

Jerzy Miziołek

Dirke chrześcijańska i inne tematy all'antica w twórczości Henryka Siemiradzkiego : uwagi i rozważania

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 4, 21-54

2016

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Jerzy Miziołek
Uniwersytet Warszawski

Dirke chrześcijańska i inne tematy *all'antica* w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania*

Twoje obrazy, mistrzu, to karty olbrzymie,
Które kształtów językiem mówią nam o Rzymie
Lepiej niż dziejopisów grube woluminy [...].
Tyś odgadł ducha siłą i w formę mistrzowską
Oblokłeś tę jedyną, bezwzględną i boską
Prawdę [...].

Wiktor Gomulicki,
Henrykowi Siemiradzkiemu, 1877

Na zdjęciach z końcowych lat XIX wieku, wykonanych w ogromnej pracowni Siemiradzkiego w jego nie istniejącej już willi przy via Gaeta w Rzymie, widzimy w centralnym miejscu obraz, który z czasem stał się własnością Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 1–2).¹ *Dirke chrześcijańska*, ukończona

w 1897 roku, po wielu latach przygotowań i tworzenia wstępnych szkiców, jest jednym z najsłabiej dotąd opracowanych wielkich płócien naszego wybitnego malarza i dlatego to właśnie ono będzie głównym przedmiotem niniejszych uwag. Nieco uwagi poświęcimy jednak najpierw innym tematom z czasów pierwszych chrześcijan, które wraz z *Pochodniami Nerona* przyniosły Siemiradzkiemu międzynarodową sławę. Nasze uwagi i rozważania, obejmujące również kilka obrazów z antyku przedchrześcijańskiego (pogańskiego), są czymś w rodzaju szkicu wstępnego do znacznie obszerniejszego tekstu o źródłach inspiracji autora *Dirke*, nie pretendują zatem do wyczerpania żadnego z podjętych wątków.

* Materiały do tego artykułu zostały zebrane na przełomie 2011 i 2012 roku, gdy na prośbę dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK) przygotowywałem scenariusz wystawy poświęconej Siemiradzkiemu. Wiele kwerend wykonała wtedy dla mnie w Krakowie i Warszawie mgr Beata Studzińska z MNK, której niniejszym pragnę gorąco podziękować. Ambitny projekt wystawy w Rzymie i Krakowie został niestety zamknięty przez dyrekcję MNK bez podania jakichkolwiek przyczyn tej decyzji; pozostał po nim kilkunastostronicowy zarys scenariusza wystawy pt. *Światło, nokturn i idylla* i wielka ilość zgromadzonego materiału. Markowi Świcy, ówczesnemu wicedyrektorowi MNK, dziękuję za udostępnienie licznych fotografii obiektów zgromadzonych w Sukiennicach, a pracownikom tego oddziału MNK za pomoc i współpracę w pró-

bie ogarnięcia ogromnego dorobku Siemiradzkiego. Dziękuję Robertowi Kotowskiemu, Dyrektorowi Muzeum Narodowego w Kielcach oraz Agnieszce Kowalskiej-Lasek i Łukaszowi Wojtczakowi, pracownikom Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, za liczne informacje, udostępnienie zdjęć i przesłanie egzemplarza, opublikowanego dopiero co, kompletnego katalogu zbiorów w Oblęgorku.

¹ Pierwszą fotografię reprodukuje Lewandowski (1904: 113). Obydwa zdjęcia znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, zob.: *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy* (1980: 22). Zob. też *Wokół "Quo vadis"* (2001: 57, il. 182). W książce Dużyka (1986, il. 106, 107) zdjęcia te są niemal nieczytelne.



II. 1.
Pracownia Henryka Siemiradzkiego
w Rzymie w 1896 roku,
za: Lewandowski (1904: 113)



II. 2.
Pracownia Henryka Siemiradzkiego
w Rzymie w 1896 roku, Muzeum
Narodowe w Krakowie (MNK),
fot. MNK



II. 3.
Pracownia Henryka Siemiradzkiego
w Rzymie w 1886 roku, za: *Album
obrazów* (1891: strona tytułowa)

Skoro o źródłach inspiracji artystycznych mowa i o dokonaniach Siemiradzkiego na przestrzeni kilku dekad, warto tu choćby ogólnie opisać przywołane zdjęcia z 1896 roku, które pokazują, jak wiele obrazów i najrozmaitszych rekwizytów wypełniało jego pracownię. Na pierwszym z nich, obok niemal już zupełnie ukończonego płótna, dostrzec można piękne stylowe meble, lampy, dywany, zbroje, rozmaite naczynia, zapewne z fajansu i porcelany, i obiekty *all'antica*. Bez trudu można rozpoznać m.in. statuetkę *Wenus z Milo* i kopię nie mniej słynnego *Tańczącego Fauna* z jednego z najbardziej znanych domów w Pompejach.² Dostrzegamy też otwarte portfolio wypełnione wielkoformatowymi rycinami. Nie jest zapewne sprawą przypadku, że znajduje się wśród nich rycina lub heliograviura jedynej (poza *Apoteozą Kopernika*) „polskiego” dzieła malarza – *Koncert Chopina w salonie Antoniego Radziwiłła*.³ Druga część tej fotograficznej „opowieści” ukazuje tylko mały fragment *Dirke*; za to w całej okazałości widzimy kilka rekwizytów, piękne tkaniny, ubranego w mundur stróża i trzy inne płótna naszego artysty, w tym *Ruiny willi rzymskiej*, któremu w końcowej partii tego artykułu poświęcimy nieco uwagi. Na trzecim zdjęciu, wykonanym kilka lat wcześniej i opublikowanym w *Albumie obrazów Henryka Siemiradzkiego* (1891), widzimy samego mistrza z pędzlem w ręku w jego pracowni; dostrzegamy w niej rekwizyty już wcześniej wspomniane, w tym statuetkę *Wenus z Milo* (il. 3). Czy jest to ta sama pracownia-galeria na pierwszym piętrze dostępna dla publiczności, czy ta mniejsza, prywatna, niemal ukryta na drugim piętrze?⁴

Dzięki tym bezcennym zdjęciom poznajemy nieco warsztat pracy niezwykle płodnego malarza, który zdobył międzynarodową sławę, uznanie i pieniądze. Ta droga do zaszczytów i uznania zaczęła się już w czasie studiów w Petersburgu, ale prawdziwa kariera artystyczna stała się faktem dopiero

w Wiecznym Mieście. Siemiradzki przybył tu – w maju 1872 roku – w szczególnym momencie, gdy Rzym był od dwóch lat stolicą zjednoczonej Italii i gdy stosunki między Watykanem i nowym państwem włoskim dalekie były od unormowania. Zdaje się jednak, że nasz malarz całkiem dobrze znalazł się w tej złożonej sytuacji; w swoich listach pisze z tym samym entuzjazmem tak o audiencji u papieża Piusa IX (12 czerwca 1872), jak i o uroczystym wjeździe Garibaldiego do Wiecznego Miasta (koniec stycznia 1875).⁵

W poszukiwaniu wielkiego tematu

Zanim Siemiradzki dotarł do Rzymu, namalował w Petersburgu (a następnie w Monachium) kilka obrazów, które przyniosły mu wyróżnienia, medale i wreszcie sześciolatnie stypendium na zagraniczne, „artystyczne dojrzewanie”. *Diogenes rozbijający kubek* (1868), *Aleksander Wielki i jego lekarz Filip* (1870) i *Orgia rzymska* (1872) to zapewne najważniejsze dzieła z wczesnego, przedrzymskiego okresu twórczości.⁶ W Monachium, jak słusznie zauważyła Katarzyna Nowakowska-Sito, zetknął się Siemiradzki z wielkim płótnem Karla von Piloty’ego i kartonem Wilhelma von Kaulbacha, których bohaterem jest Neron, i prawdopodobnie pod ich wpływem sam postanowił podjąć temat z czasów starochrześcijańskich.⁷ Pierwszy z wymienionych malarzy jest autorem obrazu *Neron po pożarze Rzymu* (1860), obecnie w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, drugi wykonał w 1872 roku dzieło, nad którym miał pracować dwanaście lat, zatytułowane *Neron i prześladowanie chrześcijan* (Monachium, kolekcja prywatna). Obydwa obrazy znane były również w Polsce dzięki opatrzonym rycinami artykułom publikowanym w piśmie „Kłosa”.⁸

⁵ Zob.: Dużyk (1986: 210, 258).

⁶ Wszystkie te obrazy reprodukuje i omawia Karpowa [Карпова (2008, il. 2, 11–12)]. Na temat płótna z Diogenesem, zob. też: Król (2007: 10–13); jedna z replik tego obrazu przechowywana jest przy kościele św. Stanisława w Rzymie. Wszystkie trzy dzieła zostały zainspirowane tekstami antycznych pisarzy; w przypadku *Diogenesa* źródłem literackim były *Żywoty filozofów* Diogenesa Laertiosa. Chronologię twórczości Siemiradzkiego omawiają: Szubert, Biały (2016: 478–494).

⁷ Nowakowska-Sito (1992: 103–119), tu reprodukcje obrazu i kartonu. Zob. też: Dużyk (1986: 125–139). Na temat Nerona, jego złej sławy i obecności w literaturze XIX wieku, zob.: Elsner, Master (1994: *passim*); Fini (1994: *passim*); Panetta (1999: *passim*).

⁸ Zob.: *Kłosa* (1873: il. na s. tytułowej do tekstu na s. 32); *Kłosa* (1873a: il. na s. 360–361 do tekstu na s. 366).

² Obydwa te dzieła reprodukuje i omawiają: Haskell, Penny (1981: 205–208, 328–330).

³ Na temat tego dzieła z 1887 roku, które niestety znajduje się poza Polską, zob.: Miziołek, Sycha (w druku).

⁴ O obydwu pracowniach artysty czytamy w „Życiu i Sztuce” (dodatku do „Kraju”): „Na pierwszym piętrze pracownia-salon dla wystawiania obrazów, umeblowana wykwintnie; na drugim – właściwa pracownia, gdzie mistrz malował i, nie lubiąc przy pracy obecności obcych, nadzwyczaj rzadko dopuszczał tu gości”, cyt. za: Dużyk (1986: 388); zob. też: Poprzęcka (1998: 149–150). Jeszcze jedno zdjęcie dużej pracowni – tym razem z 1886 roku – reprodukuje Lewandowski (1904: tabl. na s. 8).

