Paulina Adamczyk

Muzeum Narodowe w Warszawie

Jak akademik „używał" przeszłości? Malarskie interpretacje antyku Henryka Siemiradzkiego

How Did an Academic "use" the Past? Painting Interpretations of Antiquity by Henryk Siemiradzki

Henryk Siemiradzki to jeden z tych XIX-wiecznych malarzy akademickich, którzy ze znaczącym talentem i znawstwem sięgali do przeszłości. Czerpał przede wszystkim z antyku – ówczesnego mitu i wiedzy o nim, a poprzez swe malarskie „machiny", obrazujące wydarzenia z czasów Cesarstwa Rzymskiego, wpłynął w znaczący sposób na panujące do dziś wyobrażenie o tej epoce. Henryka Siemiradzkiego prócz wielkoformatowych płócien o tematyce historyczno-mitologicznej, cenionych wysoko w akademickiej hierarchii tematów, zajmowały w równym stopniu cykle idealizowanych scen rodzajowych z życia starożytnych Greków i Rzymian, tytułowane przez artystę jako idylle bądź sielanki. Jego zainteresowanie antykiem i recepcją motywów z nim związanych było niewątpliwie pokłosiem wykształcenia zdobytego w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu.

Tamtejszy ośrodek, założony o wiele później niż inne znaczące akademie europejskie, pozostawał aż do reformy w 1893 roku ostoją artystycznego konserwatyzmu[1]. XIX-wieczny akademizm utrwalił zainteresowanie studentów i artystów tematyką historyczną, w której dominowały wątki mitologiczne oraz historie i anegdoty z czasów grecko-rzymskich. Impulsem rozniecającym zainteresowanie tematyką i stylistyką antyczną były również powstające ówcześnie publikacje na temat starożytności i rozwoju archeologii. Akademicka teoria sztuki rozkwitała, bazując na tych narzędziach. Ta orędowana przez Akademie, również te „zachodnie", tematyka obrazów sprzyjała przetwarzaniu motywów antycznych, ich opracowywaniu z wykorzystaniem wzorów wpajanych zwłaszcza za pośrednictwem studiowania i rysowania odlewów głów i rzeźb antycznych. Również w Petersburgu adepci sztuki nabierali przekonania, że aby uzyskać harmonię w dziele, należy naśladować „geniusz starożytnych" i idealizować rzeczywistość. Takie stanowisko, któremu hołdowano w Akademii Petersburskiej, umacniało twórczą postawę Henryka Siemiradzkiego, przyswajającego „styl petersbursko-rzymski"[2]. Autorytet petersburskiej uczelni, jako głównej szkoły artystycznej w Rosji, był przez długie lata niepodważalny, a jej rola nie ograniczała się jedynie do nauczania i określania kształtu sztuki rosyjskiej – Akademia była także arbitrem. Przyznawane przez nią nagrody, tytuły i stypendia decydowały o losie artysty. Znaczyło to, że nawet po osiągnięciu samodzielności twórczej musiał wciąż czuć się jej wiernym uczniem[3].

Henryk Siemiradzki rozpoczął formalną edukację artystyczną w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w 1864 roku. Dynamicznie rozwijał swój talent, osiągając świetne efekty w szkicach z gipsowych modeli oraz biegle realizując kompozycje z zadawanej tematyki. W 1865 roku otrzymał dwa srebrne medale, w 1868 roku mały złoty medal za obraz *Diogenes rozbijający kubek*, w 1869 roku pierwszą premię za szkic kompozycji *Zburzenie Sodomy i Gomory*, a w roku 1870 wielki złoty medal za obraz *Aleksander Wielki i jego lekarz Filip*[4]. Dopasowując się do narzuconej hierarchii akademickich tematów, Henryk Siemiradzki

[1] P. Klimow, *„Jest on, rzecz jasna, Polakiem i Polakiem pozostanie". Kilka uwag do biografii Henryka Siemiradzkiego*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 127.

[2] S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Kraków 1904, s. 19.

[3] P. Klimow, dz. cyt., s. 128.

