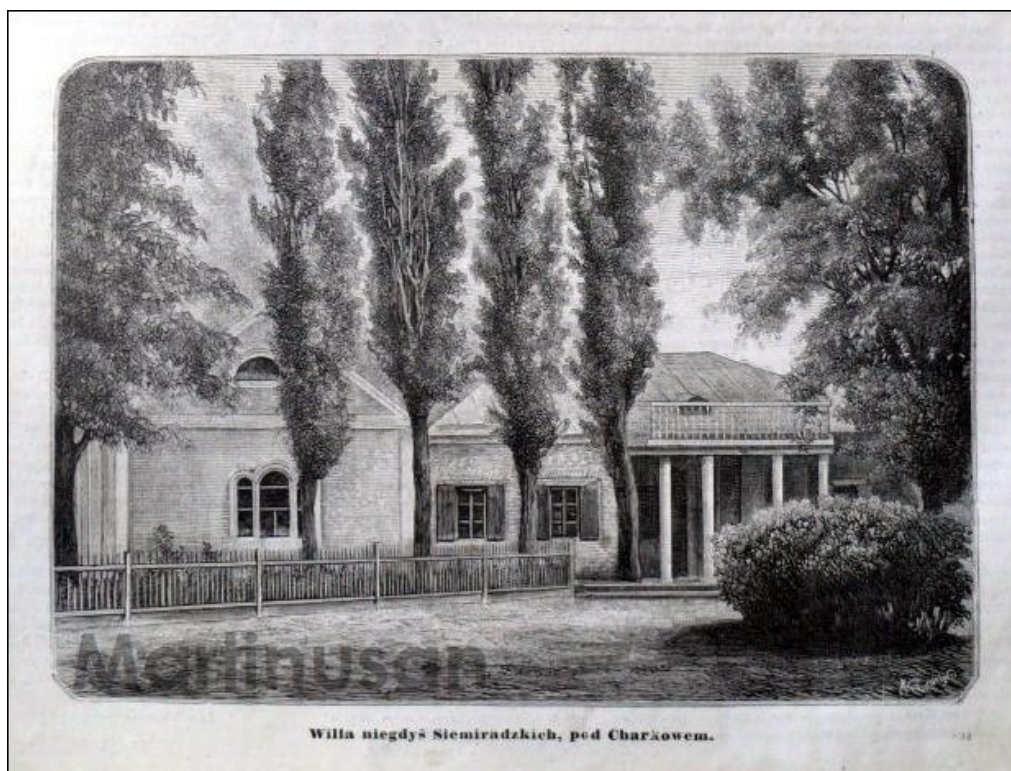


Sala pamięci Siemiradzkiego



Lekcja o Siemiradzkim

CHARKÓW



Nieistniejąca willa Siemiradzkich pod Charkowem

Willę Siemiradzkich pod Charkowem wspominał Marian Dubieniecki w książce *Na kresach i poza kresami*, wydanej w Kijowie w 1914 roku (s. 251-253):

„Willa owa leży na skraiskach przedmieść zamiejskich. W czasach kiedy bywałem jej gościem, a dzisiejszy artysta, dziecię naówczas wątłe, dobiegał zaledwie połowy kursów szkolnych—wiejska ta zagroda mniejszą niż dziś miała spójnię z miastem. Dziś miejscowość uległa znacznym zmianom. (...)

Od głównego gościńca, wzdłuż którego legły przedmieścia i domki zamiejskie, boczna uliczka, wąska, kręta, błotnista, ocieniona wiejskimi nędznymi lepianki, prowadzi do owej willi. Uliczka ta, acz dawniej drogą tylko była, już jednak nosiła na planach, mających się zabudować przedmieść, miano „ulicy Siemiradzkiego“, od nazwiska ojca artysty, który w tym zakątku pierwszy wzniósł większą zagrodę. Miano to do dziś przetrwało w ustach ludności podmiejskiej. Kierując się przeważnie pamięcią wrażeń młodocianych, stanąłem u celu poszukiwań.

Dom otoczony ogrodem, dziedziniec obszerny, na wzór dziedzińców naszych dworów wiejskich, ocieniony drzewami i krzewy, tworząc to miłe ustronie, gdzie pod wyłącznym prawie kierunkiem matki, bo zatrudnienia ojca często go z domu

wywoływały, kształciło się i wzrastało pacholę, co miało nowy promień sławy rzucić na ziemię rodzinną.