Już w 1872 roku, zapewne w Rzymie, wykonał Siemiradzki w technice olejnej szkic o wymiarach 37 × 63 cm, przechowywany w krakowskich Sukiennicach, znany jako *Scena z życia pierwszych chrześcijan* (il. 4).⁹ W jego centrum widnieje niewielka budowla na planie koła, obok której znajduje się pięć osób – prawdopodobnie dwóch kapłanów lub diakonów (jeden z nich w pozie oranta) i trzy osoby klęczące. Czy jest to wczesnochrześcijańska msza święta, czy przyjmowanie nowych wiernych na łono Kościoła? Ta trudna do identyfikacji ceremonia rozgrywa się bez wątpienia w Rzymie, gdyż w tle, po lewej stronie, rozpoznajemy strukturę architektoniczną podobną do Koloseum i wielkich wymiarów posąg; jest to zapewne kolos Nerona, który dał nazwę słynnemu amfiteatrowi z czasów Wespazjana i Tytusa. Zarówno Koloseum, jak i kolosalny posąg pozostały obecne w artystycznej wizji malarza; obydwa monumenty pięknie namalował w dziele znanym jako *Pierwsze ofiary Koloseum* (1899). Aby malowidłu z 1872 roku nadać w pełni aspekt *all'antica*, malarz umieścił w nim również statuę centaury przypominającą rzeźbę przechowywaną w Muzeach Kapitolinijskich, gdzie bywał częstym gościem.¹⁰ Pomimo znacznego potencjału artystycznego i ciekawych elementów kompozycyjnych (mocno oświetlona, widoczna z prawej strony w głębi biesiada) szkic nie przekształcił się w wielkie płótno; pierwszym obrazem z okresu rzymskiego, szybko uznanym za dzieło wybitne, stał się *Chrystus i jawnogrzeźnica*, prezentowany m.in. na Wystawie Powszechnej w Wiedniu.¹¹ Do tematów chrystologicznych będzie nasz artysta powracał wielokrotnie, malując m.in. *Chrystusa i Samarytankę*, *Ostatnią Wieczerzę*, *Wniebowstąpienie*, *Chrystusa uciszającego burzę*.¹²

W 1874 roku powstał obraz ciągle bardzo mało w Polsce znany, pomimo jego wielkiego znaczenia w całym *oeuvre* Siemiradzkiego. Chodzi o płótno o znacznych wymiarach (213 × 286 cm), znane pod tytułem *Prześladowcy chrześcijan u wejścia do katakumb* (il. 5).¹³ Stanisław Lewandowski przywołuje je, nie reprodukując go wszakże (pomimo

że istnieje jego rytowana reprodukcja opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym”),¹⁴ pod tytułem *Chrześcijanie ukrywający się w katakumbach* (il. 6).¹⁵ Z kolei Dużyk, który jak dotąd najbardziej wnikliwie przestudiował korespondencję malarza, pisze, iż w czasie pracy nad *Pochodniami Nerona*, rozpoczętej w 1873 roku, tworzył ten obraz w ramach obowiązków stypendysty Akademii Petersburskiej; miał on trafić na doroczną wystawę w tej instytucji i być następnie zakupiony przez niejakiego Iwaszowa.¹⁶ Zmieniał kilka razy właściciela i ostatnio znowu pojawił się w ofercie jednego z zagranicznych domów aukcyjnych. Tatiana Karpowa zauważyła, że obraz ten stanowi cezurę w twórczości malarza, przynosi bowiem narodziny nowego stylu; dotyczy to sposobu kładzenia farb, faktury, budowania światłocienia i tworzenia nastroju. Można by powiedzieć, że wraz z tym obrazem narodził się artysta o indywidualnym stylu, którego pewne zapowiedzi można wszakże dostrzec w omówionym szkicu z 1872 roku i w płótnie *Chrystus i jawnogrzeźnica*.

Z widocznego na drugim planie, zalanego światłem hypogeum wychodzą, krocząc bez pośpiechu, małe grupki postaci. Na przodzie tego pochodu idzie brodaty starzec (św. Piotr?) w towarzystwie kobiety niosącej oburącz niewielką ampulkę; ona ubrana jest w białe szaty, zaś starzec w ciemne, o oliwkowym odcieniu. Ze spokojem i nastrojem powagi widocznym w grupie chrześcijan, rozchodzących się po zgromadzeniu, kontrastuje poruszenie i ekscytacja w grupie sześciu osób ukazanych po prawej stronie. Wśród tych skrytych w niezbyt gęstych zaroślach osób dostrzegamy czterech rzymskich żołnierzy w hełmach na głowach, w tym zapewne centuriona w czerwonym płaszczu, i dwie osoby cywilne – silnie pochylonego mężczyznę i ubraną w białe szaty, siedzącą na ziemi kobietę. Czy ostatnio wymienieni to donosiciele? Czy za chwilę dojdzie do próby pochycenia dwóch postaci kroczących na przodzie pochodu?

Szczególną uwagę zwraca sposób ukazania hypogeum, miejsca legendarnych spotkań chrześcijan w czasach św. Piotra, które w *Quo vadis?* Sienkiewicza zostało umieszczone w Ostrianum przy via

⁹ Blak, Małkiewicz, Wojtałowa (2001: 294, il. 800). Jest mało prawdopodobne, aby do tego obrazu odnosiły się nieco enigmatyczne słowa, które Dużyk (1986: 256) znalazł w jednym z listów Siemiradzkiego: „Willa chrześcijańska, do której o zmroku kilku wiernych niesie zwłoki poległego męczennika”.

¹⁰ Haskell, Penny (1981: 176–180).

¹¹ Zob.: Lewandowski (1904: 38); Dużyk (1986: 230–244).

¹² Miziołek (2007: 249–258).

¹³ Карпова (2008: 69–70, 368–369 i tabl. 17).

¹⁴ *Tygodnik Ilustrowany* (1878: 248–249).

¹⁵ Lewandowski (1904: 44).

¹⁶ Dużyk (1986: 255). Biograf ten w jednym z listów Siemiradzkiego znalazł taki oto opis: „grupa żołnierzy i kilku pogan czatuje przy wyjściu z katakumb na wychodzących z nich chrześcijan”.

Il. 4.
Henryk Siemiradzki, *Scena z życia pierwszych chrześcijan*,
1872, olej na płótnie,
MNK, fot. MNK



Il. 5.
Henryk Siemiradzki,
Prześladowcy chrześcijan u wejścia do katakumb, 1874,
olej na płótnie, kolekcja
prywatna, fot. z fototeki
Tatiany Karpowej



Il. 6.
Prześladowcy chrześcijan u wejścia do katakumb,
rytowana wersja obrazu
Henryka Siemiradzkiego,
za: *Tygodnik Ilustrowany*
(1878: 248–249),
ryt. Walenty Ciecchowski

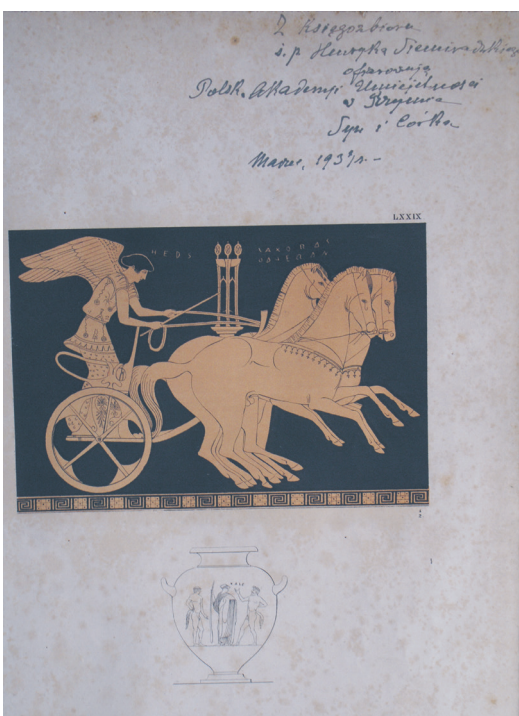




Il. 7.
Krypta Lucyny w katakumbach Kaliksta,
za: De Rossi (1864: il. 1)



Il. 8.
Hypogeum Flawiuszy przy katakumbach
Domitilli, za: *Giovanni Battista de Rossi*
(1994: il. 101)



Il. 9.
Frontysepis jednej z ksiązek ze zbioru Siemiradzkiego w Bibliotece Stacji
Polskiej Akademii Nauk w Rzymie, fot. autor

Salaria.¹⁷ Malując hypogeum, poza miastem, w odludnym miejscu porośniętym drzewami, krzewami i wysoką trawą, Siemiradzki wzorował się zapewne na odkrytych przez Giovanniego Battistę De Rossi'ego cmentarzach – krypcie Lucyny w katakumbach Kaliksta (il. 7) i hypogeum Flawiuszy przy katakumbach Domitilli (il. 8).¹⁸ Na ilustracjach zaczerpniętych z publikacji wielkiego archeologa wczesnochrześcijańskiego widzimy obydwie hypogea tuż po wykopaliskach, kiedy miejsce eksploatacji było zupełnie pozbawione roślinności, której nie mogło zabraknąć w płótnie naszego malarza. Wiadomo, że Siemiradzki był niezwykle oczytany, posiadał też własny, całkiem zasobny księgozbiór (il. 9).¹⁹ Jeśli nawet nie miał obszernego, trzytomowego dzieła Rossi'ego (publikowanego w latach 1864–1877), mógł do niego dotrzeć w każdej większej rzymskiej bibliotece lub nawet osobiście porozmawiać z ich autorem. Nie jest wykluczone, że nasz malarz śledził postęp prac archeologicznych w mieście, które wybrał nie przez przypadek na stałe zamieszkanie.

Niedługo po namalowaniu obraz *Prześladowcy chrześcijan u wejścia do katakumb* został pokazany w Petersburgu na wspomnianej dorocznej wystawie sztuk pięknych. Jednak nie wszyscy zobaczyli w nim nowy, indywidualny styl Siemiradzkiego. Jeden z Rosjan, być może kierowany zawiścią, charakteryzował go jako „brudny i głupi [...] irytujący co głupi”. W konkluzji, która zdaje się wszystko tłumaczyć, pisał: „W naszej Akademii, za sprawą opinii dyrekcji i tego sknery [Piotra Fiodorowicza] Isiejewa [sekretarza Akademii], Siemiradzki uchodzi za geniusza [...]”.²⁰ Jeśli naszemu malarzowi nie całkiem jeszcze przysługiwało w 1874 roku miano geniusza, to dwa lata później, kiedy ukończył i wystawił w Rzymie *Pochodnie Nerona*, w pełni na nie zasłużył. Ugo Pesci, autor gruntownego opracowania kultury Rzymu w latach 70. XIX wieku, tak

skomentował pokaz ogromnego płótna: „Henryk Siemiradzki [*sic!*], urodzony w Charkowie w 1843, przybywa do Rzymu w wieku 30 lat i tu maluje swój wielki obraz *Pochodnie Nerona*, który wystawiony na widok publiczny w [maju i] czerwcu 1876 roku wywiera rzeczywiście niezwykle wrażenie nawet w mieście od wieków przecież przyzwyczajonym do oglądania arcydzieł”.²¹ Arcydzieło Siemiradzkiego oraz szkice rysunkowe i malarskie do niego kilkakrotnie już omawiano, także jego źródła inspiracji i zapożyczenia ze sztuki antycznej, dlatego skoncentrujemy się tu na mniej znanych wątkach i pewnym nie wyjaśnionym dotąd szczegółem, ale stanowiącym niejako oś całej kompozycji.²²

Kilka myśli o *Pochodniach Nerona*

Dwa listy malarza – jeden z 19 września 1873 i drugi z lutego 1876 – pozwalają zrozumieć nieco atmosferę, w której zostały namalowane, w pracowni na via Margutta, *Pochodnie Nerona* (MNK, zob. tabl. 2). W pierwszym Siemiradzki pisze:

Zdecydowałem wrócić do Rzymu głównie dlatego, że wybrałem już dla mojego kolejnego obrazu temat z historii antycznej. Gdzie mógłbym bardziej zbliżyć się do niego jeśli nie w tym mieście, w którym ta historia się rozgrywa, gdzie [antyki] pozostawił niewyczerpane ilości zabytków w muzeach, w ruinach i również fizjonomii ludzkich – biorąc pod uwagę niepoliczalną liczbę biustów portretowych. Temat łączy się z pierwszymi przesładowaniami chrześcijan za Nerona. Jest noc, we wspaniałych ogrodach *Domus aurea* Nerona wszystko jest już gotowe do rozpoczęcia okrutnego widowiska; na łące przed tarasem tłum ekscytuje się w oczekiwaniu; chrześcijanie owinięci pakułami nasączonymi paliwem i przywiązani do regularnie rozstawionych pali nie są jeszcze podpaleni, ale cesarz przybył już w swojej lektyce ze złota, otoczony przez dwór pochlebców, kobiety i muzyków. Sygnał jest właśnie dawany, niewolnicy są gotowi podpalać te ludzkie pochodnie przeznaczone dla oświetlenia najbardziej okrutnej orgii, ale także by rozpraszać mroki pogaństwa i by tym

¹⁷ Zob.: Marucchi (1900: XXIX-XXXI); Ziolkowski (2002: 39–48).

