

# Maria Nitka

---

## Rzymska recepcja twórczości Henryka Siemiradzkiego – rekonesans

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern  
Europe 3, 27-35

---

2015

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ  
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
ART OF THE EAST EUROPE  
TOM III

---

Maria Nitka  
Uniwersytet Wrocławski; PISnSŚ

## Rzymska recepcja twórczości Henryka Siemiradzkiego – rekonesans

Henryk Siemiradzki, obdarzony carskim stypendium, przybył do Rzymu w połowie maja 1872 roku, w przełomowym w dziejach tego miasta momencie, gdy ze stolicy uniwersalnego Państwa Kościelnego stało się ono stolicą państwa narodowego – Królestwa Włoch. Choć była to chwila „rewolucyjna” w historii Wiecznego Miasta, przemiany w jego życiu artystycznym dokonywały się wolno. Wprawdzie w latach 1870–1871 zmarli Johann Friedrich Overbeck i Tommaso Minardi – najważniejsi przedstawiciele *scuola romana*, lecz mimo to konserwatywny, elitarny i kosmopolityczny charakter artystycznej sceny rzymskiej utrzymał się. W dużej mierze była to zasługa Akademii św. Łukasza, która nie zmieniła swego uniwersalnego i międzynarodowego charakteru. Nad Tybrem pozostały także akademie francuska i hiszpańska, jak również przybywali stypendyści z uczelni artystycznych z całego świata, w tym liczni z Rosji.<sup>1</sup> Zmiana politycznej przynależności Wiecznego Miasta w żaden znaczący sposób nie wpłynęła bowiem na politykę carską – Rzym pozostał ulubionym miejscem wysyłania carskich stypendystów, a tradycję tę umacniali akademicy profesorowie, w większości

wychowankowie *scuola romana*, na czele z Fiodorem Brunim. Tak jak ważna była *Roma* dla Rosjan, tak Rosjanie istotni byli dla sceny artystycznej, zwłaszcza malarskiej Rzymu doby *Ottocenta*, którą od czasu sukcesów Karla Briułłowa, Fiodora Bruniego i Aleksandra Iwanowa niemal zawładnęli.<sup>2</sup> Nad Tybrem liczna była też kolonia polskich artystów, z których sporą część stanowili wychowankowie petersburskiej uczelni. Niektórzy z nich odnieśli tam znaczny sukces, jak Ignacy Karczewski, Albert Żamett, a w czasach przyjazdu Siemiradzkiego – Karol Miller, Henryk Cieszkowski czy Aleksander Stankiewicz oraz spora grupa dobrze prosperujących rzeźbiarzy.

Siemiradzki przybył zatem do kosmopolitycznego Rzymu, w którym carscy stypendyści cieszyli się doskonałą opinią i gdzie istniała tradycja polsko-rosyjskich kontaktów artystycznych. Światy te łączyły się w salonach międzynarodowej arystokracji (od czasów księżnej Zinaidy Wołkońskiej były to bardzo ożywione relacje), w ambasadzie rosyjskiej w Palazzo Rondanini przy *via Corso*, w końcu w bardzo licznych studiach artystycznych, których większość znajdowała się w okolicy od Porta Po-

---

<sup>1</sup> Por.: Maestà (2003).

<sup>2</sup> Giuliani (1991: 131–147).

ppolo przez *via Babuino*, *via Margutta* i Piazza di Spagna po zbrocza *via Sistina* i Piazza Barberini. Zwiedzanie pracowni artystów należało do kanonu wojaży nad Tyber co najmniej od czasów Canovy. Rudymentarnym miejscem recepcji sztuki w Rzymie były zatem nie jak w Paryżu salony, ale otwarte studia, a jej odbiorcami podróżnicy, często nobliwi i nierzadko, jak wynikało ze wspomnianych polsko-rosyjskich kontaktów, należący do rosyjskiej arystokracji. Właśnie z tym środowiskiem związana jest recepcja pierwszego ważnego dzieła Siemiradzkiego w Rzymie, *Jawnogrzesznicy*. Siemiradzki zaraz po przybyciu do Rzymu wynajął niewielką pracownię przy *via Margutta* 5 i tam już w listopadzie 1872 roku rozpoczął pracę nad tym obrazem. Niedługo potem jego studio odwiedził Wielki Książę Mikołaj, syn Konstantego, zwracając oczy świata sztuki na młodego carskiego stypendystę.<sup>3</sup> Warto dodać, iż wizytowanie *atelier* podczas pracy nad dziełem należało do rzymskiego obyczaju – obrazem, który wzbudził podziw, zanim został namalowany, był np. *Ostatni dzień Pompei* Karla Briullowa.<sup>4</sup>

Dzieło Siemiradzkiego zostało zaraz po ukończeniu wysłane do Petersburga i Warszawy, wzbudzając tam zachwyt, a opromieniony tymi sukcesami artysta powrócił do Rzymu, gdzie powiększył swą pracownię przy *via Margutta* 5. Przystąpił tam do malowania kolejnego płótna. W zamierzeniu Siemiradzkiego miał to być – jak pisał – „obraz, który rozstrzygnie o przyszłych mych losach”.<sup>5</sup> Za temat jego obrał męczeństwo pierwszych chrześcijan za czasów Nerona.<sup>6</sup> Pierwsze, niewielkie wzmianki o pracy zaczęły się ukazywać we włoskiej prasie niedługo po zamówieniu płótna. Jego monumentalne rozmiary zwróciły bowiem uwagę rzymskiej publiczności, oczekującej zawsze dzieł wielkoformatowych. Wraz z postępem prac nad obrazem rosło zainteresowanie nim i coraz częstsze stały się wizyty w *atelier* artysty. Osiągnęły one apogeum na przełomie roku 1875 i 1876, gdy *Pochodnie Nerona* były niemal skończone. Zanotował wówczas Siemiradzki: „pracownia moja jest dość często odwiedzana, dziś właśnie był W. X. Lichtenbergski”, w innym liście dodając: „prawie wszyscy artyści tu-