[4] L. Skalska- Miecik, *O cesarskiej akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX wieku i na początku XX wieku*, katalog wystawy, red. L. Skalska- Miecik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 141.

przyswajał doktrynalne tendencje. Dzięki otrzymanym wyróżnieniom i nagrodom uzyskał sposobność wyjazdu na zagraniczne sześcioletnie stypendium. Wybór Włoch jako kraju dalszego kształcenia wiązał się z rosnącym uwielbieniem młodego Siemiradzkiego dla ideałów starożytnej sztuki grecko-rzymskiej. W ich obronę malarz, jeszcze jako student, żarliwie angażował się w towarzyskich dyskusjach z apologetą realistów – krytykiem Władimirem Stasowem. Warto dodać, że Półwysep Apeniński jako kierunek wyjazdów stypendialnych był wówczas najpopularniejszy wśród adeptów Akademii Petersburskiej, stąd styl jej studentów i absolwentów nie bez podstaw określano właśnie jako petersbursko-rzymski. Pomimo sukcesów akademickich Henryk Siemiradzki dostrzegał spetryfikowany profil uczelni. Motywacją, zdradzaną jedynie rodzinie, do kontynuowania rozpoczętych na niej studiów była dla artysty perspektywa uzyskania owego stypendium zagranicznego. O uczelni pisał rodzicom:

> [...] jest to zakład z jakimiś przedpotopowymi prawidłami, ścieśniającymi swobodę uczących się w niej, tak że gdyby nie nadzieja być wysłanym z czasem za granicę na koszt skarbu, to bym wolał przebyć te dwa lata z tymże utrzymaniem we Włoszech lub innym kraju europejskim[5].

Henryk Siemiradzki ukończył Akademię Petersburską z tytułem *kłassnyj chudożnik* pierwszego stopnia, a po uzyskaniu stypendium wyruszył w podróż po Europie; najważniejszymi punktami wyprawy były odwiedzony po raz pierwszy w życiu Kraków oraz Monachium. W stolicy Bawarii postanowił pracować samodzielnie, nie zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, choć rozwijał warsztat pod kierunkiem profesora tamtejszej uczelni Karla von Piloty'ego. Kilkumiesięczny pobyt w Monachium zaowocował także nawiązaniem przez Henryka Siemiradzkiego kontaktów z kolonią polską skupioną wokół Józefa Brandta, Maksymiliana Gierymskiego i Stanisława Witkiewicza. Przybycie do Włoch w 1872 roku było ostatnim, a zarazem ostatecznym punktem podróży artysty po Europie.

Już od czasów studenckich warsztat artystyczny Henryka Siemiradzkiego wyraźnie przypominał „antyczny kolaż": antyczne zabytki były traktowane przez artystę jako elementy wzbogacające kompozycję, dobierane eklektycznie; wiedzę o artefaktach starożytności zdobywał empirycznie oraz poprzez źródła literackie i ikonograficzne. Tym samym subiektywnie dobierał antyczne motywy, które tworzyły w jego dziełach historyczny, nastrojowy sztafaż[6]. Wczesnym przykładem tego rodzaju transpozycji dzieła antycznego jest szkic z czasów studenckich do kompozycji *Porwanie Sabinek* z 1867 roku – w koncepcji jednej z grup postaci artysta wykorzystał słynną rzeźbę Giambologny o tym samym temacie. Z zasadą układania kompozycji z zabytków sztuki antycznej spotykamy się także w *Orgii rzymskiej za czasów Cesarstwa* – dziele, którego pomysł narodził się jeszcze w Petersburgu, a które zostało ukończone przez Henryka Siemiradzkiego w 1872 roku w Monachium. Stanowiło ono pierwszą wielofiguralną kompozycję malarza ukazującą historię z epoki starożytności. Jest to – jak sugeruje sam tytuł – scena przedstawiająca antyczne uczty odbywające się we wnętrzu cesarskiego pałacu. Pośród wielu postaci kluczowe figury skomponowano wedle wzorów starożytnych. Pierwszoplanowa figura leżącego Rzymianina, do której w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowało się ołówkowe studium, bez wątpliwości została wykreowana w nawiązaniu do póz antycznych bachusów czy pijanych satyrów. Drugoplanowy korowód tancerek trawestuje z kolei popularny w rzeźbie hellenistycznej wzór bachantek. Postacie kobiece zajmują w nim bardzo ważne miejsce, zarówno jako element kompozycyjny, jak i nośnik znaczeń – budują atmosferę rzymskiej biesiady. Wygląd sceny, upozowanie bohaterek płótna, a być może i sam temat obrazu artysta mógł zapożyczyć z przedstawienia na greckiej wazie z około 425–375 roku p.n.e.[7], ukazującego biesiadę, podczas której na podwójnym flecie, jaki pojawia się w obrazie, przygrywa młoda dziewczyna[8]. Ciekawe wydaje się w tym kontekście porównanie *Orgii rzymskiej* z dwoma dziełami Lawrence'a Alma-Tademy – *Sjesta* oraz *Święto* – które są również niejako przeniesieniem epizodów znanych z antycznych waz oraz malowideł; korespondują one z ikonografią obrazu Henryka Siemiradzkiego. Analizując dalej, posągi zdobiące kolumnadę (z prawej części obrazu *Orgia rzymska za*

[5] W. Górska, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 2007, s. 37.