¹⁸ Na temat tych hypogeu zob.: De Rossi (1864: il. 1); *Giovanni Battista de Rossi* (1994: 100–101). Zob. też: Testini (1980: 201–202).

¹⁹ Odręczny spis książek posiadanych przez malarza sporządził jego syn; znajduje się on obecnie w Bibliotece Czarotoryskich w Krakowie (rękopis o nrze inw. MNK 1588). Kilka niezwykle cennych publikacji z księgozbioru artysty (m.in. dzieła Luigi'ego Caniny zawierające rekonstrukcje antycznych budowli) przechowywanych jest w Stacji Polskiej Akademii Nauk w Rzymie.

²⁰ List Pawła Pietrowicza Czysziakowa do Wasilija Dmitriewicza Polenowa, zaczerpnięty z: Капцова (2008: 368).

²¹ Pesci (1907: 440–441); zob. też: Dużyk (1986: 198–199); Castelnovo (1991: 1054–1055).

²² Nowakowska-Sito (1992: 103–119); Nowakowska-Sito (2005: 100–107); Miziołek (2010a: 83–119); Miziołek (2011: 44–61); Miziołek (2012: 135–154); Jęcki (2009 [2010]: 129–189). Moje i Jęckiego ustalenia co do „cytatów” ze sztuki antycznej w *Pochodniach Nerona*, pomimo że się w części pokrywają, są zupełnie niezależne od siebie.

przerażającym cierpieniem nieść światło nowej doktryny Chrystusa. Dlatego myślę, że mój obraz powinien być zatytułowany *Ognie chrześcijańskie* lub *Pochodnie chrześcijaństwa*.²³

W liście napisanym dwa lata później czytamy:

Neron mój [...] zjednał mi już w Rzymie takie stanowisko pomiędzy artystami, o jakim nawet marzyć nie śmiałem; prawie wszyscy artyści tu-tejsi zwabieni pogłoską o nim, zrobili mi wizyty, powinszowań i pochwał sypie się ze wszech stron co niemiara [...] neapolitański malarz Morelli (głowa szkoły włoskiej tegoczesnej) był u mnie w czasie kilkudniowego pobytu w Rzymie [...]. Belgijczyk [*sic!*] Alma Tadema, którego imię jest tak głośnym, jak imię Gerome'a odwiedził mnie także tymi dniami.²⁴

Tak więc obraz stał się słynny jeszcze przed wystawieniem go w maju i czerwcu 1876 roku, w Akademii Sztuk Pięknych na via della Ripetta w Rzymie, gdzie go podziwiała m.in. księżniczka Małgorzata, przyszła królowa Italii i od tego momentu wielka admiratorka talentu naszego artysty. Księżniczka, a z nią tysiące zwiedzających docenili wybór tematu, kolorystykę płótna, liczne „cytaty” ze sztuki antycznej i przede wszystkim pomysł Siemiradzkiego, aby obraz wyraźnie podzielić na większą, pogańską część i mniejszą, ale jakże dramatyczną, chrześcijańską, w której właśnie rozpoczyna się podpalanie „żywych pochodni” (il. 10–11). Artysta wybrał nie kulminację wydarzenia, a jego początek, tak by widzowie mogli sobie wyobrazić dalszy rozwój okrutnego widowiska. Ponadto dodanie na ramie obrazu cytatu z Ewangelii św. Jana *Lux in tenebris lucet* pogłębia jeszcze treści ideowe ogromnego płótna. Do tej samej Ewangelii i do kluczowego słowa *Lux* powróci Siemiradzki w swym ostatnim obrazie o tematyce wczesnochrześcijańskiej – *Przyszłe ofiary Koloseum* (1899).

Triumfalny „pochód” obrazu przez Europę, zachwyty pod jego adresem, tak prasy włoskiej, jak i miłośników sztuki z innych krajów, ale także uwagi krytyczne, głównie Polaków (*sic!*), omówiło już kilku badaczy.²⁵ Przywołały tu zatem tylko mniej

znane lub zupełnie dotąd pomijane w Polsce wypowiedzi. Włoski dziennikarz podpisany inicjałami G. L. P., na łamach „La Libertà” z 22 maja 1876, tak konkluduje swoje zachwyty: [...] *questo quadro è un poema!* [...] *Alla conclusione io non so dirvi altro: peccato che il Siemiradzki non sia un italiano!* [(...) ten obraz to poemat. W konkluzji nie mogę powiedzieć nic ponadto: szkoda, że Siemiradzki nie jest Włochem]. Niezwykle cenne jest wspomnienie z wizyty na wystawie malarza Antonio Ciseri, który przybył na nią z Toskanii w towarzystwie innego malarza: „[...] ja i [Luigi] Mussini przeskoczyliśmy barierę ustawioną przed obrazem, aby z bliska przeanalizować sposób malowania przez artystę [Siemiradzkiego]; uczyniliśmy tak, albowiem Mussini twierdził, że lektyka Nerona jest ze srebra lekko tylko przysłoniętego”.²⁶ Pełne entuzjazmu opinie o *Pochodniach Nerona* opublikowały: „L’Opinione” (nr 135), „Gazetta d’Italia” (z 11 kwietnia) i „Illustrazione Italiana” (nr 36).²⁷

W wypowiedzi jednego z Francuzów obecnych na wystawie odnajdujemy interesujące porównanie *Pochodni Nerona* ze słynnym obrazem Thomasa Couture’a *Rzymianie w czasach dekadencji*.²⁸ Obraz ten, wystawiony na Salonie w Paryżu wiosną 1847 roku, zwrócił uwagę samego Fryderyka Chopina.²⁹ W „L’Opinione” z 16 maja 1876 czytamy:

Pewien Francuz, podziwiając ten obraz, mówił w duchu rzadko spotykanej, sprawiedliwej oceny: „Przewyższa obraz naszego Couture’a: *Les Romains de la décadence*, ponieważ wielki malarz francuski, chociaż zatytułował swoje dzieło *all’antica*, namalował w rzeczywistości Francuzów z czasów Ludwika Filipa, w taki sam sposób jak Racine ukazywał na scenie Francuzów dworu Ludwika XIV,

437–460); *Nel segno di Ingres* (2007: 306–307).

²⁶ Zob.: Spalletti (1975: 705–706); *Nel segno del Ingres* (2007: 306). Z kolei Domenico Gnoli, w artykule pt. *Nerone nell’arte contemporanea*, pisał: *Il signor Siemiradzki, giovane polacco, ha esposto in Roma un suo gran quadro, Le luminarie di Nerone, che di recente ha tratto molto concorso d’Italiani e di forestieri a vederlo. [...] gli spettatori, sieno artisti, sieno profani, osservano ammirando la ricca composizione, il colore vero e smagliante, la varietà dei volti, la perfezione de’ minimi particolari [...]. Quel che a me importa è il soggetto, Nerone. Egli è da un pezzo che mi perseguita. [...] spogliato quell’aspetto orribile e deforme con cui spaventava i sogni della nostra infanzia [...] n’è sorto un altro elegante nelle sue voluttà, amabile ne’ suoi capricci, quasi attraente nella sua ferocia* [Gnoli (1876: 55)].

²⁷ O recepcji twórczości Siemiradzkiego w Italii pisze Nitka (2015: 29–34), która pomija kilka wcześniejszych publikacji, w których podjęty został, przynajmniej częściowo, ten temat.

²⁸ Na temat tego obrazu zob.: Seznec (1943: 221–232).

²⁹ *Korespondencja Fryderyka Chopina* (1955: 193).

²³ Z listu Siemiradzkiego do P. F. Isiejewa, opublikowanego przez Karpową: Карпова (2008: 368). Na temat Alma-Tademę zob. katalog wystawy: *Alma Tadema* (2007).

²⁴ Cyt. za: Dużyk (1986: 264).

²⁵ Lewandowski (1904: 57–60); Dużyk (1986: 248–296); Nowakowska-Sito (1992: 103–119); Konstantynów (2000:



- Il. 10. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, 1876, olej na płótnie, MNK, fot. MNK. W tym fragmencie płótna Siemiradzkiego zwracają uwagę tabliczki z postacią ukrzyżowanego Chrystusa, który ma głowę osła. Artysta wykorzystał tu scenę, jaka znajduje się na *grafitto* znalezionym w tzw. Pedagogium na Palatynie tuż przed 1870, zob.: Miziołek (2011: 51, il. 9); *Nero* (2016: 254). O takim niezwykle obraźliwym dla Chrześcijan wyobrażeniu Ukrzyżowania i źródle inspiracji dla niego pisze Tertulian w swoim *Apologetyku* XVI, 1–3, zob.: Tertulian (1947: 72–74). W tym napisanym około roku 200 po Chrystusie utworze czytamy m.in.: „Jak inni tak i wy [poganie] majaczyliście, że głowa osła jest naszym bogiem. Takie podejrzenie rzucił Cornelius Tacitus [...] przy opisie wojny żydowskiej rozpoczyna o pochodzeniu tego narodu [...] kiedy w pustych i zupełnie wody pozbawionych okolicach Arabii od pragnienia ginęli, dali się prowadzić w stronę źródła przez osły leśne [...] z wdzięczności za to górną część tego właśnie zwierzęcia poświęcili na bóstwo. Stąd więc, sądzę, powstała opinia, że my, jako pokrewni z religii Żydom, w oddawaniu czci temu posagowi wtajemniczeni zostaliśmy”.
- Il. 11. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, fragment
- Il. 12. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, fragment

jakby byli bohaterami greckimi i rzymskimi. I tak oto heroina Couture’a, która emanuje znudzeniem i zmęczeniem i która jest słusznie przez wszystkich podziwiana, nie jest Rzymianką z czasów Imperium Romanum, a Francuzką *demi-mode*, damą kameliową (*la signora dalle Camelie*). W obrazie Siemiradzkiego wyczuwa się nie tylko bezguście znudzonego społeczeństwa, ale również duchową pustkę świata, który się kończy”. Dodajmy tu jeszcze, że Pan Siemiradzki, w swoim obrazie, tak jak Shakespeare w swoich tragediach, zawarł prawdziwe i głębokie odczucie świata antycznego.³⁰

³⁰ *Un francese, ammirando questo quadro diceva con un raro e giusto spirito di giustizia: „E superiore al rinomato quadro del nostro Couture: Les Romain de la decadence; perchè, il grande pittore francese benchè abbia intitolato la sua opera con un nome antico, ha dipinto dei francesi del tempo di Luigi Filippo, allo stesso modo che Racine metteva sulla scena i francesi della Corte di Luigi XIV sotto il nome degli eroi di Grecia e di Roma. Così la donna eroicata del Couture, la quale lascia vedere tanta stanchezza e che a giusta ragione fu ed è da tutti ammirata, non è una romana dell'impero ma una francese del demi-mode, la signora dalle Camelie. Nel quadro di Siemiradzki, si sente non solo il disgusto d'una società che s'annoa ma la vanità morale d'un mondo che finisce”. Aggiungeremo che il signor Siemiradzki,*

Ogromne płótno Siemiradzkiego (305 × 704 cm), inspirowane jak wiadomo fragmentem z *Roczników* Tacyty (XV, 44), ukazuje jeden z najokrutniejszych aktów prześladowania chrześcijan przez Nerona po pożarze Rzymu w lipcu 64 roku.³¹ Tacyt pisze:

Schwytano więc naprzód tych, którzy tę wiarę publicznie wyznawali, potem na podstawie ich zeznań ogromne mnóstwo innych, i udowodniono im nie tyle zbrodnie podpalenia, ile nienawiść ku rodzajowi ludzkiemu. A śmierci ich przydano to urągawisko, że okryci skórami dzikich zwierząt ginęli rozszarpywani przez psy albo przybici do krzyżów, [albo przeznaczeni na pastwę płomieni i] gdy zabrakło dnia, palili się służąc za nocne pochodnie. Na to widowisko ofiarował Neron swój park i wydał igrzysko w cyrku, gdzie w przebraniu woźnicy z tłumem się mieszał lub na wozie stawał. Stąd, chociaż ci ludzie byli winni i zasługiwali na najsurowsze kary, budziła się ku nim litość, jako że

nella sua pittura, come Shakespeare nella tragedia, ha un vero e profondo sentimento dell'antichità romana.