tejsi (...) zrobili mi wizyty”.<sup>7</sup> Do tego grona należeli Domenico Morelli, Lawrence Alma Tadema, Hans Makart – czyli czołowe postaci ówczesnej sceny artystycznej nad Tybrem. By dokończyć swe dzieło, Siemiradzki musiał nawet ograniczyć czas odwiedzin w swym studio. Pisał: „tyle osób chciało zwiedzać moją pracownię, że zmuszony byłem przybić na drzwiach kartkę, iż przyjmuję tylko w niedzielę od 1 do 5 po południu”.<sup>8</sup> Owe „pielgrzymki” do *atelier* mistrza odnotowała również włoska prasa. Korespondent „Gazzetta d’Italia” z 11 kwietnia 1876 roku pisał: „Od niejakiego czasu w kółkach artystycznych o niczym innym prawie nie mówią, jak tylko o wielkim obrazie Henryka Siemiradzkiego, który przedstawia męczeństwo chrześcijan, palonych żywcem w ogrodach Nerona. Henryk Siemiradzki jest Polakiem, lat około trzydziestu, bladej twarzy, bardzo szlachetnej, oświeconej błyskiem geniuszu. Od trzech lat bawi w Rzymie, a od dwóch pracuje nad ogromnym obrazem, który za miesiąc ukończonym zostanie, choć od kilku tygodni zwabia pod nr 5 *via Margutta* (...) wielkie tłumy admiratorów. Idzie się tam pod wrażeniem ogólnego zachwytu i stoi przed obrazem z niemy podziwem. (...) Jednym słowem, p. Siemiradzki stworzył dzieło, które będzie dla niego sławą”.<sup>9</sup> Dumny z powodzenia obrazu pisał Siemiradzki: „Neron mój, chociaż pod względem pieniężnym przynosi mi dotychczas tylko wydatki, za to zjednał mi już w Rzymie takie stanowisko pomiędzy artystami, o jakim nawet marzyć nie śmiałem”.<sup>10</sup>

Dowodem owego uznania na rzymskiej scenie artystycznej było wystawienie obrazu w maju 1876 roku w specjalnej sali dostojnej Akademii św. Łukasza przy *via Ripetta*. Praca spotkała się z życzliwym przyjęciem publiczności, wśród której nie zabrakło ważnych rzymskich osobistości. Na otwarciu wystawy przybyli ambasador rosyjski i minister oświecenia Królestwa Włoch. Ekspozycję odwiedziła później żona następcy tronu Humberta I, księżniczka Małgorzata, późniejsza królowa Włoch. *Pochodnie* przyciągnęły także tłumy rzymian, a Siemiradzki całkowity dochód z biletów przeznaczył na wsparcie budowy Pałacu Wystawienniczego (Palazzo delle Esposizioni) przy *via Nazionale*. Zainteresowanie ekspozycją wzniciło dodatkowo tragiczne

<sup>3</sup> Cyt za: Dużyk (1986: 228).

<sup>4</sup> Macstà (2003: 368–369).

<sup>5</sup> Dużyk (1986: 266).

<sup>6</sup> Początek prac nad kompozycją *Pochodnie Nerona* w monografii dzieła ustalony został na rok 1873, zob.: Jęcki (2009: 135).

<sup>7</sup> Cyt. za: Dużyk (1986: 263).

<sup>8</sup> Dużyk (1986: 264–265).

<sup>9</sup> Gazzetta d’Italia (1876). Recenzję przedrukował Kurier Warszawski (1876).

<sup>10</sup> Cyt. za: Dużyk (1986: 264).

zdarzenie z 7 czerwca, kiedy to przed obrazem nagle zmarł włoski architekt Enrico Alvino. „Illustrazione Italiana” zamieściła grafikę reportażową z tego wypadku, będącą zarazem wizualnym dokumentem prezentacji *Pochodni*.<sup>11</sup> Wystawa w Akademii św. Łukasza znalazła również rezonans we włoskiej krytyce artystycznej. Artykuły o pracy Siemiradzkiego ukazały się na łamach „L’Opinione” czy „La Liberta”.<sup>12</sup> Ostatnia recenzja kumulowała najważniejsze chyba dla XIX-wiecznego malarstwa dzieła pochwały, stwierdzając, iż „ten obraz to jest poemat” i „jest tu cały duch okresu historycznego”, dodając jedynie „szkoda, że Siemiradzki nie jest Włochem”.<sup>13</sup>

Te niezwykle pochlebne opinie ukazują dobitnie, iż autor *Świeczników chrześcijaństwa* uchodził za mistrza „wielkich, historycznych tematów” i widziany był przede wszystkim jako malarz hołdujący tradycji *ut pictura poesis*, czyli temu, co stanowiło kwintesencję *scuola romana*. We włoskim piśmiennictwie o sztuce od lat 60. XIX wieku owo monumentalne, rzymskie malarstwo historyczne spotykało się z krytyką jako anachroniczne i nieprzystające do rzeczywistości ulegającego przeobrażeniom i jednoczącego się państwa włoskiego. Poszukiwano „nowoczesnego” narodowego malarstwa, za którego protoplastów uznawano florentczyków, zwłaszcza z kręgu Macchiaioli oraz szkołę neapolitańską z Morellem na czele (malarz ten dominował też na rzymskiej scenie). Być może echa tych założeń odbiły się w recenzjach *Pochodni*, skoro korespondent „Gazzetta d’Italia” wspominał: „krytycy powiedzieli już wam, jakie wady posiada ten obraz”,<sup>14</sup> nie wymieniając jednak owych powszechnie znanych niedoskonałości pracy. O nich napisał natomiast kilka lat później Giovanni Gozzoli w biografii Siemiradzkiego, wspominając „znane braki perspektywy w tej kompozycji”.<sup>15</sup> Warto podkreślić, iż podobne uwagi formułowała wówczas krytyka polska i rosyjska.<sup>16</sup>