[6] D. Gorzelany-Nowak, *Antyk grecko-rzymski w twórczości Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, red. A. Kluczewska-Wójcik, Warszawa–Toruń 2021, s. 29–41; G. First, *Nie tylko Rzym. Starożytny Egipt i Bliski Wschód Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3, s. 43–51; M. Nitka, *Figuralizm Henryka Siemiradzkiego*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V: *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?*, red. J. Malinowski, I. Gavrash, Warszawa–Toruń 2017, s. 53–65.

[7] Kolekcja Antikensammlung w Monachium.

[8] Zob. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 1, poz. kat. 3/1, s. 125–134.

czasów Cesarstwa) zostały umieszczone w interkolumniach oraz ponad nimi, na dole kolumnady widnieje zaś figura *Apolla Musagetes* (w środku) i orszak muz. Grupa ta odnosi się do rzeźb z Sali Muz Museo Pio-Clementino. Pozy postaci z obrazu nawiązują także do figur rzeźbiarskich monachijskiego rzeźbiarza Ludwiga von Schwanthalera, profesora rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Rzeźbiarz ten był dość popularnym artystą nad Izarą – istniało tam muzeum Schwanthalera, w którym były wystawione odlewy jego prac (wśród nich znajdowały się figury Apolla i bóstw antycznych). Ludwig von Schwanthaler cieszył się sławą również w Petersburgu, co nie pozostaje bez znaczenia dla wykształcenia Henryka Siemiradzkiego i repertuaru motywów w jego malarstwie.

Kolejną transpozycją modelki z rzeźbiarskiego dzieła sztuki jest postać Jawnogrzesznicy w obrazie *Chrystus i Jawnogrzesznica* z 1873 roku (obraz malowany już w rzymskiej pracowni). Dynamiczna emocjonalnie kompozycja opiera się na relacji Chrystusa i występnej kobiety. Upozowanie Jawnogrzesznicy nawiązuje wyraźnie do rzeźby Ludwiga Schwanthalera *Meluzyna*, kopiowanej przez artystę podczas monachijskich studiów. Kontrapost postaci Jawnogrzesznicy i Meluzyny oraz gest przyłożenia dłoni do twarzy są analogiczne, co widać w pierwszych szkicach do obrazu[9].

Jednym z bardziej spektakularnych przykładów recepcji figury kobiety zaczerpniętej ze sztuki antycznej jest *Taniec wśród mieczów*, obraz malowany w krajobrazie Zatoki Neapolitańskiej. W tym też kręgu można odnaleźć inspiracje, które powołały do życia główną bohaterkę obrazu. Wizyty w Neapolu oraz zwiedzanie pompejańskich ruin z pewnością pozostawiły w pamięci malarza wspomnienie jednego z fresków z Villa dei Misteri, na którym ukazano od tyłu tańczącą kobietę.

Ważnym ogniwem mogły być również popularne ujęcia rzeźbiarskie Afrodyty w typie Callipige[10]. Realizacja obrazu *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* z 1889 roku również udowadnia użycie spektakularnych „rekwizytów" z okresu starożytnej Hellady. Samo rozplanowanie kompozycji nasuwa skojarzenia z ateńskim Akropolem[11], figura hetery z typem rzeźbiarskim Afrodyty Anadyomene lub Afrodyty Knidyjskiej, a architektoniczne dekoracje z mozaikami czy sarkofagiem z wizerunkiem Posejdona[12].

Pobyt i praca Henryka Siemiradzkiego we Włoszech były wypełnione rozwojem nie tylko warsztatu malarskiego, ale i wiedzy o historycznym tle przedstawianych scen. Każde kolejne płótno, nad którym pracował malarz, wymagało od niego coraz szerszej wiedzy o starożytnych epokach. Siemiradzki dokładnie studiował historię i zabytki Rzymu oraz literaturę starożytną. Warto wspomnieć, iż artysta gromadził książki na temat antyku, w tym *Dizionario d'ogni mitologia e antichita*, sześciotomowe dzieło Girolamo Pozzoliego i Felice Romaniego, a także wielotomowy *corpus* Luigiego Canina *Gli edifizi di Roma antica*, poświęcony topografii i monumentom starożytnego Rzymu[13]. Słynne dzieło malarskie Siemiradzkiego *Sąd Parysa* i scena w nim zaprezentowana są oparte na literaturze antycznej, konkretnie na książce *Metamorfozy albo złoty osioł* autorstwa Apulejusza z Madaury z Afryki Północnej; sam tekst pochodzi z 140 roku n.e., a fragment opisujący teatralną inscenizację odpowiada scenie kompozycji malarskiej[14]. Swoją majestatycznie urządzoną pracownię, która nierzadko bywała otwierana dla publiczności, Henryk Siemiradzki starannie wyposażał w wiele rekwizytów: antyczne odlewy, biżuterię, tkaniny, ryciny i wszystkie inne elementy, które uzupełniały panoramę przeszłości[15].