³¹ Na temat Nerona: Gnoli (1876: 55–75); Callegari (1890: 493); Holland (2002: szczeg. rozdz. 11).

nie dla pożytku państwa, lecz dla zadośćuczynienia okrucieństwu jednego człowieka byli traceni.³²

Na podstawie tego tekstu, oraz pism innych historyków – Swetoniusza (Nero 11–12)³³ i Cassiusa Diona (rozd. LXII),³⁴ słynny niegdyś badacz, Joseph Ernest Renan, napisał obszerną książkę (jest to jeden z tomów dzieła o początkach chrześcijaństwa) pt. *L'Antéchrist* (1873) i opatrzył ją podtytułem *Neron*.³⁵ Znacznie bardziej rozbudowana niż u Tacyty narracja była jednym z głównych źródeł inspiracji tak dla Siemiradzkiego, jak i dla Sienkiewicza, gdy pisał *Quo vadis?* Fragment tego nie tłumaczonego dotąd na język polski dzieła Renana, który oparł swoje studium na wszystkich znanych w jego czasach tekstach źródłowych, przytaczamy w Aneksie (Aneks 1).

W dotychczasowych badaniach na temat komponowania *Pochodni Nerona*, które są niezwykle udanym, ale prawdziwie eklektycznym dziełem, łączącym liczne wątki i motywy z rozmaitych okresów sztuki rzymskiej (w tym z czasów cesarza Tytusa i Konstantyna Wielkiego, a więc anachronicznych), pominięto m.in. szczegół dotyczący mappy.³⁶ Mamy na myśli białą chustę, którą wysoki urzędnik (był nim zazwyczaj prefekt miasta lub konsul) rzucał lub rozwijał w wysoko podniesionej ręce.³⁷ Taką właśnie rozwiniętą chustę, jednakże czerwoną, a nie białą, widzimy w podniesionym lewym ręku ubranego w białą togę prefekta, ukazanego na tarasie tuż obok czarnoskórych Etiopów, którzy przynieśli lektykę Nerona i Poppei (il. 12). Taka sama czerwona mappa ukazana jest na jednym ze szkiców malarskich, jakie Siemiradzki wykonał, wraz ze studiami rysunkowymi w trakcie tworzenia ostatecznej koncepcji swego dzieła (il. 13).³⁸

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment LXVI rozdziału *Quo vadis?*, gdzie mappa, i to właśnie czerwona, również się pojawia: „Winicjusz

potrząsnął głową. Mógł umrzeć w tym amfiteatrze, ale nie mógł z niego wyjść. Wszakże przedstawienie miało się lada minuta rozpocząć. Jakoż w tej samej prawie chwili prefekt miasta cisnął przed siebie czerwoną chustkę, a na ów znak zaskrzybiały wrzęciadze naprzeciwko cesarskiego podium i z ciemnej czeluści wyszedł na jasno oświetloną arenę Ursus”.³⁹ Wprawdzie nie o paleniu chrześcijan jest tu mowa, a słynnym powaleniu tura przez opiekuna Ligii, ale również w rozdziale LXII mowa jest o „znaku rozpoczęcia igrzysk”.

Tak więc Sienkiewicz musiał dobrze znać *Pochodnie Nerona*, świadczy o tym kolor „chustki”, która w źródłach opisywana jest zawsze jako biała.⁴⁰ Dlaczego Siemiradzki namalował czerwoną „chustę”? Można zaryzykować hipotezę, że wybór koloru podyktowało „wyjątkowo krwawe widowisko” lub sprawy artystyczne – skonstrastowanie bieli szat prefekta i czerwieni „chusty”, co znakomicie się udało. Tak malarz, jak i pisarz musieli znać teksty do niej się odnoszące, mogli widzieć też przedstawienia urzędników rzymskich ukazanych z mappą. Stały się one w późnym antyku, wraz z berłem, niejako symbolem władzy konsularnej, wszakże występują nie tylko na dyptykach konsularnych (il. 14), ale również w rzeźbie statuarycznej (il. 15), gdzie zawsze przedstawiane są jako pięknie złożone i trzymane to w prawej, to w lewej dłoni.⁴¹ Malarz mógł sobie pozwolić na ukazanie momentu rozwinięcia, czy rzucenia „chustki”, ale rzeźbiarzowi znacznie trudniej byłoby to uczynić. Scenę rozwinięcia mappy widzimy w jednym z kadrów filmowej wersji *Quo vadis?* zrealizowanej w 1912 roku przez Enrico Guazzoni’ego (il. 16) i w dwóch scenach filmu Je-

³⁹ Cyt. za: Sienkiewicz (1972: 616).

⁴⁰ Zob.: Humphrey (1986: 153). Zob. też: Carcopino (1966: 208), który parafrazując Juwenalisa, tak pisze: „Sygnał do startu dawał, przy dźwięku trąbki, konsul, pretor albo edyl, który przewodniczył zawodom. Z wysokości swej trybuny rzucał on mianowicie na arenę białą serwetkę. Gest był władczy, a sama postać przedstawiała imponujący widok. Na tunice szkarłatnej, jak tunika Jowisza, udrapowaną miała tyryjską, haftowaną togę, «obszerną jak zasłona». Jak żywe bóstwo trzymał ów człowiek w ręku laskę z kości słoniowej, uwieńczoną «wzlatującym ku górze orłem»; na głowie miał koronę ze złotych liści, tak ciężką, że «jakiś niewolnik lub któryś z graczy musiał mu ją z boku podtrzymywać»”.

⁴¹ Dyptyk konsularny Boecjusza z 487 roku, reprodukuje i krótko omawia Kitzinger (2004: il. 81 do tekstu na s. 41; zob. też il. 86 [dyptyk Anastazjusza]). Rzeźba urzędnika (prefekta[?]), obecnie w Museo Centrale Montemartini w Rzymie (jest to filia Muzeów Kapitołińskich), zreprodukowana jest w: *Musei Capitolini* (2005: il. na s. 218); Bertolletti (1997: 101).

³² Tacyt (1956: 461).

³³ Swetoniusz (1965: 333–335).

³⁴ Dione (1999: 497–507).

³⁵ Zob.: Rocca-Serra (1999: 267–277).

³⁶ Na temat elementów kompozycyjnych *Pochodni Nerona*, zob.: Jęcki (2009 [2010]: 129–189); Miziołek (2010: 64–71); Miziołek (2010a: 90–102); Miziołek (2011: 47–54); Miziołek (2012: 138–146).

³⁷ O terminie *mappam mittere* (rzucenie chusty) pisze Humphrey (1986: 153). Na temat kontaktów Sienkiewicza z Siemiradzkiem piszą m.in.: Eustachiewicz (1983: 33–43); Biliński (1973: 46).

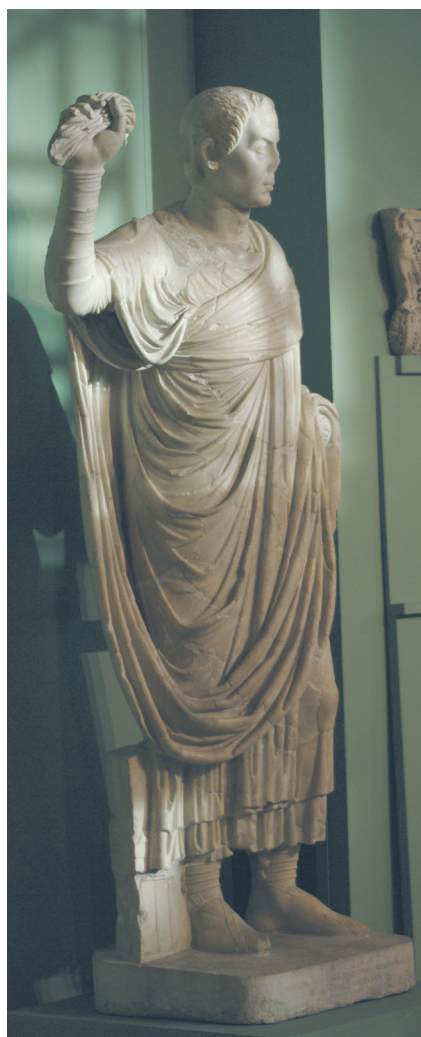
³⁸ Niestety ten szkic nie znajduje się w polskich zbiorach; zob.: Miziołek (2011: il. 12).



Il. 13. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, szkic przygotowawczy całości, olej na płótnie, zbiory prywatne, za: Miziołek (2011: il. 12)



Il. 14. Dyptyk konsularny Boecjusza z 487 roku, Museo Civico Cristiano, Brescia, za: Kitzinger (2004: il. 81)



Il. 15. Statua prefekta, ok. 400, marmur, Centrale Montemartini, Rzym, fot. autor



Il. 16. Scena rozwinięcia mappy, kadr z filmowej wersji *Quo vadis?* zrealizowanej w 1912 roku przez Enrico Guazzoni'ego, za: Sienkiewicz (1914: 337)

rzego Kawalerowicza, w których mappa jest intensywnie czerwona.⁴²

Swetoniusz w żywocie Nerona pisze: „Jakiś wyzwoleńiec rzucił chustkę z tego miejsca, skąd zwykli dawać ten znak [rozpoczęcia widowiska w cyrku] urzędnicy” (Nero 22).⁴³ Dopiero z VI wieku po Chrystusie pochodzi dokładny opis ceremoniału rozpoczęcia widowisk cyrkowych. Jego autorem jest Kasjodor (uczeń Boecjusza), który niejako nawiązuje do cytowanych słów Swetoniusza.⁴⁴ Zwyczaj rzucania chusty miał się rzeczywiście narodzić za Nerona, a stało się to w czasie jednego z jego posiłków, kiedy to przez okno jadalni została wyrzucona biała serweta do wycierania ust i rąk. Od tego momentu zwyczaj rozwijania lub rzucania mappy stał się powszechnie przyjętym znakiem rozpoczynania widowisk. Tak więc rozwinięta chusta w ręku prefekta ukazanego w *Pochodniach Nerona* jest jeszcze jednym przykładem doskonałej znajomości przez Siemiradzkiego, a następnie przez Sienkiewicza, źródeł pisanych, archeologicznych, jak i zwyczajów starożytnych Rzymian.