Z całą pewnością jednak głosy krytyczne nie zaważyły na recepcji *Pochodni*, które odniosły nad Tybrem wystawienniczy sukces, a jego miarą były liczne wyróżnienia dla ich autora. Już w roku 1876 Siemiradzki został wybrany – jak pisał – na „członka jury, które ma przysądzać nagrody za lep-

sze obrazy wystawy artystycznej, odkrytej w tym roku w Rzymie”<sup>17</sup> (Societa degli amatori e cultori di belle arti). W maju tego roku studenci Akademii św. Łukasza ofiarowali mu w dowód uznania wieńiec laurowy ze wstęgą w barwach Królestwa Włoskiego i napisem: *Ad Enrico Siemiradzki gli alumni del R. Istituto del Belle Arti*.<sup>18</sup> Parę tygodni później otrzymał od króla order Corona d’Italia.<sup>19</sup> Siemiradzki zaproszony został także do grona artystów mających wystawiać prace w dziale włoskim na międzynarodowej wystawie w Melbourne. Na ekspozycję tę przygotował *Jaskinię piratów*.<sup>20</sup> W lipcu 1880 roku natomiast Akademia Św. Łukasza nadała Siemiradzkiemu tytuł członka honorowego (*accademico d’onore*).<sup>21</sup>

Miarą popularności Siemiradzkiego nad Tybrem po sukcesie *Pochodni* były też niemal niezliczone wizyty, jakie składano malarzowi w jego pracowni. Żona Henryka pisała w liście, iż „wszyscy ambasadorowie u niego się spotykają; słowem imię jego coraz większego rozgłosu nabiera w Rzymie i Europie”.<sup>22</sup> *Atelier* było otwarte dla publiczności w środy popołudniu, a do odwiedzenia go zachęcały publikacje ukazujące się w rzymskiej prasie codziennej (np. „Gazzetta della Capitale”) czy w periodykach ogólnowłoskich, czasem publikujących nawet reprodukcje obrazów Siemiradzkiego, jak w roku 1881 mediolański „Illustrazione Popolare”, który zamieścił grafikę *Pochodni Nerona i Wazonu czy kobiety*. Za każdym razem ilustracjom tym towarzyszyła krótka nota o artyście, który przedstawiony był bądź to jako *pittore Russo*, bądź jako *tedesco*.<sup>23</sup>

Szczyt popularności Siemiradzkiego w Rzymie przypadał na początek lat 80. XIX wieku. W roku 1882 autor *Pochodni Nerona* poproszony został do komitetu wykonawczego międzynarodowej wystawy w Rzymie. Była to piąta włoska i międzynarodowa wystawa sztuki – pierwsza odbyła się w roku 1861 we Florencji (*Esposizione italiana in Firenze*), kolejne w Turynie, Neapolu i Parmie. Ekspozycja rzymska miała je wszystkie przyćmić, stając się wizytówką stolicy nowego, zjednoczonego państwa. Specjalnie na nią budowany był więc gmach przy

<sup>17</sup> Dużyk (1986: 264).

<sup>18</sup> Informację tę podały włoskie gazety oraz wspominał o niej H. Siemiradzki w liście, zob.: Dużyk (1986: 296).

<sup>19</sup> Dużyk (1986: 277).

<sup>20</sup> Informacje o zamówieniu Siemiradzkiego podaje listy, zob.: Dużyk (1986: 242).

<sup>21</sup> Dużyk (1986: 296).

<sup>22</sup> Dużyk (1986: 343).

<sup>23</sup> *Illustrazione Popolare* (1881).

<sup>11</sup> *L’Illustrazione Italiana* (1876: 68).

<sup>12</sup> *L’Opinione* (1876).

<sup>13</sup> *La Liberta* (1876).

<sup>14</sup> *Gazzetta d’Italia* (1876).

<sup>15</sup> Gozzoli (1883: 190).

<sup>16</sup> Jęcki (2009: 176–177).

*via Nazionale* – Palazzo delle Esposizioni, jak i pawilon tymczasowy. Ekspozycja trwała od 21 stycznia do końca kwietnia 1883 roku i zgromadziła ponad 2000 płócien i rzeźb oraz sporą kolekcję sztuki przemysłowej. Siemiradzki był jednym z 19 polskich uczestników tej wystawy. Oprócz niego byli tam malarze: Jan Matejko (pokazał *Hołd pruski*), Wilhelm Kotarbiński, Franciszek Tępa, Aleksander Lesser, Jan Konopacki, a także rzeźbiarze: Tomasz Oskar Sosnowski, Pius Weloński, Wiktor Brodzki, Stefan Leati, Celestyn Hoszowski i Teodor Rygier.<sup>24</sup> Siemiradzki był jednak jedynym Polakiem, którego imię znalazło się na łamach specjalnie wydanego „Giornale illustrato della Esposizione di Belle Arti”. Ukazał się tam jego życiorys artystyczny zestawiony z biogramem rzeźbiarza Eduarda Müllera, jako że obydwaj byli: „obcokrajowcami, ale Italię i Rzym mogą uważać za swoje [podkreślenie moje – M. N.], gdyż tam dojrżeli i tam rozwinął się wspaniały ich talent i tam zdobyli sławę”, ale także dlatego, że „obydwaj z nieskończoną miłością uprawiają wielką sztukę, obydwaj są artystami uczonymi i świadomymi, obydwaj mają zaszczyt być członkami Akademii św. Łukasza”. Następnie krytyk podsumował krótko *oeuvre* artysty, zauważając, iż „Henryk Siemiradzki przybył do Rzymu, zakochał się w jego wielkich tematach i stworzył te *Pochodnie Nerona*, które uznano za wielkie dzieło nie tylko w Rzymie, ale w całej Italii i zagranicą. (...) Ten obraz odślonił malarza, który zalicza się do grona wielkich mistrzów. (...) Po tym sukcesie stworzył inne godne uwagi dzieła i na wystawie rzymskiej pojawił się z pracą o wielkiej wartości, której nasza gazeta nie omieszkła ukazać”.<sup>25</sup> Siemiradzki zaprezentował na ekspozycji plafon *Światło i ciemność*, przeznaczony do pałacu Zawiszów w Warszawie, który zajmował specjalnie wydzieloną część sali XIX, gdzie był też obraz Lessera. Plafon jako jedyne z polskich dzieł doczekał się omówienia w katalogu wystawy, lecz brakowało zapowiedzianej recenzji w „Giornale illustrato della Esposizione di Belle Arti”.<sup>26</sup>