[9] A. Biały, P. Adamczyk, *Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego: rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu „Jawnogrzesznica" w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. J. Malinowski, I. Gavrash, K. Maleszko, współpraca T. L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016, s. 55–75.

[10] Zob. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2: *Dzieła o tematyce świeckiej,* red. Jerzy Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, poz. kat. 12/4, s. 30–39.

[11] Jest to budowla świątynna nawiązująca do świątyni Artemidy i Posejdona w Eleusis. Zob. K. A. Czajkowska, *Wizja antycznej Grecji w obrazie Henryka Hektora Siemiradzkiego „Fryne na święcie Posejdona w Eleusis"*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV, s. 157.

[12] Obecnie w zbiorach watykańskich. Zob. tamże, s. 159.

[13] A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 298; A. Bagińska, *Wędrówki po pracowniach polskich artystów u schyłku XIX wieku*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2015, nr 10, s. 171–178; taż, *Via Gaeta numero primo! – pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV, s. 225–233; D. Gorzelany-Nowak, dz. cyt., s. 30–31.

[14] J. Miziołek, *„Triumf Wenus" Henryka Siemiradzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] tegoż, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004, s. 93; W. Dobrowolski, *Triumf Wenus*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, poz. kat. 12/11, s. 74–85.

[15] Zob. B. Biedrońska-Słotowa, *Tkaniny i ubiory w obrazach Henryka Siemiradzkiego*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V, s. 143–147.

Na płótnach Henryka Siemiradzkiego są dostrzegalne nie tylko „odrysy" sztuki antycznej; istotną rolę w jego ikonograficznym warsztacie odegrało współczesne mu malarstwo. Przywołując przykłady, inspiracją do wczesnego obrazu *Nimfa* z 1869 roku mogło być dzieło francuskiego akademika Pierre'a Auguste'a Cota *Portret młodej dziewczyny*, odznaczające się subtelnie zaznaczonym podtekstem erotycznym. Bohaterki obrazów obu malarzy mają uniesioną dłoń z wyciągniętym palcem wskazującym; u Siemiradzkiego gest ten zdaje się ostrzeżeniem, u Cota figlarnym uciszeniem obserwatora. Z malarstwem francuskiego akademizmu, między innymi dziełami Aleksandra Cabanela, Henryk Siemiradzki mógł się zetknąć za pośrednictwem rycin, zdobnictwa porcelany i tkanin. W *Pochodniach Nerona* z 1876 roku jedna z biesiadniczek cesarskiego dworu, postać odwrócona plecami z kielichem w dłoni, nawiązuje do obrazu Thomasa Couture'a *Uczta rzymska* z 1847 roku, a konkretnie do postaci kobiecej przedstawionej po lewej stronie kompozycji. Analogiczna sytuacja występuje najprawdopodobniej w przypadku *Jaskini piratów* z 1880 roku, gdzie postać niewolnicy w lewym górnym rogu przedstawienia może być przeniesieniem figury odaliski z obrazu Jeana-Léona Gérôme'a *Łaźnia* z 1870 roku. Z pewnością formy i treści dla swych obrazów Henryk Siemiradzki mógł poszukiwać również u swojego największego „konkurenta", sławnego w owym czasie Lawrence'a Alma-Tademy, z którym artysta znał się osobiście. Praca pod tytułem *Pieśń niewolnicy* z 1884 roku wydaje się opracowaniem tematu zasygnalizowanego kilka lat wcześniej przez Alma-Tademę w dziele *Safona i Alkajos*. W obrazie tym Safona przysłuchuje się pieśni starożytnego poety Alkajosa; w podobny sposób zakomponował swoją scenę Siemiradzki, czyniąc z niewolnicy pieśniarkę, która opowieścią „hipnotyzuje" patrycjuszki. Jeden z rysunków malarza dowodzi, że był żywo zainteresowany rozwiązaniami plastycznymi Lawrence'a Alma-Tademy. W szkicowniku datowanym na lata 1883–1889 znajduje się rysunek najprawdopodobniej stanowiący rozwinięcie motywu z obrazu *Oczekiwanie* autorstwa holenderskiego klasycysty. Wspomniane już wpływy francuskiego akademizmu, zwłaszcza w doborze pozy modelki, można odnaleźć w projekcie plafonu do petersburskiego dworu Nechayeva. Spoczywająca na obłoku postać Andromedy wydaje się bliska śpiącej Wenus z dzieła Aleksandra Cabanela z 1863 roku. Z dużą dozą pewności jako inspirację można wskazać dzieło włoskiego akademika Camillo Mioli *Ukamienowanie Virginii* z 1882 roku oraz *Młodą męczennicę* Paula Delaroche'a z 1853 roku[16].