Czy patrząc dziś na *Pochodnie Nerona*, jesteśmy gotowi za Gomulickim powtórzyć słowa:

⁴² Sienkiewicz (1914: 337).

⁴³ Swetoniusz (1965: 342).

⁴⁴ Cassiodoro, *Varie*, III, 51, 9: *In quanto al fazzoletto che dà il segnale d'inizio ai giochi circensi, ecco in quali circostanze esso è venuto in uso. Siccome Nerone soleva tirare in lungo il pranzo e il popolo, avido assistere allo spettacolo, come di consueto chiedeva che si sbrigasse, questi ordinò che il fazzoletto con il quale era solito asciugarsi le mani fosse gettato da una finestra per dare il via alla gara sollecitata. Da qui derivò l'usanza secondo la quale mostrare il fazzoletto costituisce il sicuro impegno che gli spettacoli circensi stanno per incominciare*, zob.: Cassiodorus (2014: 67). Zob. też: Humphrey (1996: 153).

Tyś odgadł ducha siłą i w formę mistrzowską Oblokłeś tę jedyną, bezwzględną i boską Prawdę [...].

Zapewne trudno byłoby przyjąć całą egzaltację autora wiersza, ale co do „formy mistrzowskiej” powinniśmy się zgodzić bez większych zastrzeżeń. Żaden bowiem obraz o tematyce wczesnochrześcijańskiej – ani Gerome’a, ani Kaulbacha, ani innych artystów – nie doczekał się tak powszechnego uznania, które w pewnym wymiarze trwa do dziś, o czym świadczy częste reprodukowanie go (podobnie jak *Dirke*) w licznych publikacjach zagranicznych i na okładkach niektórych zagranicznych wydań *Quo vadis* (il. 17). Kolejny pokaz tego dzieła w Rzymie, czy w innym wielkim mieście europejskim (oby razem z *Dirke chrześcijańską*) przywróci mu pełne międzynarodowe uznanie, jakie uzyskał wiosną 1876 roku w Rzymie, a następnie w Wiedniu, Monachium, Londynie i innych miastach.⁴⁵ Wystawa dostarczyłaby też okazji do zestawienia oryginału z jego pomniejszoną repliką (94 × 174,5 cm), która 23 marca 2004 pojawiła się w ofercie Domu aukcyjnego Bonhams w Londynie (obecnie znajduje się w prywatnej kolekcji). Takie porównanie obydwu płócien dałoby też okazję do weryfikacji opinii na temat pierwotnej kolorystyki *Pochodni Nerona* eksponowanych w Sukiennicach; jak powszechnie wiadomo, obraz był wielokrotnie zwijany i odnawiany.

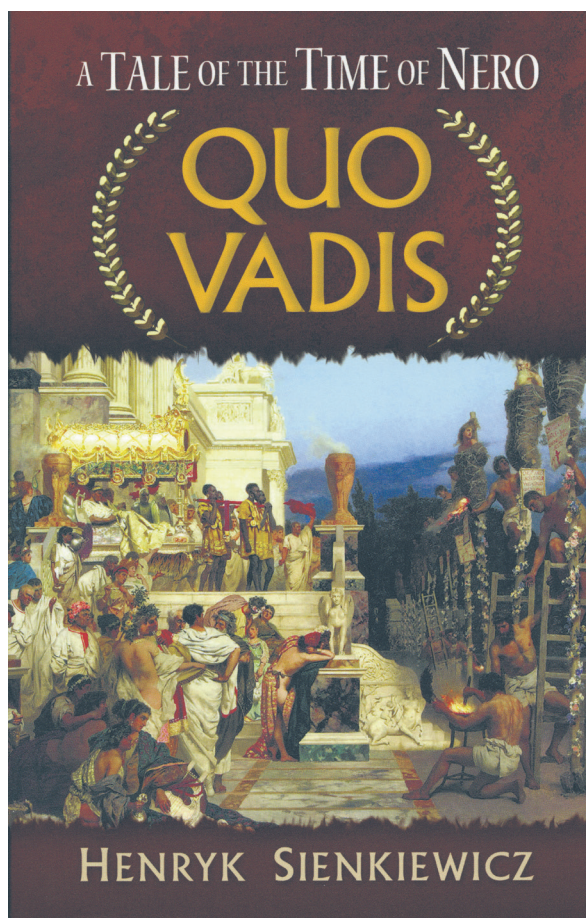
Dirke chrześcijańska

Drugi co do znaczenia w *oeuvre* Siemiradzkiego obraz o tematyce wczesnochrześcijańskiej, pomimo wysokiego poziomu artyzmu i niezwykle ciekawej kompozycji, można uznać za namalowany o dwadzieścia lat za późno (zob. tabl. 4, il. 18). Gdyby powstał w rok czy dwa po *Pochodniach Nerona*, stałby się jego prawdziwym *pendant* i byłby niewątpliwie naturalną kontynuacją malowanej opowieści z cza-

⁴⁵ Beata Studzińska, której w tym miejscu bardzo dziękuję, zwróciła moją uwagę na wycinek z angielskiej gazety przechowywany w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie (nr inw. MNK 1588/a) w materiałach po Siemiradzkim. Oto fragment tekstu z tej gazety: *The Directors have much pleasure in announcing that the Picture Gallery has been opened by Mr C[harles] Sedelmeyer, at Paris, with a collection of high-class paintings [...]. In the Victoria Gallery [here in London] is exhibited Siemiradzki's celebrated picture The Living Torches of Nero which created so great an impression at the exhibitions of the Continent, and obtained the great medal of honour at the Paris Universal Exhibition.*

sów Nerona. *Dirke chrześcijańska* była wprawdzie dość powszechnie podziwiana; najpierw w Rzymie, m.in. przez królową Italii Małgorzatę (il. 19),⁴⁶ następnie w Wenecji (na drugiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki),⁴⁷ w Petersburgu, w Warszawie i innych miastach, ale sukcesu porównywalnego z powodzeniem *Pochodni* nie odniosła, albowiem czas wielkiego podziwu dla malarstwa akademickiego już wtedy minął.⁴⁸ O znacznie mniejszym rezonansie tego późnego dzieła artysty zdaje się też świadczyć odnotowany już fakt, że nie stało się ono dotąd przedmiotem bardziej pogłębionych studiów. Poza cennymi uwagami Lewandowskiego i Dużyka obraz doczekał się kilku drobnych i dwóch bardziej rozbudowanych tekstów, ale mających charakter haseł; autorem pierwszego z nich jest Andrzej Ryszkiewicz, drugiego Aneta Biały i Ewa Micke-Broniarek.⁴⁹ Kilka spostrzeżeń o *Dirke* zawarłem m.in. w swoim artykule ogłoszonym w katalogu rzymskiej wystawy poświęconej Nero-nowi w 2011 roku.⁵⁰ Przywołam je tu ponownie wraz z nowymi przemyśleniami.

Tak jak arcydzieło z 1876 roku, tak też *Dirke chrześcijańska* (263 × 534 cm), ukończona w 1897 roku, inspirowana jest zarówno tekstami antycznymi (m.in. *Listem do Kościoła w Koryncie* papieża Klemensa z końca I wieku), jak i cytowaną już książką Renana (zob. Aneks 2). Wprawdzie praca nad kolejnym tematem z czasów Nerona miała trwać, jak wynika z wypowiedzi artysty, od 1885 roku, ale jego pokaz miał miejsce dopiero w rok po ukazaniu się *Quo vadis?* (1896), gdzie jak wiadomo scena z Ligią przywiązaną do rogów i grzbietu tura czy byka jest najbardziej dramatycznym wydarzeniem całej narracji. Czy pisarz i malarz oddziaływali nawzajem na siebie? Zauważyliśmy już dobrą znajomość *Pochodni Nerona* przez Sienkiewicza; wiemy też o jego zachwytach nad obrazem *Taniec wśród mieczy*.⁵¹ Czy ukazanie się



Il. 17. Okładka jednego z anglojęzycznych wydań *Quo vadis?*, ze zbiorów autora

powieści, która szybko zyskała sławę międzynarodową, wpłynęło na zakończenie prac nad *Dirke* i do pewnego stopnia na jej ostateczną kompozycję? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, *de facto* już stawiane przez kilku badaczy, wypada przytoczyć najpierw znakomity opis obrazu autorstwa Lewandowskiego, a następnie zacytować wypowiedzi o nim samego malarza.

Na obrazie widzimy tura już powalonego na arenie, zbroczonej krwią, zmieszanej z kwiatami, które opadły z biednej męczennicy wśród walki zwierzęcia z nastającymi na niego gladiatorami. Dziewica zwieszona jest u prawego boku powalonego byka, a bujne jej złociste włosy rozwiały się szeroko

⁴⁶ Królowa przybyła do pracowni artysty 13 marca 1897; w Albumie gości domu Siemiradzkiego (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie) taki oto pozostawiła wpis: *Margherita in ammirazione davanti alla Dirce cristiana* [Małgorzata w zachwycie przed *Dirke chrześcijańską*].

⁴⁷ Zob.: Sosnowska (1999: 22–23).

⁴⁸ Dużyk (1986: 465–481).

⁴⁹ Ryszkiewicz (1989: 301–302); Biały, Micke-Broniarek (1998: 135–138), z obszerną literaturą przedmiotu.

⁵⁰ Miziołek (2011: 54–57). Zob. też: Miziołek (2010a: 90–101); Miziołek (2012: 135–152).