Reakcje krytyki włoskiej na „sufit” Siemiradzkiego były skąpe i dość powściągliwe. Z nielicznych prac obcokrajowców (było ich ok. 10%), w grupie obrazów historycznych największe pochwały zebrały dzieła Alma Tademy, czasem tylko zestawianego

z Siemiradzkiem. Pisał zatem Camillo Boito: „jakie są dzieła cudzoziemców? (...) dwa małe i znaczne obrazy i dwie akwarele Alma Tademy, dwa stare, lecz ważne malowidła Rosa Bonheur, jedno bardzo ważne płótno Matejki i sufit Siemiradzkiego”.<sup>27</sup> O wiele bardziej krytyczną opinię o plafonie wyraził Francesco Netti, który zanotował: „Siemiradzki nie chce wskazać nowego sposobu malowania plafonu. On obraca [scenę – M. N.] do góry nogami, jak zrobili już to starożytni, grupując postacie widziane w skrócie. Tylko jego zgrupowanie postaci jest bardziej szalone”. Następnie wyliczył liczne błędy w rysunku figur, na końcu jednak chwalił obraz za: „ducha dekoracji, światło rozchodzące się bez oszustwa, całość dobrze ujętą, jasną, prostą, dającą się objąć jednym spojrzeniem, zanim uwagę pokona zmęczenie i szyja zacznie boleć”.<sup>28</sup>

Brak szerokiej recepcji plafonu Siemiradzkiego może wiązać się z niewielkim zainteresowaniem krytyki włoskiej malarstwem historycznym w ogóle.<sup>29</sup> Największą uwagę publiczności i krytyki przykuł bowiem obraz przedstawiciela realistycznej szkoły neapolitańskiej Francesca Paola Michettiego *Śluby (il Voto)*. Sporym zainteresowaniem cieszyli się pejzażyści i malarze scen rodzajowych jak weneccjanin Giacomo Favretto (*Targ na Campo San Paolo w Wenecji*) chwalony za kolor i oddanie rzeczywistości.<sup>30</sup> Na liście zakupów do tworzonej galerii sztuki współczesnej w Rzymie znalazły się prace mediolańskich realistów (Guido Boggiani, Cesare Tallone), florentczyków związanych z grupą Macchiaioli (Giuseppe Raggio, Francesco Gioli), w końcu przedstawicieli szkoły neapolitańskiej – oprócz Domenico Morellego także Francesco Mancini, czy zafascynowanego nimi Pio Jorisa (rzymanina). Nieliczne obrazy historyczne znajdujące się na liście zakupów ukazywały najnowsze dzieje w „realistycznym” ujęciu jak obraz Michele Cammarano *Bitwa pod San Martino* czy Giovanni Fattori *Bitwa pod Custozą* (ten ostatni artysta to filar grupy Macchiaioli). Prace bliskich Siemiradzkiemu malarzy antycznych *storie* znalazły się co najwyżej na łamach „Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti”, gdzie zostały wyróżnione reprodukcją i omówieniem, np. obrazy Alessandra Pigna *Frigidarium*, Camillo Miolla *Śmierć Wirginii*, Cesare

<sup>24</sup> Esposizione (1883: 45, 18, 20, 95, 49, 102, 132, 103, 106, 124).

<sup>25</sup> Roma (1883: 41–42).

<sup>26</sup> Esposizione (1883: 95–96).

<sup>27</sup> Boito (1990: 384).

<sup>28</sup> Netti (1938: 149–152).

<sup>29</sup> Piantoni (1990: 109–121).

<sup>30</sup> Poppi (1988: 720).

Tallone *Zwycięstwo Chrześcijaństwa*, czy Luna Juana *Rzymianki*.<sup>31</sup>

Owa deprecjacja malarstwa historycznego doskonale oddawała sytuację sceny artystycznej w Rzymie i Italii lat 80. XIX wieku. Od zjednoczenia Włoch powoli zatracał się bowiem specyficzny międzynarodowy charakter szkoły rzymskiej, której fundamentem były klasyczna forma i wielki temat. W krytyce dominowali piewcy współczesności, wychowankowie akademii mediolańskiej i florenckiej, czy przedstawiciele szkoły neapolitańskiej. *Scuola romana* nie odpowiadała postulowanej przez krytykę potrzebie „nowoczesnego” malarstwa włoskiego, które miało nie tyle opisywać wielkie tematy, co rzeczywistość, studiując – jak ujął to Enrico Manfredi – *il vero*. Nowym stylem miałby być realizm, albo raczej we włoskiej wersji weryzm.<sup>32</sup>