Na drugim biegunie spuścizny Henryka Siemiradzkiego sytuują się wspomniane idylle i sielanki. Wpisują się one w europejski nurt malarstwa afirmującego antyk, nurt antykizujących neoklasycystów. Szczególną recepcję antyku w tychże kompozycjach można obserwować przez pryzmat popularnego w owym czasie malarstwa angielskich pompeistów, eklektyków wyobrażających upragniony złoty wiek. Motyw antycznej idylli w malarstwie akademickim XIX wieku tłumaczy żywa wówczas teoria interpretacji antyku jako złotego wieku cywilizacji. Wyrażana w sielankowych scenach rodzajowych z życia starożytnych tęsknota za harmonijną epoką była próbą przywrócenia apollińskiego ideału piękna i zgody człowieka ze światem natury[17]. Szlachetne tematy, a takich dostarczały antyczna mitologia i literatura, już teoretycy akademiccy XVII wieku uważali za niezbędny warunek „wielkiego stylu". Motywy odnoszące się do antyku miały ponadto tę zaletę, że były dość powszechnie znane, lecz przy tym niepospolite. Malarstwo historyczne, jak zauważają badacze, nieustannie balansowało między dążeniem do Prawdy, ucieleśnianej w pięknej formie, a Dobrem, rozpatrywanym w kategoriach nie tylko moralnych, ale też patriotyczno-narodowych. Dążenie do Piękna zyskiwało niekiedy bardziej autonomiczny wyraz, w przypadku oceny dzieł o tematyce antyczno-starożytnej ludziom XIX wieku towarzyszyło bowiem przeświadczenie, że świat antyku zmierzał do cielesnej, zewnętrznej, pogańskiej piękności, a obrazy ukazujące najczęściej sceny rodzajowe z czasów grecko-rzymskich winny niejako bezpośrednio przenosić ten pierwiastek do współczesności[18]. Podążając za słowami recenzji prasowej autorstwa Wojciecha Dzieduszyckiego z 1894 roku:

[16] P. Adamczyk, *Heroiny, muzy, niewolnice, opiekunki... Kobiety w obrazach Henryka Siemiradzkiego: kategorie wizerunków, funkcje i kunszt wyobrażeń*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V, s. 133–142.

[17] *Świat namalowany. Sztuka akademicka w XIX wieku*, katalog wystawy, red. I. Danielewicz, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 2004, s. 1.

[18] I. Danielewicz, *Akademizm europejski w XIX wieku*, [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, katalog wystawy, red. I. Danielewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 9–21.

> [...] są to sielanki klasyczne w stylu Teokryta. W [...] 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[19].

Dobór tematów i sposób ich realizacji czynił zatem z Henryka Siemiradzkiego akademika praktyka. Jednakże niejednokrotne dążenie do wyłącznie plastycznej interpretacji tematu skutkowało, wedle krytyków, brakiem fabuły w malowanych sielankach. Artysta nie rozwijał świata przeżyć wewnętrznych malowanych postaci, zamiast tego dominowały teatralne upozowanie, przybranie w antyczny, teatralnie dekoracyjny kostium. Krytycy sztuki czasów Henryka Siemiradzkiego niejednokrotnie zarzucali mu, że nie jest on w stanie uzyskać głębi emocjonalności malarstwa, ponieważ cele jego „realizmu" odrywają się od myśli obrazu na rzecz dekoracyjności i mimetyczności pejzażu. Mieczysław Wallis przy okazji wystawy retrospektywnej artysty w 1939 roku przyznał:

> [...] obrazy Siemiradzkiego, do których jako modele służyli współcześni Włosi i Włoszki, które za tło miały autentyczną architekturę starorzymską i współczesny pejzaż włoski, traktowany z uwzględnieniem zdobyczy malarstwa plenerowego, musiały działać jak objawienie[20].

Władimir Stasow, najsłynniejszy rosyjski krytyk epoki, pisał w 1891 roku o Henryku Siemiradzkim:

> [...] jest to człowiek utalentowany, błyskotliwy, lecz całkiem zatopiony w Grekach i Rzymianach, przy tym nie w ich życiu rzeczywistym tylko [...] szczegółach zewnętrznych ich bytu. Na to tylko starczy panu Siemiradzkiemu talentu, tym wyłącznie on żyje, podpierając się tu i ówdzie malowniczością efektów świetlnych, o resztę mu nie chodzi[21].