Obecnie zagroda pokażniej nieco wygląda: drzewa się rozrosły wspaniale, dom odświeżony i odmłodzony, nowy właściciel jest bowiem zamożnym pono bankierem, czy też przemysłowcem — dla mnie jednak postać domostwa dawniejsza, bardziej skromna i wieśniacza, miłszą była.

Przestąpiwszy bramę obejścia, prosiłem właścicieli willi o pozwolenie zwiedzenia ogrodu i zdjęcia widoku przez fotografa, którego miałem przysłać. (...)

Podczas przechadzki po owym ogródku, uprzytomniła mi się przeszłość tej zagrody, tak dalekiej, a tak ongi szczerze swojskiej, iż mogło się zdawać, że dobry geniusz przyniósł tu ze źródeł niemnowych.

Nasze księgi, nasze dzienniki, które nader rzadko w one lata bywały nawet w kraju pod dachem dworów wiejskich, spotykałem wówczas wśród ścian tej willi.

Najczęstszym jej gościem bywała rodzina profesora Aleksandra Mickiewicza, który z gospodarzem domu złączony był węzłem dawnej, koleżeńskiej zażyłości, sięgającej epoki szkół dominikańskich w Nowogródku, jednocześnie odbywanych. Słowem, było to gniazdo splecione z naszych krzewów, owite słomą pół naszych, ożywione powietrzem naszego nieba, przerzucone dłonią losu na dalekie, obce niwy.

Pisałem w r. 1877.”



Ulica Siemi(g)radzka na peryferiach miasta. Nazwana od nazwiska właściciela willi.



Ulica Siemi(g)radzka



Uniwersytet Charkowski



Popiersie Henryka Siemiradzkiego na budynku Uniwersytetu Charkowskiego, w którym studiował