Plafon Siemiradzkiego, pomimo iż specjalnie wyeksponowany w sali, nie przyniósł Henrykowi najważniejszego wyróżnienia, czyli zakupu przez komisję i włączenia go w korpus dzieł składających się na późniejszą Galeria d'Arte Moderna e Contemporanea, utwierdził jednakże pozycję Polaka na rzymskiej scenie artystycznej. Siemiradzki znalazł więc miejsce w opracowaniu Giovanniego Gozzoli *Gli Artisti viventi*, w którym krytyk określił go jako „ważnego polskiego malarza”, a następnie w obszernej i pozbawionej błędów biografii zanotował: „Siemiradzki jest wspaniałym i potężnym kolorystą: jego pociągnięcia pędzlem są miękkie i pociągające (...). W swych pejzażach wie dobrze, jak oddać efekt światła, tak by życie rozkwitało i migotało w każdym szczególe”.<sup>33</sup> Owo uwrażliwienie na efekty kolorystyczne stało się szczególnie modne w krytyce włoskiej od czasów Macchiaioli, a na scenie rzymskiej od lat 70. XIX wieku, w dużej mierze dzięki hiszpańskiemu malarzowi Marii Fortuny, którego podziwiał także Siemiradzki.

Ukoronowaniem obecności autora *Pochodni Nerona* na rzymskiej scenie artystycznej było włączenie go w poczet członków rzeczywistych (*accademico di merito*) Akademii św. Łukasza w marcu 1884 roku.<sup>34</sup> Tytuł ten otrzymali przed Siemiradzkiem tylko nieliczni polscy artyści (Tadeusz Kunt-

ze i Franciszek Smuglewicz). Warto zauważyć, iż w liście dziękczynnym do członków akademii zapisał Siemiradzki: „więcej aniżeli mnie, przyznany honor przez przesławną Akademię został udzielony Polsce, mojej ojczyźnie”, dodając, iż wszystko jako artysta zawdzięcza Włochom, „ich niebu, ich modelom natury i sztuki”.<sup>35</sup> Najprawdopodobniej wówczas także Siemiradzki przekazał Akademii *bozzeto* swego obrazu – *Noc w Pompejach*.<sup>36</sup>

W roku 1884 miało miejsce jeszcze jedno symboliczne wydarzenie z udziałem Siemiradzkiego, które pozostawiło trwałe ślad jego obecności nad Tybrem. Henryk został członkiem polskiej delegacji na audiencję u papieża Leona XIII. Miała ona miejsce 16 grudnia i podczas niej przekazano następcy św. Piotra obraz Matejki *Bitwa pod Wiedniem*. Wydarzenie to zostało uwiecznione na fresku w Galerii Kandelabrow przez Domenico Tortiego – w centrum kompozycji znajduje się tron Leona XIII, po jego lewej stronie delegacja polska z Siemiradzkiem.<sup>37</sup>

Bez wątpienia, trwałemu wpisaniu autora *Pochodni Nerona* w pejzaż rzymski służyło również zbudowanie domu-pracowni, na co pozwolił mu sukces finansowy. Nowa siedziba oddana została do użytku w kwietniu 1883 roku, położona była przy *via Gaeta* 1, w powstającej dzielnicy Rzymu Macao, w sąsiedztwie Porta Pia. Jej architektem był profesor i wieloletni prezydent rzymskiej Akademii św. Łukasza, Francesco Azzurri. Z listów Siemiradzkiego wiadomo, iż w projekcie uwzględnił sugestie samego malarza. Współpraca między artystami musiała układać się dobrze, skoro Azzurri zamówił u Henryka swój portret przeznaczony dla galerii akademików w Accademia di San Luca.<sup>38</sup> Pałacyk Siemiradzkiego stał się ważnym punktem na artystycznej mapie Rzymu. Sławny autor *Świeczników Chrześcijaństwa* nie tylko tam bowiem pracował, ale i regularnie udostępniał swe dzieła, urządzając wystawy, zazwyczaj na przełomie lutego i marca. Podczas tych ekspozycji odwiedzał jego pracownię „cały artystyczny Rzym”, począwszy od turystów, poprzez mieszkańców Wiecznego Miasta, artystów, profesorów Akademii św. Łukasza, po notabli, a nawet koronowane głowy. W roku 1884 Siemiradzki

<sup>31</sup> Roma (1883: 189, 153, 13, 28, 70); Piantoni (1990: 116–117).

<sup>32</sup> Poppi (1988: 58–73).

<sup>33</sup> Gozzoli (1883: 190).

<sup>34</sup> List nominujący H. Siemiradzkiego na członka rzeczywistego Akademii św. Łukasza (*accademico di merito*) z 28 marca 1884; L'Archivio Storico dell'ANSL (148: k. 129v.).

<sup>35</sup> L'Archivio Storico dell'ANSL (148: k. 129).

<sup>36</sup> Obraz w kolekcji Accademia Nazionale di San Luca w Rzymie, nr inw. 713.

<sup>37</sup> Pasierb, Janocha (2000: 306–324).