⁵¹ Sienkiewicz (1950b: 192–194): „*Taniec wśród mieczów* Henryka Siemiradzkiego został wystawiony na koniec u Ungra i od niedzieli ściągają prawdziwe tłumy. Rzeczywiście

jest to przepyszne płótno. Przedstawia ono młodą, nagą dziewczynę, zbudowaną jak Wenus, tańczącą na dywanie wśród pozatykanych kling. [...] Całość sprawia wrażenie prawie klasyczne; tak spokojne, tak układające do równowagi zmysły i wyobraźnię. Nagość dziewczyny jest nagością posągu, zatem niewinną”. Sienkiewicz w jednym z felietonów, czy raczej w rodzaju recenzji, z 1881 roku omawia jeszcze jeden obraz Siemiradzkiego *Na Capri za Tyberiusza*, zob.: Sienkiewicz (1950a: 238–242).

wśród tych śmiertelnych zapasów [il. 20]. Nero, który, jak wiadomo, był krótkowidzem, zaciekawiony opowiadaniem o piękności chrześcijanki, zstąpił ze swojej łoży na arenę, aby się jej z bliska przypatrzeć. Obok Nerona stoi grupa kilku osób. Nero, przystrojony w płaszcz jasnofioletowy, złotem tkany, patrzy na nagie kształty swojej ofiary z pewnym artystycznym zadowoleniem [il. 21]. Na drugim planie są inne postacie męskie z orszaku cesarza i dwie do tej grupy należące damy. Lutniści, gladiatorzy i murzyni, niosący lektykę cesarską, stoją u wejścia na arenę. Na prawo widać kilku tak zwanych bestiariów z widłami, przeznaczonych do oczyszczenia areny po skończonym widowisku. Jeden z nich, starzec o siwych włosach, patrzy z głębokim smutkiem na męczennicę [il. 22]. Nad całą tą grupą wznosi się amfiteatr i łoża cesarska, w której widać Poppeę, a dalej tłum widzów.⁵²

W kolejnym akapicie swej książki Lewandowski wraca do przedstawienia męczennicy i Nerona: „[...] nie widać tutaj śladów walki i zapasów: ciało męczennicy nie jest ani pokrwawione, ani zbrudzone, tak samo draperia, która wkoło niej się owija. Ciało to białe, przesłiczne w kolorze, przepyszenie wygląda na tle czarnego byka, a kolorowe kwiaty tworzą cudowne barwne plamy [...] sam Nero ma wprawdzie minę zaciekawioną, ale nie czyni żadnego potężniejszego wrażenia”.⁵³ Jak słusznie zauważyli inni badacze,

scenerię obrazu tworzy arena rzymskiego cyrku [...] artysta odtworzył tu cyrk Kaliguli, który w czasach Nerona był widownią męczeństwa chrześcijan i na miejscu którego wznosi się obecnie Bazylika św. Piotra [...] W rozwiązaniu kompozycji [obraz] prezentuje typowy dla akademizmu teatralno-widowiskowy sposób aranżacji sceny (kulisowy mur amfiteatru [*sic!*] i przesłonięcie tła arkadową przegrodą, wielopostaciowa kompozycja z bogatą scenerią dającą pole do popisu warsztatowym możliwościom artysty) [...] w obrazie przykuwa uwagę przede wszystkim wysublimowana dekoracyjność.⁵⁴

Poza dekoracyjnością i udaną próbą sublimowania ciała martwej, czy omdlałej męczennicy jest w obrazie werystyczne ujęcie ogromnego zwierzęcia, raczej byka niż tura. W wywiadzie, jakiego Leon Siemiradzki, syn artysty, udzielił w 1962 roku Jerzemu Ja-

nickiemu, czytamy: „Ojciec wziął mnie do dorożki i pojechaliśmy do jatek na Zatybrzu. Tam pokazywano nam zabitego byka. Ojciec fotografował zwierzę z kilku stron, długo mu się przyglądał. Był to ten sam byk, któremu później na obrazie przyglądał się ze świtą pretorianów [i liktorów] Neron”.⁵⁵ Zarówno fotografia martwego zwierzęcia (wykonana przez Augusto Arrighi), jak i szkic malarski Siemiradzkiego powtarzający dokładnie to, co uchwycił fotograf, przechowywane są od 1979 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 23).⁵⁶ Patrząc na ukazane na obrazie w lustrzanym odbiciu cielsko byka, nasuwają się słowa Delacroix, zanotowane 21 maja 1853 roku: „[...] jeśli człowiek genialny będzie się posługiwał dagerotypem tak, jak się nim posługiwać należy, osiągnie nie znane nam wyżyny”.⁵⁷

Warto tu przywołać jeszcze jedną, bliższą naszym czasom hipotezę autorstwa Witolda Dobrowolskiego, który w katalogu wystawy *Wokół „Quo vadis”* zasugerował, że ukazany na prawym krańcu obrazu mężczyzna w białych szatach, jakby nieco odseparowany od skupionych wokół Nerona osób – w tym rosnącego i łysiego Tygellina – to sam Seneka (il. 24).⁵⁸ Ten myśliciel, wybitny pisarz i z konieczności wychowawca Nerona, stanie się, jak wielu chrześcijan, ofiarą cesarza-tyrana. Pomimo że oblicze nobliwego Rzymianina w ujęciu Siemiradzkiego nie nawiązuje do znanych nam antycznych portretów (czy pseudo-portretów) filozofa, to jednak hipoteza jest prawdopodobna.

W dotychczasowych badaniach nad *Dirke chrześcijańską* brakuje pogłębionej analizy jej archeologicznych komponentów i przede wszystkim przedstawionego przez Siemiradzkiego cyrku, nie zaś amfiteatru (nie tylko niektórzy badacze, ale również Sienkiewicz używa zamiennie obydwu nazw). Do pewnego stopnia niewystarczające jest też omówienie źródeł literackich obrazu. Odnosi się do nich sam malarz, odzegnując się, nieco niezręcznie, od jakiegokolwiek inspirowania się *Quo vadis?* Przed analizą rozmaitych komponentów *Dirke* wypada zatem zacytować dobrze znaną wy-

⁵² Lewandowski (1904: 114).

⁵³ Lewandowski (1904: 114–115).

⁵⁴ Biały, Micke-Broniarek (1998: 135, 137).

⁵⁵ Opublikowaną na łamach „Przekroju” wypowiedź przytacza Dużyk (1986: 477).

⁵⁶ *Wokół „Quo vadis”* (2001: *passim*). Zob. też: Poprzęcka (1998: 149–157).

⁵⁷ Delacroix (1968: 346). W drugiej połowie XIX wieku fotografie były przez artystów powszechnie wykorzystywane; spośród artystów dobrze Siemiradzkiemu znanych korzystał z nich m.in. Alma-Tadema, zob.: Pohlmann (1997: 111–126).

⁵⁸ Dobrowolski (2001: 14).

powieść Siemiradzkiego i – choćby fragmentarycznie – wymienione przez niego teksty.

W liście opublikowanym w „Gazecie Lwowskiej” pod koniec 1898 roku Siemiradzki pisał:

Spotykam się coraz częściej z przypuszczeniem, jakoby zaczerpnął temat do mojego obrazu *Dyrce chrześcijańska* z powieści Sienkiewicza *Quo vadis*. Nic bardziej mylnego. Obraz zacząłem już przed kilkunastu laty, a zatem na jakie 10 lub 15 lat przed ukazaniem się tego głośnego utworu. Wykończony szkic olejny *Dyrcei* nabył u mnie już wtedy śp. hr. ordynat Jan Bisping z guberni kowieńskiej. W przeciągu lat następnych musiałem często zaniedbywać pracy nad rozpoczętym płótnem dla innych pilnych robót, tak iż dopiero ostatnimi czasami mogłem się zabrać do niej na dobre. Jakkolwiek podzielałam powszechne i zasłużone uznanie dla powieści Sienkiewicza, uważałbym jednak za niewłaściwe branie tematu do poważnego dzieła pędzla z utworu beletrystycznego. Podobieństwo zaś treści tłumaczy się w sposób bardzo prosty: malarz i pisarz dla odtworzenia w swych dziełach dawnej epoki dziejowej, badają te same postacie i obrazy. Myśl o mojej *Dyrce* powziąłem czytając *L'Anti-christ* Renana. W rozdziale *Massacre des chretiens. L'estetique de Neron* [Masakra chrześcijan. Estetyka Nerona] znalazłem opis tej sceny, podany przez autora na podstawie świadectw Klemensa rzymskiego i Hygina. Ten sam fakt dziejowy, oparty na tych samych źródłach, nasycał Sienkiewiczowi jego Ligię, mnie Dirce.⁵⁹

Podczas gdy Hyginus (*Fabulae*, VII-VIII), mitograf z czasów Oktawiana Augusta, opowiada dobrze znany mit o ukaraniu królowej Dirke przez jej pasierbów Amfiona i Zetosa,⁶⁰ to papież – Klemens Rzymski – mówi o żywym obrazie wymyślonym na podstawie tego mitu przez Nerona. „Oprócz tych mężów – czytamy w *Liście do Kościoła w Koryncie* – żyjących tak święcie, pamiętać trzeba jeszcze o całym mnóstwie wybranych, którzy cierpiąc z powodu zazdrości rozmaite zniewagi i tortury stali się dla nas najpiękniejszym przykładem. Prześladowane przez zazdrość kobiety, nowe Dirki i Danaidy, ofiary zniewag okrutnych i świętokradczych, przebiegły pewnym krokiem całą drogę wiary i mimo słabości swego ciała zdobyły chwalebny nagrodę.”⁶¹

Cytowany tekst jest niezwykle enigmatyczny; tajemniczo brzmi również odniesienie do zazdrości. Zapewne ma rację Renan, gdy pisze, że „zazdrość” oznacza u Klemensa podziały wewnętrzne i urazy między członkami tej samej społeczności chrześcijańskiej (zob. Aneks 2). Warto tu nadmienić, że listowi papieża Euzebiusz z Cezarei poświęca cały podrozdział w swej *Historii kościelnej*, pisząc m.in.: „[...] ten list czyta się publicznie podczas wielu zgromadzeń w bardzo wielu kościołach od dawnych już czasów aż po dni nasze”.⁶² Dostarczył on też impulsu autorowi *Antychrysta*.

Kluczowy dla Siemiradzkiego był zapewne ten oto fragment dzieła Renana:

Najczcigodniejsze matrony chrześcijańskie musiały poddać się tym okropnościom. Jedne grały rolę Danaid, inne wcielały się w Dirke. Trudno powiedzieć jak losy Danaid mogły dostarczyć tak okrutnej oprawy. [...] Nie ma wątpliwości, jeśli chodzi o mękę Dirke. Znana jest kolosalna grupa określana jako *Byk Farnazyjski*, obecnie w Muzeum w Neapolu. Amfion i Zetos przywiązują Dirke do rogów rozjuszonego byka, który ma ją powlec po skałach i ciernistych krzewach Kyteronu. Ten średniej klasy marmur z Rodos, przeniesiony do Rzymu już w czasach Augusta był przedmiotem powszechnego podziwu.⁶³ Jakież piękniejszy temat dla tej przerażającej sztuki, którą okrucieństwo czasów uczyniło modną i która polegała na tworzeniu żywych obrazów w postaci sławnych rzeźb? Pewien tekst i fresk z Pompejów wydają się wskazywać, że ta okropna scena była często przedstawiana na arenach, kiedy trzeba było wydać na męki kobietę.⁶⁴ Nagie, przywiązane za włosy do rogów wściekłego byka, nieszczęsne zaspokajały lubieżne spojrzenia okrutnego tłumu [zob. Aneks 2].

W naszych czasach badania K. M. Coleman'a i E. Champlin'a pozwalają lepiej zobaczyć kontekst tych okrutnych widowisk inspirowanych mitami, o których półtora wieku temu pisał Renan, inspirowane niedługo po wydaniu *Antychrysta* Sienkiewicza i Siemiradzkiego.⁶⁵ Powtórzmy tu, że *de facto* przy-

⁵⁹ Cyt. za: Dużyk (1986: 476).

⁶⁰ Hyginus (1960: 31).

⁶¹ Klemens Rzymski (2010: 53). Zob. też: Clemente Romano (2008: 33); Tertulian (1947: 68–70).

⁶² Euzebiusz z Cezarei (1924: 112).

⁶³ Ta odnaleziona w ruinach Term Karakalli w 1546 roku grupa rzeźbiarska znajduje się od końca XVIII wieku w Neapolu, obecnie w tamtejszym Muzeum Archeologicznym, zob.: Haskell, Penny (1981: 165–167); *Il Toro Farnese* (1991: *passim*).

⁶⁴ Fresk wspomniany przez Renana zreprodukowany i omówiony jest w: *La pittura pompeiana* (2009: 272–273).