Ta percepcja sztuki uprawianej przez Henryka Siemiradzkiego u początków jego kariery w opinii Stasowa kształtowała się jednak odmiennie. Około 1870 roku, gdy w konkursie macierzystej Akademii Siemiradzki zaprezentował obraz *Zaufanie Aleksandra Macedońskiego do lekarza Filipa podczas ciężkiej choroby*, wypowiedzi Stasowa o młodym akademiku były znaczniej pochlebne; doceniał jego talent i widział w nim odnowiciela sztuki[22]. Krytyk prognozował, iż Henryk Siemiradzki stanie się jednym z najlepszych artystów europejskiej sztuki nowoczesnej[23]. Perspektywa współpracy i jedności w myśleniu o sztuce pomiędzy Władimirem Stasowem a malarzem szybko jednak uległa przekierunkowaniu, gdy artysta po prezentacji kolejnych dzieł – *Orgia rzymska* oraz *Chrystus i Jawnogrzesznica* – w oczach rosyjskiego krytyka sztuki stał się „zdrajcą" ideałów sztuki, przede wszystkim realizmu, któremu hołdował Stasow[24]. Efektem tychże odczuć były teksty, w których Siemiradzki był opisywany jako malarz powierzchowny, nienależący do szkoły rosyjskiej, twórca negowany w kręgach innych nurtów malarskich. Krytyka artystyczna widziała w Henryku Siemiradzkim zarówno wybitnego polskiego artystę, jak i nie-Polaka, który znikomo na swych płótnach podejmował rodzime tematy w stylu Jana Matejki, Józefa Brandta czy Józefa Chełmońskiego. Siemiradzki tylko pośrednio, w sposób alegoryczny starał się wypełnić nałożone nań patriotyczne zadanie. Twórczość tego artysty należy zatem włączyć bardziej w ponadnarodowy świat sztuki, gdzie malarzowi bliżej było do zbiorowości wielkomiejskich salonów sztuki, a jego „modernizm" mógł zaistnieć w takim stopniu, w jakim pozwalał na to europejski akademizm i gust kolekcjonerów[25].

Odbiór sztuki Henryka Siemiradzkiego był spolaryzowany. Krytyka, nierzadko chcąc dowartościować repertuar artystyczny malarza, łączyła jego nazwisko z nurtem impresjonizmu, co, w odniesieniu do specyfiki warsztatu Siemiradzkiego, okazywało się błędne[26]. W jego epoce pisano, że „temat, jak zwykle [...] jest tylko pretekstem. Właściwe zadanie polega na odtworzeniu światła [...]. Te efekty światła, wprowadzone do sztuki przez impresjonistów, stanowiły jądro zainteresowań malarskich Siemiradzkiego"[27]. W epoce Henryka Siemiradzkiego nierzadko w prasie

[19] W. Dzieduszycki, *Sztuka polska na wystawie krajowej we Lwowie w 1894 roku*, „Dziennik Polski" 1894, nr 317, s. 1.

[20] S. Lewandowski, dz. cyt., s. 79.

[21] T. Grzybkowska, *Eros w sztuce polskiej*, Warszawa 1993, s. 70.

[22] L. Chasjanowa, *Henryk Siemiradzki w ocenie rosyjskiej krytyki artystycznej*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV, s. 236.

[23] Tamże.

[24] Tamże.

[25] W. Okoń, *Henryk Siemiradzki – alegoria żywa*, [w:] *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 147.

[26] D. Sarkowicz, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3, s. 83–97.

[27] W. Husarski, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1930, nr 45, s. 948.

spotykało się opinie podobne tej sformułowanej przez Jana Gnatowskiego, zgodnie z którą:

> [...] przedziwnie piękne formy nabierają podwójnej piękności na tle południowej przyrody i w świetle południowego słońca. Jak on [Siemiradzki – P. A.] tę przyrodę rozumie, jak umie ją wynaleźć w królewskiej wspaniałości jej kwiatów i gajów, gdy ją przeciętni turyści znają tylko ze spalonych od gorąca łąk i gościńców[28].

W pierwszych miesiącach 1900 roku dziennik „Nowoje Wriemia" zamieścił wywiad udzielony przez Henryka Siemiradzkiego dziennikarzowi w Rzymie.

> Pan Henryk jako mądry człowiek oraz subtelny artysta nie mógł pozostać obojętnym w stosunku do zmian zachodzących w świecie sztuki. Jego zdaniem rozkład monumentalnej formy artystycznej oraz jej symboliki w sztuce europejskiej i rosyjskiej prowadził do całkowitego zniszczenia szkoły akademickiej, lecz pogoń twórców za własną indywidualnością z czasem wyradzała się w subiektywne pozowanie na genialność oraz widzimisię[29].