<sup>38</sup> H. Siemiradzki, *Portret Francesca Azzurri*, Accademia Nazionale di San Luca w Rzymie, nr inw. 876.

wystawił tam szkic plafonu *Jutrzenka i bozzetta* do serii obrazów przeznaczonych do Muzeum Historycznego w Moskwie (karton *Spalenie zwłok wodza słowiańskiego* pozostał w rzymskim Istituto Orientale). Dwa lata później pokazał *Chrystusa w domu Marii i Marty*. Obraz ten przyciągnął do pracowni królową Małgorzatę, a o ekspozycji z Rzymu pisał zarówno „American Register”, jak i „Monitore de Rome”, który pod koniec lutego 1886 roku zamieścił obszerną relację z wizyty w pracowni. Informowano zatem iż: „autor dobrze znanych *Pochodni Nerona* profesor Siemiradzki, wystawia do następnej srody od 2 do 4. 30, w swym wspaniałym atelier przy *via Geata* 1, wielkie płótno przeznaczone na wystawę w Berlinie i zatytułowane *Jezus w domu Marty i Marii*. Sława polskiego malarza nie potrzebuje wzmocnienia, a jego krytyka nie jest zadaniem łatwym. Wystawione płótno jest po prostu wspaniałe (...). Efekty świetlne są zachwycające, powietrze igra swobodnie na całym płótnie. Żółta tunika Zbawiciela, z grubej, wielbłądziej wełny kontrastuje z żywą kolorystyką kostiumu Marty. Postacie wiernie oddają typ rasy żydowskiej, który nie jest tożsamy z włoskim i którego malarz musiał szukać na Bliskim Wschodzie. W tym samym atelier zauważyliśmy *Kuszenie św. Hieronima*, spiesząc powiedzieć, iż nie ma ono nic wspólnego z płótnem neapolitańczyka Morellego (...). Kończąc nasze obserwacje, widzi się, że Pan Siemiradzki, jak wszyscy wielcy malarze, dużo czytał i studiował. Życzylibyśmy sobie, aby młodzi artyści potrafili go naśladować”.<sup>39</sup>

W roku 1889 Siemiradzki wystawił kolejne ważne dzieło – *Fryne*. Do jego zobaczenia zachęcał korespondent „Lettere e Arti”, wspominając, iż „jest w Rzymie adorowany wielki obraz mocnego artysty, który jest Polakiem, Siemiradzkiego, zatytułowany jest *Fryne w Eleusis* i będzie wystawiony na najbliższej ekspozycji w Paryżu”.<sup>40</sup> *Atelier* artysty ponownie odwiedziła królowa Małgorzata. Nie była jedyną koronowaną głową zachodząca na *via Gaeta* – w 1891 roku złożył tam wizytę wielki książę Paweł, brat cara, o czym również informowały włoskie gazety. Dom Siemiradzkiego był zresztą ważnym miejscem spotkań całej rzymskiej elity, nie tylko tej zainteresowanej sztuką malarską, ale i tej zafascynowanej zjawiskami parapsychologicznymi. Siemiradzki gościł bowiem Eusapie Palladino, zna-

ne medium, z którym organizowano w jego atelier seanse spirytystyczne. Obecni na nich byli profesor Azzurri, hrabina Brenda (włoszka z królewskiego dworu) oraz redaktor „Fanfulla della Domenica” Hoffmann. Na łamach tego czasopisma opublikował Siemiradzki w roku 1893 artykuł „Esperimenti spiritici”, który wart jest podkreślenia, jako że jest jedyną tak obszerną wypowiedzią Siemiradzkiego we włoskiej prasie.<sup>41</sup>

Publiczność rzymska mogła podziwiać dzieła Siemiradzkiego nie tylko w jego pracowni. W roku 1894 kurtyna dla teatru krakowskiego zaprezentowana została w budynku byłego rzymskiego akwarium. *Aquario Romano* to dość osobliwa budowla powstała w roku 1887, lecz jako miejsce badawczo-edukacyjne służyła bardzo krótko, od początku lat 90. XIX wieku była przestrzenią wystawieniczą i koncertową, jako że posiadała centralną, kilkukondygnacyjną i oświetloną świetlikiem salę. Warunki ekspozycyjne miało zatem dzieło Siemiradzkiego doskonałe, a cały dochód z wystawy został przeznaczony na ochronkę „Asilo Savoya”. Sam Siemiradzki w tym przypadku zadbał o obraz rzymskiej recepcji swego dzieła w kraju, pisząc do prezydenta Krakowa list, mający być opublikowanym w „Czasie”. Wspominał zatem: „Kurtyna dla krakowskiego teatru jest obecnie wystawiona na widok publiczny w sali byłego Akwarium w Rzymie. Wystawa potrwa do 25 bm., po czym niezwłocznie zostanie wysłana do Krakowa. Królowa Małgorzata, wielka miłośniczka sztuki, przybyła na otwarcie wystawy; nie szczędziła pochlebnych wyrazów dla obrazu, w kilka zaś dni później, jakby chcąc mi dać dowód wymowny, że pochwały te nie były zwykłą tylko grzecznością, przybyła do mojej pracowni, gdzie spędziła całą godzinę (od 3 do 4) na oglądaniu rozpoczętych obrazów, fotografii z uprzednich moich prac i rozmowie pełnej uroku i świadczącej o wszechstronnym wykształceniu”.<sup>42</sup> Entuzjastycznemu tonowi tej wypowiedzi nie w pełni odpowiadały prasowe relacje z Rzymu. Wprawdzie jeszcze korespondencja w „Nuova antologia di lettere, scienze ed arti” opisywała kurtynę, podkreślając jej rozmach, to jednak wypunktowano też braki formalne i nadmierną „dekoracyjność” dzieła.<sup>43</sup> Najważniejsze czasopismo rzymskie o sztuce „*Buonarrotti*”, a nawet zaprzyjaźniona z Siemiradzkiem

<sup>39</sup> Moniteur de Rome (1886).

<sup>40</sup> Lettere e Arti (1889: 16).

<sup>41</sup> Siemiradzki (1893).

<sup>42</sup> Czas (1894: 2).

<sup>43</sup> Rygiel (1902: 130).