⁶⁵ Coleman (1990: 44–73); Champlin (2008: 159–165). Zob. też: Fasola (1980: 102–111).

wołany przez Siemiradzkiego rozdział *Massacre des chretiens. L'estetique de Neron* jest rzeczywiście, poza tekstami Tacyta i Swetoniusza, podstawowym źródłem inspiracji nie tylko *Pochodni Nerona* i *Dirke chrześcijańskiej*, ale również najbardziej dramatycznych, rzecz można kluczowych rozdziałów *Quo vadis?* Ani pisarzowi, ani malarzowi nie przynosi to najmniejszej ujm. Podobnie najmniejszej ujm nie ma również w tym, że najprawdopodobniej Sienkiewicz oddziałł swoją wizją zwycięskiej walki Ursusa z bykiem na ostateczną wersję *Dirke chrześcijańskiej*, a przynajmniej że wpłynął na jej ukończenie. Za cytowanym już Janickim należy tu powtórzyć rzekome słowa Leona Siemiradzkiego, iż *Dirke* powstała pod wpływem Sienkiewicza.⁶⁶ A jaki był proces jej tworzenia?

Jak zwykle w przypadku Siemiradzkiego i większości artystów jego czasów, powstanie ostatecznej wersji płótna poprzedzone było rysunkowymi i malowanymi studiami i wreszcie olejnymi szkicami całości. W Muzeum Narodowym w Warszawie zachowało się kilka takich studiów rysunkowych (il. 25–26).⁶⁷ W cytowanym już liście z 1898 roku Siemiradzki pisał: „Wykończony szkic olejny *Dyrcei* nabył u mnie już wtedy śp. hr. ordynat Jan Bisping”. Nie znamy losów tego szkicu, ale na szczęście zachowała się jego mniejsza, niestety nie datowana wersja, przechowywana w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu (il. 27).⁶⁸ Zarówno na tym szkicu, jak i w rysunkach widzimy męczennicę rozciągniętą na grzbiecie ogromnego, pędzącego zwierzęcia. Ponadto w szkicu dostrzegamy rosłego mężczyznę dobiegającego do byka z lewej strony, jak to ma miejsce w narracji Sienkiewicza. Czy to jest wersja *Dirke*, o której Leon Siemiradzki miał powiedzieć, że powstała pod wpływem *Quo vadis?* W ostatecznej wersji, poprzedzonej studium rysunkowym (il. 28), artysta zrezygnował z wersji dynamicznej i stworzył coś w rodzaju wersji skłaniającej do refleksji i wyobrażenia sobie wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej. Proces konstruowania *Dirke* wymaga dalszych studiów, jest wszakże prawdopodobne, że Siemiradzki zdecydował się na skonstruowanie momentów akcji w *Pochodniach* i w *Dirke*; w pierwszym obrazie okrutne widowisko właśnie się rozpoczyna, w drugim widzimy jego konkluzję.

Porównując szkic malarski i ostateczną wersję obrazu, dostrzegamy, że nasz malarz finalnie zrezygnował z głębi przestrzeni, zbudował kulisową, biegnącą ukośnie, jak na płótnach manierystów (m.in. Tintoretta), strukturę architektoniczną – wewnątrz cyrku, które zdaje się być niezwykle wystudiowane i zdecydowanie różniące się od tego w szkicu olejnym. Wiemy, że Siemiradzki znał z autopsji najlepiej zachowany cyrk antyczny, ulokowany tuż obok grobowca Cecylii Metelli przy via Appia Antica. Już na jesieni 1872 roku pisał w jednym z listów, że był „na ruinach cyrku Maxencjusza, w Lasku i w grocie nimfy Egerii”.⁶⁹ Późnoantyczny cyrk Maksencjusza ma zachowane dwie wieże usytuowane na krańcach tzw. *Carceres*, skąd startowały kwadrygi i bigi.⁷⁰ Pomimo że cyrk przy via Appia jest tak dobrze zachowany, to jednak w czasach Siemiradzkiego był on tylko częściowo odkopany, a ponadto nie zachowane są w nim siedzenia dla widzów. Tak więc malując cyrk Nerona i Kaliguli (il. 29), z którego na powierzchni zachował się tylko obelisk ze spiny, nasz artysta musiał posiłkować się wyobraźnią i strukturami architektonicznymi, które mógł zaadaptować.⁷¹

Wydaje się, że wzoru, poza elementami z cyrku Maksencjusza (m.in. wieże), mógł dostarczyć dziedziniec piętnastowiecznego Pałacu Weneckiego z samego serca Rzymu. To imponujące dzieło Giuliano da Sangallo charakteryzuje się pięknymi, dwukondygnacyjnymi galeriami arkadowymi, do których inkorporowano średniowieczną wieżę kościoła św. Marka (il. 30).⁷² Już na pierwszy rzut oka dostrzec można w obrazie wyraźne podobieństwo do tego średniowieczno-renesansowego kompleksu architektonicznego. Należy tu zauważyć, że przestrzeń pomiędzy wieżami i spiną rzeczywiście w niektórych cyrkach mogła tak wyglądać, bo w niej wyścig dopiero się formował i miejsce nie było atrakcyjne dla widzów; stąd niekiedy nie było tam siedzeń.

W obrazie Siemiradzkiego dostrzegamy też bogato dekorowaną lożę cesarską, która znajduje się na wysokości mety, gdzie wyścigi dobiegały końca (il. 31). Taka loggia, choć o nieco innym kształcie przetrwała do naszych czasów w cyrku Maksen-

⁶⁶ Zob.: Dużyk (1986: 477).

⁶⁷ Zob.: *Wokół „Quo vadis”* (2001: *passim*).

⁶⁸ *Henryk Siemiradzki* (1968: nr kat. 46).

⁶⁹ Zob.: Dużyk (1983: 229).

⁷⁰ Humphrey (1986: 582–602).

⁷¹ Na temat cyrku watykańskiego, zob.: Humphrey (1986: 545–552). Jego hipotetyczną rekonstrukcję reprodukuje i omawia Fasola (1980: il. na s. 106 do tekstu na s. 102–111).

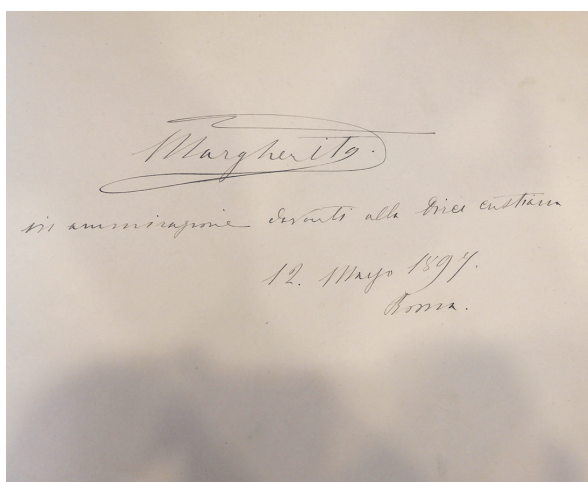
⁷² Murray (1971: il. 125).



Il. 18. *Dirke chrześcijańska*, rytowana wersja obrazu Henryka Siemiradzkiego, ze zbiorów Muzeum Henryka Sienkiewicza (MHS) w Obłęgorku, fot. Muzeum Narodowe w Kielcach (MNKi)



Il. 20. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment, 1897, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), fot. MNW



Il. 19. Wpis królowej Italii Margherity do Księgi gości Henryka Siemiradzkiego, MNK, fot. MNK



Il. 21. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment

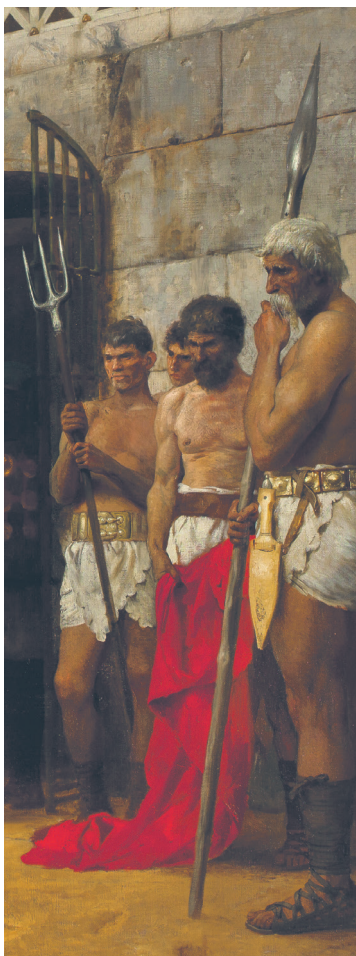
cjusza. Poniżej niej znajduje się rzeźbiony relief ukazujący wyścigi zaprzęgów – kwadryg i big. Namalowanie loggii cesarskiej poprzedziło studium rysunkowe przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 32). Na tym rysunku widzimy też kandelabry ozdobione sfinksami, ukazane później na obrazie; być może w tym przypadku inspiracji dostarczył renesansowy kandelabr z florenckiego Bargello (il. 33).⁷³ Balustrada, na której są ustawio-

⁷³ Niektóre obiekty w obrazach Siemiradzkiego są, jak w przypadku innych malarzy z jego czasów, w tym Alma Tademy, rodzajem rekonstrukcji czy kontaminacji. Wzorem dla wspomnianych kandelabrow mógł być obiekt z Bargello, ale ukazane tam sfinksy są niewielkie, a u Siemiradzkiego są niemal monumentalne i niezwykle piękne. Czy wzoru dostarczyły niewielkie w skali sfinksy zdobiące meble, jak ten obecnie w zbiorach University of Birmingham, który na użytek malowanego obrazu został stosownie zmonumentalizowany i powielony (na każdym kandelabrze są cztery hybrydy)? Taki

ne kandelabry, ozdobiona jest nie tylko przedstawieniem wyścigów, ale także reliefami nawiązującymi do antycznych i średniowiecznych przedstawień Heraklesa zdobiących fasadę bazyliki św. Marka w Wenecji (il. 34).⁷⁴ *De facto* jeden z tych namalowanych reliefów jest niemal dokładnym przedstawieniem sceny z Heraklesem niosącym na barkach

zabieg wykonał Alma Tadema, malując w 1876 roku *Scenę w łaźni*; tak o tym pisze (i wspomnianego sfinksa reprodukuje) Elizabeth Prettejohn: *He might for instance, Barrow the sphinks, commonly found as a decorative motif on ancient tables or chairs, increasing its scale and changing its function to become the fountain in "A Bath" of 1876*, zob.: Prettejohn (1997: 38, il. 21). Tak samo mógł postąpić Siemiradzki, tworząc *Dirkę chrześcijańską*. Namalowane przez Siemiradzkiego kandelabry „zacytował” tworzący w Rzymie ok. 1900 Franz Roesler w jednej ze swoich ilustracji do *Quo vadis*, która trafiła potem na pocztówki, jedna z nich jest przechowywana w Obłęgorku, zob. Kowalska-Lasek (2016: 258, nr kat. 553).

⁷⁴ Zob.: Miziołek (2011: 54–57).