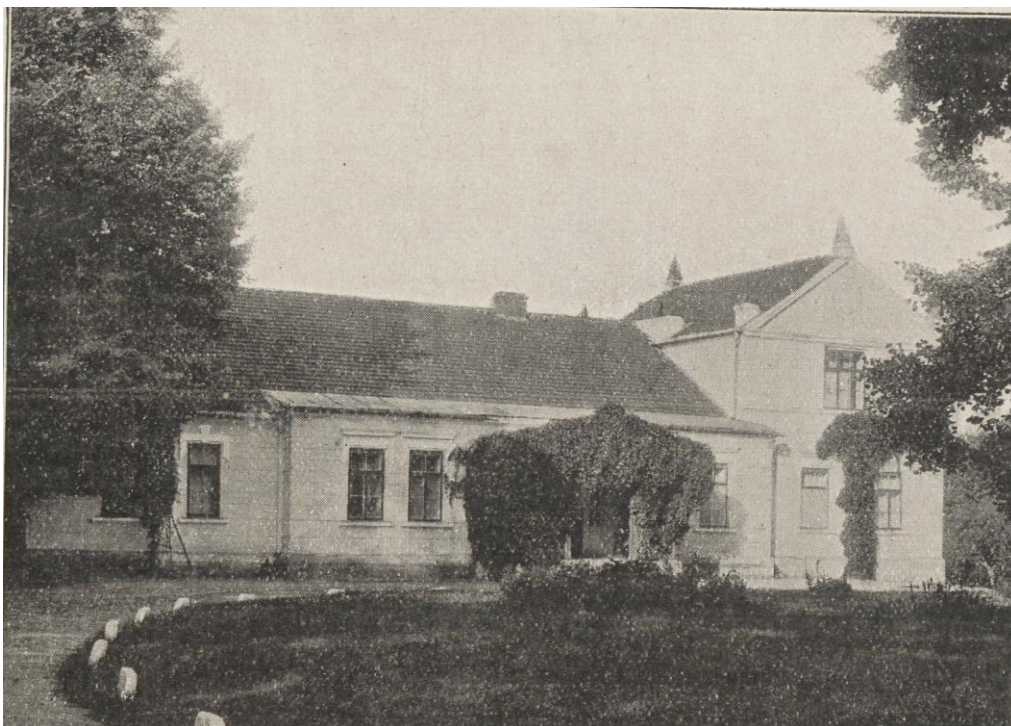
STRZAŁKÓW

Duża wieś znajdująca się na południowy wschód od Radomska. Po raz pierwszy wymieniona w 1367 roku. Pierwszy drewniany kościół ufundowany został w 1411 roku. Następny, murowany, został zbudowany w połowie XVI wieku. Wieś należała do kościoła, stanowiąc prebendę z dworem dla hierarchów kościoła, wsią i folwarkiem. Później, zwłaszcza w XVIII wieku, wieś z dworem dzierżawiona była różnym rodzinom szlacheckim. Po II rozbiorze władze pruskie upaństwowiły dobra ziemskie. Od 1809 roku wieś, będąca dobrami rządowymi Królestwa Polskiego, dzierżawiła rodzina Biedrzyckich h. Rawicz.

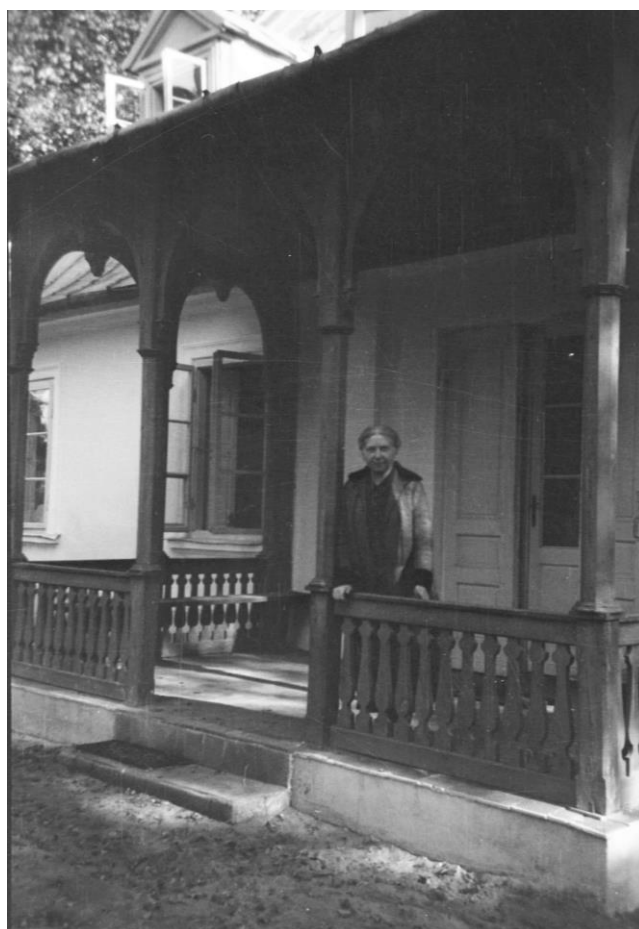
W 1874 roku przebywał w Strzałkowie Henryk Sienkiewicz, który zaręczył się z Marią Kellerówną, córką Adama Kellera i Marii z Biedrzyckich.

W 1884 roku dobra zostały nabyte przez Henryka Siemiradzkiego, który przebudował dwór, tworząc pracownię malarską. Artysta spędzał w Strzałkowie miesiące wakacyjne. Zmarł w Strzałkowie 23 sierpnia 1902 roku. W kościele parafialnym, usytuowanym w pobliżu dworu, znajduje się epitafium artysty (fotografia w t. 3, s. 150).

Po jego śmierci dobra zostały zakupione przez Stefana Kryńskiego, inżyniera dróg i mostów i były w posiadaniu rodziny do reformy rolnej w 1945 roku. Dwór wielokrotnie przebudowywano pod koniec XIX w., przed I wojną, w okresie międzywojennym i w l. 60. XX. Po 1945 roku w dworze mieściła się szkoła rolnicza. Obecnie dwór jest niezagospodarowany.



Widok dworu Siemiradzkiego w Strzałkowie. Fot. MNW



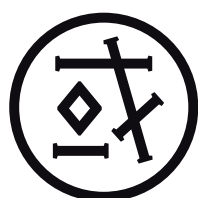
Weranda dworu w Strzałkowie (po przebudowie). Fot. PISE



Stan obecny dworu po przebudowach



„Sygnatura” Siemiradzkiego na budynku gospodarczym – stan obecny.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**