„Fanfulla della Domenica” zignorowały z kolei wystawę. W „Tygodniku Ilustrowanym” wspomniano natomiast, iż krytyka włoska: „stronna aż do potworności, bezceremonijna aż do brutalstwa. Nie może ona darować Siemiradzkiemu, że nie będąc Włochem, śmie sięgać tam, gdzie mało który z dzisiejszych jego rywali sięgnął, że potrafił sobie zdobyć rozgłos europejski i posunął swoje zuchwalstwo aż do otrzymania królewskiego uznania i podziękowania. No, na takiego warto się rzucić”.<sup>44</sup> Słowa te wydają się być nieco przesadzone, tym bardziej iż swą kolejną kurtynę dla teatru lwowskiego wystawił Siemiradzki w tym samym miejscu. Ekspozycja rozpoczęła się 17 czerwca 1900 roku, a więc na początku rzymskiego lata, gdy miasto pustoszało. Może to tłumaczy milczenie prasy o dziele.

Jedną z ostatnich ważnych prac wykonanych przez Siemiradzkiego w Rzymie, oprócz kurtyń, była *Dirce Chrześcijańska*, ukazana publiczności tradycyjnie przy *via Gaeata* 1 na przełomie lutego i marca 1897 roku. Zwyczajowo pracę przyszła podziwiać 13 marca królowa Małgorzata. Siemiradzki skorzystał także z okazji i postanowił pokazać *Dirce* szerszej włoskiej publiczności, wysyłając obraz na II Międzynarodową Wystawę Sztuki w Wenecji w Giardino Publico.<sup>45</sup> Uderza jednak fakt, iż recenzje nie skupiały się na samym obrazie czy *oeuvre* autora, lecz starały się przypomnieć starego mistrza przez porównanie go do Sienkiewicza i jego umiejętności wskrzeszenia antycznego świata w powieści *Quo vadis* (tłumaczenie włoskie w 1899 roku). Wyzyskać sukces *Quo vadis* pragnęli również „wydawcy i znawcy, którzy dostrzegli zbieg okoliczności, podobieństwo i owoc, jaki może ono przynieść, stworzyli fotografie niektórych obrazów Siemiradzkiego i je wystawiali i sprzedawali” jako sceny ze słynnej powieści.<sup>46</sup>

Na początku lipca 1902 roku ciężko chory Henryk Siemiradzki opuścił Rzym i w miesiąc później zmarł w Strzałkowie. Specjalne kondolencje rodzinie wysłali prezydent Akademii św. Łukasza i jej liczni profesorowie, a o śmierci mistrza informowała włoska prasa, czasem poświęcając mu obszernie artykuły. W większości wspomniano go jako wspaniałego polskiego malarza, którego dzieła miały „olśniewający kolor i brawurową technikę, która w komponowaniu nie zna trudności. Z dru-

giej strony, trudno nie przyznać, że jego obrazy miały coś scenicznego, przypominającego kurtyny do teatrów i panoramy, co jednak nie przeszkodziło jego imieniu i jego sztuce osiągnąć popularności, której nie zdobył żaden inny malarz z jego nacji”.<sup>47</sup> Pochwał nie szczędził również korespondent ogólnowłoskiej „La Patria. Corriere d’Italia”, wyciszając: „najważniejsze zasługi tego mistrza pędzla (...) [czyli – M. N.] żywość techniki, którą malownicze sceny wymyślał i tworzył (...). Dogłębna znajomość rysunku, przez którą jego akty, choć po części akademickie, mają doskonałość prawie nieosiągalną. Celne wykorzystanie kontrastów świetlnych (...). Siemiradzki był myślicielem i pracownikiem bardzo zajęтым. (...) Śmierć tego poety, który był prawie synem Italii, jest także naszą żałobą”. Choć dodawano zarazem: „sztuka malarza polskiego poszukiwała wielkości świata łacińskiego i tu błędziła wielokrotnie, jak się zdarzało często (zwłaszcza obcym), którzy pragnęli w dziele jakiegokolwiek rodzaju zamknąć tę oślepiającą odległą cywilizację”.<sup>48</sup>

Siemiradzki jako jedyny Polak pozostawił swe prace w kolekcji galerii Akademii św. Łukasza, stał się też bohaterem zbiorowej wyobraźni Włochów do tego stopnia, że gdy mediolański poeta Arturo Colautti, w swym poemacie *Terzo peccato*, chciał opisać scenę dekadencjnych uczt Nerona, to wymalował słowem fragment *Świeczników Chrześcijaństwa*, a niezorientowanych czytelników odesłał w przypisie do tego dzieła.<sup>49</sup> Postać Siemiradzkiego regularnie pojawiała się także w opracowaniach sztuki Rzymu doby ostatnich dekad *Ottocenta*, począwszy od książki Ugo Pesiego *I primi anni di Roma capitale*,<sup>50</sup> skończywszy na kanoniczej historii malarstwa włoskiego – *La pittura in Italia. L’Ottocento* pod redakcją Enrica Castelnuovo<sup>51</sup>. Bez wątpienia, pozycję tę zawdzięcza Siemiradzki sławie, jaką zdobył w ciągu 20 lat swej rzymskiej rezydencji.

## Źródła archiwalne

L’Archivio Storico dell’ANSL 148 = L’Archivio Storico dell’Accademia Nazionale di San Luca (Archiwum Akademii Św. Łukasza, L’Archivio Storico dell’ANSL), Rzym, Verbali di Congregazione, t. 148, k. 129.

<sup>44</sup> Tygodnik Ilustrowany (1894).

<sup>45</sup> Sosnowska (1999: 22–23).

<sup>46</sup> La Patria (1902).

<sup>47</sup> Emporium (1902: 246–247).

<sup>48</sup> La Patria (1902).

<sup>49</sup> Colautti (1908: 329–110).

<sup>50</sup> Pesci (1907: 440–441).

<sup>51</sup> Castelnuovo (1991: 456).