Henryk Siemiradzki był przerażony Wystawą Artystyczną w Wiedniu, gdzie zamiast dobrych obrazów nagrodzono – jak sądził – „jakieś straszydło, namalowane w duchu nowej szkoły"[30]. Nie mógł się przyzwyczaić do aktualnych wymogów publiczności, a jej postulaty go przerażały. Nowe gusta i pragnienie czegoś nadzwyczajnego na tyle zaszokowały artystę, że podjął decyzję, by niczego nie wysyłać na wystawę w Paryżu. Uważał, że „wszystkie te czerwone krowy i zielone konie napełniają człowieka grozą. To płaskie i niewybredne błazeństwo, uganianie się za czymś nowym obliczone jest na popyt i dziwaczność publiczności"[31]. Dla Henryka Siemiradzkiego nowatorzy sztuki to „w większości nieudacznicy, którzy po próbie podjęcia poważnej roboty uświadomili sobie własną bezradność i rzucili się do nowych szkół, dzięki którym natychmiast zdobyli rozgłos, a co najważniejsze – wzbudzili zainteresowanie"[32]; był pewien, że „większość obrazów młodych malarzy, wykonanych według nowych przepisów, sprzedaje się tylko i wyłącznie dlatego, że powiewa nad nimi sztandar tej czy innej szkoły"[33]. Wobec tych procesów przyswajania obrazów Henryka Siemiradzkiego i odbioru stylu XIX-wiecznego akademizmu jako nader statycznego w jego plastycznym warsztacie objawia się dodatkowe pole interpretacji – fotografia. Medium to nie tylko było przez artystę nowatorsko wykorzystywane w procesie komponowania i odrysowywania postaci z obrazów, ale stanowiło także istotną metodę w biograficznej dokumentacji i kreowaniu własnego wizerunku[34].

Niewątpliwie antyk w rozumieniu i ujęciu Henryka Siemiradzkiego stanowi pewien paradoks: akademik świadomie sięgający po przeszłość w znaczącym stopniu przyczynił się nie tylko do ukształtowania oblicza swojej epoki, ale i rozwoju sztuki współczesnej. Można ośmielić się i nazwać Siemiradzkiego malarzem antykwariuszem, który z dużą dozą znawstwa i pedantyzmu estetycznego wskrzeszał starożytną przeszłość.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

Adamczyk Paulina, *Heroiny, muzy, niewolnice, opiekunki... Kobiety w obrazach Henryka Siemiradzkiego: kategorie wizerunków, funkcje i kunszt wyobrażeń*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V: *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2017, s. 133–142.

Bagińska Agnieszka, *Via Gaeta numero primo! – pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, współpraca Tatyana L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016, s. 225–233.

Bagińska Agnieszka, *Wędrówki po pracowniach polskich artystów u schyłku XIX wieku*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2015, nr 10, s. 171–178.

Biały Aneta, Adamczyk Paulina, *Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego: rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu „Jawnogrzesznica" w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, współpraca Tatyana L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016, s. 55–75.

Biedrońska-Słotowa Beata, *Tkaniny i ubiory w obrazach Henryka Siemiradzkiego*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V: *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2017, s. 143–147.

[28] J. Gnatowski, *Z wystawy dzieł sztuki (III)*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1894, nr 173, s. 1.

[29] L. Chasjanowa, *„...sztuka w ostatnich czasach poważnie upadła". Henryk Siemiradzki i Siergiej Diagilew*, „Sztuka i Krytyka" 2018, nr 6 (69), s. 25.

[30] Tamże.

[31] Tamże.

[32] Tamże.

[33] Tamże.

[34] Zob. A. Masłowska, *Czy dziewiętnastowieczne fotografie są wiarygodnym źródłem do odczytywania treści obrazów Henryka Siemiradzkiego?*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V, s. 175–185; taż, *Henryk Siemiradzki i fotografia*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3, s. 99–108.