## Bibliografia

- Boito 1990 = Boito, Camillo: „La mostra nazionale di Belle Arti” [w:] Camillo Boito: *Gite di un artista*, Maria Cecilia Mazzi (oprac.), De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1990: 345–390.
- Castelnuovo 1991 = Castelnuovo, Enrico (red.): *La pittura in Italia. L'Ottocento*, t. 1–2, Electa, Milano 1991.
- Colautti 1908 = Colautti, Arturo: *Terzo Pecato*, Hoepli, Milano 1908.
- Czas 1894 = *Czas*, 37, 16 II (1894).
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Emporium 1902 = *Emporium*, 93, IX (1902).
- Esposizione 1883 = *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883*, Catalogo Generale Ufficiale, Roma 1883.
- Gazeta Lwowska 1883 = *Gazeta Lwowska*, 150 (1883).
- Gazetta d'Italia 1876 = *Gazzetta d'Italia*, 11 IV (1876).
- Giuliani 1991 = Giuliani, Rita: „Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi” [w:] *Thorvaldsen l'ambiente, l'influsso, il mito*, Patrick Kragelund, Mogens Nykjær (red.), Analecta Romana Instituti Danici Supplementa, 18, Roma 1991: 131–147.
- Gozzoli 1883 = Gozzoli, Giovanni: *Gli Artisti viventi. Cenni Biografici*, t. 6, Roma 1883.
- Illustrazione Popolare 1881 = *Illustrazione Popolare*, 50 (1881).
- Jęcki 2009 = Jęcki, Krzysztof: „Pochodnie Nerona Henryka Siemiradzkiego”, *Modus*, 8–9 (2009): 129–191.
- Kurier Warszawski 1876 = *Kurier Warszawski*, 10 V (1876).
- L'Illustrazione Italiana 1876 = *L'Illustrazione Italiana*, 36, 2 VII (1876): 68.
- L'opinione 1876 = *L'opinione: giornale quotidiano, politico, economico, scientifico e letterario*, V (1876).
- La Liberta 1876 = *La Liberta*, 22 V (1876).
- La Patria 1902 = *La Patria. Corriere d'Italia*, 236, 27 VIII (1902).
- Lettere e Arti 1889 = *Lettere e Arti*, 4, 16 II (1889).
- Maestà 2003 = *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Stefano Susinno (oprac.), Sandra Pinto, Liana Barroero (red.), katalog wystawy, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Medici, Roma 2003.
- Moniteur de Rome 1886 = *Moniteur de Rome*, 47, 27 II (1886).
- Netti 1938 = Netti, Francesco: „Esposizione Nazionale di Roma” [w:] Francesco Netti: *Critica d'Arte*, Editore Laterza, Bari 1938: 149–152.
- Pasierb, Janocha 2000 = Pasierb, Janusz S., Janocha, Michał: *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 2000.
- Pesci 1907 = Pesci, Ugo: *I primi anni di Roma capitale (1870–1878)*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1907.
- Piantoni 1990 = Piantoni, Gianna: „L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma” [w:] *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'Esposizione inaugurale del 1883*, Rosa Siligato (red.), katalog wystawy, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990: 109–121.
- Poppi 1988 = Poppi, Claudio: „Il fantasma dell'arte unitaria: un viaggio attraverso le esposizioni nazionali” [w:] *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, Renato Barilli (red.), katalog wystawy, Palazzo Reale, Mazzotta, Milano 1988: 58–73.
- Roma 1883 = *Roma. Giornale illustrato della Esposizione di Belle Arti*, 6, 4 III (1883).
- Rygier 1902 = Rygier, Maria: „In giro per la Polonia – Cracovia”, *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti*, 184 (1902): 115–186.
- Siemiradzki 1893 = Siemiradzki, Henryk: „Esperimenti spiritici”, *Fanfulla della domenica*, 42, 15 X (1893).
- Sosnowska 1999 = Sosnowska, Joanna: *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999.
- Tygodnik Ilustrowany 1894 = *Tygodnik Ilustrowany*, 9 (1894).

Maria Nitka

## The reception of the work of Henryk Siemieradzki in Rome – a reconnaissance

“His name is becoming more and more popular in Rome and Europe” – wrote a critic about Henryk Siemieradzki’s work. Then he listed honours given to the artist in the Eternal City after painting *Nero’s Torches*. The voice reveals an important stream of the reception of Henryk Siemieradzki’s work and the person in the country were first of all he was a great master of a global dimension who made Poland famous abroad. The international success became a warranty of Siemieradzki artistic quality and it was to compensate to domestic public for the “alien” aspect of the academic painting. The evidence of the masterpiece acknowledgement was willingly published in the press. At the same time, honours received due to the form were confronted with disregard from Matejko, who was loved for the “theme”. The 19<sup>th</sup>-century painters varied greatly enough to convince the public that Polish art of the time became mature.

Domestic 19<sup>th</sup>-century critics established the perception of Henryk Siemieradzki’s works in the Polish art history, in which the author of *Nero’s Torches* became a representative of formally perfect, but cold cosmopolitan painting of which the Capital was Rome and St. Petersburg, as Jerzy Mycielski wrote. There were few analyses that disagreed with this opinion. They reminded foreign honours of the master, describing his success in an anecdotic way.

His painting was presented as a lone star in the universe of Rome art, far away from the wider context of creative works lasting three decades. The purpose of the author’s considerations is to fill the gap. Siemieradzki’s *fortuna critica* in Rome will be presented in the local context – in the city that had been an art capital for ages, then, the new Capital of the united Italy with a specific structure of institutional artistic life. Siemiradzki’s painting will be presented against such a historical background. That will allow to show his role in Rome artistic life and will reveal his share in shaping of the *scuola romana*. According to Italian researchers, Siemiradzki’s work was a part of it.