Chasjanowa Lejła, *Henryk Siemiradzki w ocenie rosyjskiej krytyki artystycznej*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, współpraca Tatyana L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016, s. 235–241.
Chasjanowa Lejła, *„...sztuka w ostatnich czasach poważnie upadła". Henryk Siemiradzki i Siergiej Diagilew*, „Sztuka i Krytyka" 2018, nr 6 (69), s. 8–34.
Czajkowska Katarzyna Anna, *Wizja antycznej Grecji w obrazie Henryka Hektora Siemiradzkiego „Fryne na święcie Posejdona w Eleusis"*, Sztuka Europy Wschodniej, t. IV: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, współpraca Tatyana L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016, s. 155–164.
Danielewicz Iwona, *Akademizm europejski w XIX wieku*, [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, katalog wystawy, red. Iwona Danielewicz, Warszawa 1998, s. 9–21.
Dobrowolski Witold, *Triumf Wenus*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2: *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. Jerzy Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, s. 74–85.
First Grzegorz, *Nie tylko Rzym. Starożytny Egipt i Bliski Wschód Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, red. Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Warszawa–Toruń 2021, s. 43–51.
Gorzelany-Nowak Dorota, *Antyk grecko-rzymski w twórczości Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, red. Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Warszawa–Toruń 2021, s. 29–41.
Górska Wiesława, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 2007.
Grzybkowska Teresa, *Eros w sztuce polskiej*, Warszawa 1993.
Klimow Paweł, *„Jest on, rzecz jasna, Polakiem i Polakiem pozostanie". Kilka uwag do biografii Henryka Siemiradzkiego*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 127–144.
Lewandowski Stanisław, *Henryk Siemiradzki*, Kraków 1904.
Masłowska Anna, *Czy dziewiętnastowieczne fotografie są wiarygodnym źródłem do odczytywania treści obrazów Henryka Siemiradzkiego?*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V: *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2017, s. 175–185.
Masłowska Anna, *Henryk Siemiradzki i fotografia*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, red. Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Warszawa–Toruń 2021, s. 99–108.
Miziołek Jerzy, *Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] Jerzy Miziołek, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004, s. 220–231.
Nitka Maria, *Figuralizm Henryka Siemiradzkiego*, Sztuka Europy Wschodniej, t. V: *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2017, s. 53–65.
Okoń Waldemar, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
Okoń Waldemar, *Stygnąca paleta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.
Ryszkiewicz Andrzej, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989.
Sarkowicz Dominika, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, red. Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Warszawa–Toruń 2021, s. 83–97.
Skalska-Miecik Lija, *O cesarskiej akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX wieku i na początku XX wieku*, katalog wystawy, red. Lija Skalska-Miecik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 7–13.
Świat namalowany. Sztuka akademicka w XIX wieku, katalog wystawy, red. Iwona Danielewicz, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 2004.

Źródła

Dzieduszycki Wojciech *Sztuka polska na wystawie krajowej we Lwowie w 1894 roku*, „Dziennik Polski" 1894, nr 317, s. 1.
Gnatowski Jan, *Z wystawy dzieł sztuki (III)*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1894, nr 173, s. 1.
Husarski Wacław, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1930, nr 45, s. 948.

STRESZCZENIE

Henryk Siemiradzki to jeden najwybitniejszych XIX-wiecznych malarzy akademickich. W swojej twórczości konsekwentnie poruszał się w tematyce historycznej osadzonej w antycznym kostiumie. Czerpał z ówczesnego mitu i wiedzy o antyku, a tym samym kształtował popularny w swojej epoce obraz starożytnego świata. Jego stylistyczne i ikonograficzne inklinacje były związane zarówno z duchem epoki, hierarchią tematów malarskich jak i wykształceniem akademickim. Artykuł omawia kwestie poszukiwań i realizacji przez Henryka Siemiradzkiego własnego stylu malarskiego oraz pracy w dogmacie „klasycyzmu profesorów". Rozpoznanie i analiza konkretnych motywów antycznych wykorzystanych przez malarza pozwalają nie tylko na poszerzenie wiedzy na temat warsztatu artystycznego Siemiradzkiego, ale także osadzenie jego obrazów w panoramie ówczesnego malarstwa europejskiego i polskiego.

Słowa klucze: Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu, akademizm, antyk, Henryk Siemiradzki, kostium antyczny, malarstwo akademickie, malarstwo historyczne, malarze polscy, recepcja, Rzym, starożytna Grecja, starożytność, starożytny Rzym, XIX wiek

SUMMARY

Henryk Siemiradzki is one of the most outstanding 19th-century academic painters. In his work, he consequently dealt with historical themes embedded in an ancient costume. He drew on the contemporary myth and knowledge of antiquity, and thus shaped the image of the ancient world that was popular in his era. His stylistic and iconographic inclinations were related to the spirit of his times, the hierarchy of painting themes and academic education. The article discusses the issues of Henryk Siemiradzki's search for and implementation of his own painting style and work in the dogma of "professors' classicism". Recognition and analysis of specific ancient motifs used by the painter allow not only to expand the knowledge about Siemiradzki's artistic workshop, but also to place his paintings in the panorama of contemporary European and Polish painting.

Key words: St Petersburg Academy of Fine Arts, academicism, antiquity, Henryk Siemiradzki, antique costume, academic painting, historical painting, Polish painters, reception, Rome, ancient Greece, antiquity, ancient Rome, 19th century