Il. 22.
Henryk Siemiradzki,
Dirke chrześcijańska,
fragment



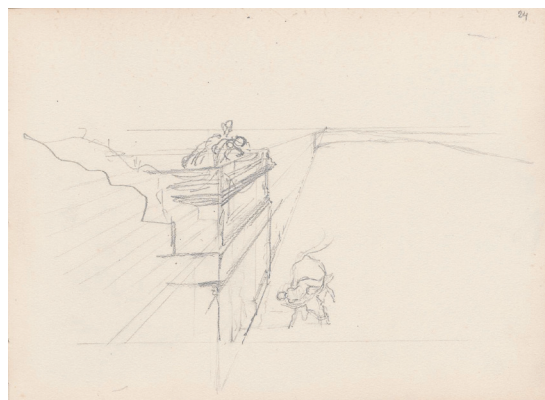
Il. 24.
Henryk Siemiradzki,
Dirke chrześcijańska,
fragment



Il. 23. Henryk Siemiradzki, studium martwego byka i męczennicy, szkic malarski do *Dirke Chrześcijańskiej* na odwrocie zdjęcia z martwym bykiem, MNK, fot. MNK



Il. 25. Henryk Siemiradzki, szkic rysunkowy do *Dirke chrześcijańskiej*, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8955, k. 2, fot. MNW



Il. 26. Henryk Siemiradzki, szkic rysunkowy do *Dirke chrześcijańskiej*, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8957, k. 24, fot. MNW



Il. 27.
Henryk Siemiradzki,
szkic malarski do *Dirke*
chrześcijańskiej, Muzeum
Górnośląskie (MG), Bytom,
fot. MG



Il. 28.
Henryk Siemiradzki,
szkic rysunkowy do *Dirke*
chrześcijańskiej, MNW, nr inw.
Rys. Pol. 8949, k. 29, fot. MNW

dzika erymantejskiego (il. 35–36).⁷⁵ Pewna doza atmosfery *venezianità* – nawiązanie do kompozycji Tintoretta i adaptacje dzieł z fasady San Marco – była zapewne zamierzona, albowiem po wystawie w Rzymie (w tzw. l'Acquario przy Piazza Fanti) obraz został, jak już zostało wspomniane, wystawiony na międzynarodowej wystawie w Wenecji.

Nieco uwagi należy poświęcić jeszcze pięknie zdobionej, złoczonej lektyce cesarskiej ukazanej przez Siemiradzkiego (il. 37). Jak wiemy z tekstu przywoływanego tu już historyka Cassiusa Diona, zadaszone lektyki pojawiły się w czasach cesarza Klaudiusza i w takiej formie weszły do powszechnego użytku. Poza członkami dworu cesarskiego

używali jej konsulowie, westalki i inne osoby mające wysoki status społeczny.⁷⁶ Nie wiemy, czy nasz malarz czytał Cassiusa Diona, ale bez wątpliwości widział w czasie malowania *Pochodni Nerona* (także w tym obrazie lektyka jest przedstawiona) i *Dirke chrześcijańskiej* tzw. lektykę Castellani eksponowaną obecnie w Centrale Montemartini, filii Muzeów Kapitolińskich (il. 38). Ten beczenny obiekt jest owocem rekonstrukcji, jaką wykonał w 1874 roku

⁷⁵ Panosky, Saxl (1933: 231); Panofsky (1955: 41, il. 5).

⁷⁶ Dione (2014: 297): *Inoltre, fu [Claudio] il primo tra i Romani a fare uso di una lettiga coperta, ed è proprio a partire da lui che anche oggi non solo gli imperatori, ma anche noi ex consoli veniamo condotti su delle lettighe: certo anche in precedenza Augusto, Tiberio ed alcuni altri talora venivano portati su delle lettighe, esattamente come usano fare le donne ancora d'oggi [LX, 2].*

Augusto Castellani na podstawie fragmentów lektyki znalezionej na Eskwilinie.⁷⁷ Siemiradzki dokładnie powtórzył jej kształt, dodając kilka elementów dekoracyjnych, m.in. uskrzydłone postacie (Wiktorie), ptaki i inne zwierzęta, na obydwu krańcach wypukłego pokrycia lektyki. Tak oto powstała fascynująca wizja okrutnego widowiska cyrkowego z czasów Nerona – w miejscu, gdzie dziś wznosi się bazylika św. Piotra – z niezwykle przemyślanym wykorzystaniem ówczesnej wiedzy archeologicznej.

W 1898 roku, król Włoch Umberto II odznaczył Siemiradzkiego orderem św. Maurycego i Łazarza. W rok później, na wiosnę 1899 roku wyszedł pierwszy włoski przekład *Quo vadis?* (z czasem pojawiły się kolejne, w sumie przeszło dwadzieścia). „Żadna powieść – pisze Maria Bersano Begey – ani włoska (z wyjątkiem *I promessi sposi*), ani zagraniczna nie odniosła [w Italii] takiego sukcesu [...]. W okresie od 1899 do 1939 roku można w repertoriach bibliograficznych naliczyć nie mniej niż siedemdziesiąt wydań *Quo vadis?*, wszakże wiele wznowień jest nie odnotowanych [...] tak więc bez ryzyka przesady można mówić o stu edycjach [...]. Studiowano także źródła historyczne powieści, [wybitny archeolog] Orazio Marucchi napisał uczony wstęp historyczno-archeologiczny dla wydawnictwa Desclée Lefebvre”.⁷⁸ Z kolei wydawnictwo Detken e Rocholl po sprzedaniu trzydziestu tysięcy egzemplarzy *Quo vadis?* ofiarowało pisarzowi wykonaną w brązie kopię słynnej hellenistycznej grupy rzeźbiarskiej ukazującej Dirke (il. 39).⁷⁹ Ta przechowywana w Obłęgorku pamiątka powinna się znaleźć, nieopodal *Dirke chrześcijańskiej*, na planowanej wystawie twórczości Siemiradzkiego, by stymulować rozmyślania nad relacjami pomiędzy sztuką i literaturą, jak i wzajemnym oddziaływaniem na siebie dwóch wielkich Polaków – Sienkiewicza i Siemiradzkiego.⁸⁰

⁷⁷ Mansuelli (1961: 599, il. 705).

⁷⁸ Bersano Begey (1946: 75–84).

⁷⁹ *Wokół "Quo vadis"* (2001: 172–173); Putowska (2008: 47, il. 27); Kowalska-Lasek (2016: nr kat. 553).

⁸⁰ Dokładnego wyjaśnienia wymaga kwestia pierwszego spotkania się pisarza z malarzem. Wiemy, że w czasie pierwszego pobytu Sienkiewicza w Rzymie, w październiku 1879, jego przewodnikiem był znakomity polski rzeźbiarz Pius Weloński; dopiero w czasie kolejnych wizyt (czy już w czasie tej w 1886 czy dopiero w 1890?) miał nim być Siemiradzki; pisze o tym Sienkiewicz w liście z 1912 roku, którego adresatem był Jean Auguste Boyer d'Agen, ale nie podaje szczegółów, zob.: Biliński (1973: 61). O tym, że autor *Quo vadis?* spotkał Siemiradzkiego już w 1879 roku, zdaje się zaświadczać felieton opublikowany w „Słowie”, nr 16, 1882. Oto fragment tego fe-

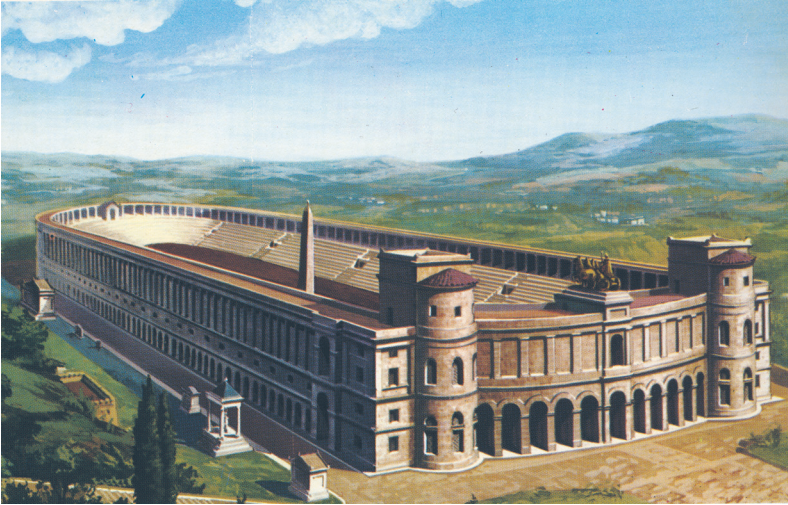
Przyszłe ofiary Koloseum

„Nikt tak nie maluje tego ruchu promieni słonecznych jak Siemiradzki”. Sienkiewicz tak pisał o obrazie *Taniec wśród mieczy* z 1879 roku.⁸¹ Te same słowa równie dobrze można odnieść do ostatniego obrazu naszego malarza o tematyce wczesnochrześcijańskiej *Przyszłe ofiary Koloseum* z 1899 roku (il. 40).⁸² Na pierwszym planie tego pięknego płótna widzimy grupę osób wsłuchanych w nauki brodatego starca ze zwojem Ewangelii św. Jana w ręku w języku greckim – zapewne któregoś z następców św. Piotra lub ucznia św. Pawła (il. 41). Bez trudu można odczytać słowa pięknego prologu, które w polskim tłumaczeniu brzmią: „Na początku było Słowo [...] w Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci [...]” (J 1, 1–5). Tym samym Siemiradzki nawiązał do przesłania zawartego w *Pochodniach Nerona* i inskrypcji na ramie tego ogromnego obrazu. Siedzącemu starcowi – nauczycielowi towarzyszy stojący obok niego młody, brodaty mężczyzna, którego oblicze, podobnie jak twarze dwóch siedzących naprzeciw kobiet, emanuje aurą głębokiego wewnętrznego poruszenia. Obraz jest znakomitym studium psychologicznym; słowa Ewangelii mają ogromną, przemieniającą moc i Siemiradzki po mistrzowsku potrafił to namalować. W tle tej pełnej ewangelicznego nastroju sceny widnieje kilka budowli, a wśród nich Koloseum i zapewne słynny pałac Nerona – *Domus aurea*. Na archeologiczny wymiar obrazu składają się ponadto fontanna, pergola z winną latoroślą, podtrzymująca ją herma i duży marmurowy pojemnik ozdobiony sfinksami, z którego wyrasta piękna, obsypana czerwonymi kwiatami róża. Ozdobiony sfinksami kwietnik zdaje się

lietonu Sienkiewicza: „Podziwiają teraz w Krakowie jego [Welońskiego] *Gladiatora*, którego i my prawdopodobnie wkrótce podziwiać będziemy w Warszawie, a którego niżej podpisany miał sposobność widzieć trzy lata temu w pracowni artysty w Rzymie [1879]. *Gladiator*, obecnie odlany w brązie, rodził się dopiero wówczas z gliny, ale już potężny tors i głowa były zupełnie wykończone, a dłoń wznosiła się ku Cezarowi na potwierdzenie posępnych słów: *mori tui te salutant*. W teje pracowni widzieliśmy niepospolitej piękności popiersia Henryka Siemiradzkiego, przyjaciela artysty, i sędziwego malarza Stankiewicza. Te rzymskie wspomnienia długo zostaną mi w pamięci. Marmury, posągi, ruiny, dzieła sztuki, wycieczki za miasto do katakumb lub pobliskich willi, błękitne krajobrazy Kampanii, poprzecinane twardymi liniami akweduktów – wszystko to, gdy raz odbije się w mózgu, utrwała się w nim na zawsze”, cyt. za: Eustachiewicz (1983: 38).

⁸¹ Sienkiewicz (1950b: 192–194).

⁸² Lewandowski (1904: tabl. na s. 118); Miziołek (2011: 58–59, il. 22).



Il. 29. Rekonstrukcja cyrku Kaliguli i Nerona, za: Fasola (1980: 81)



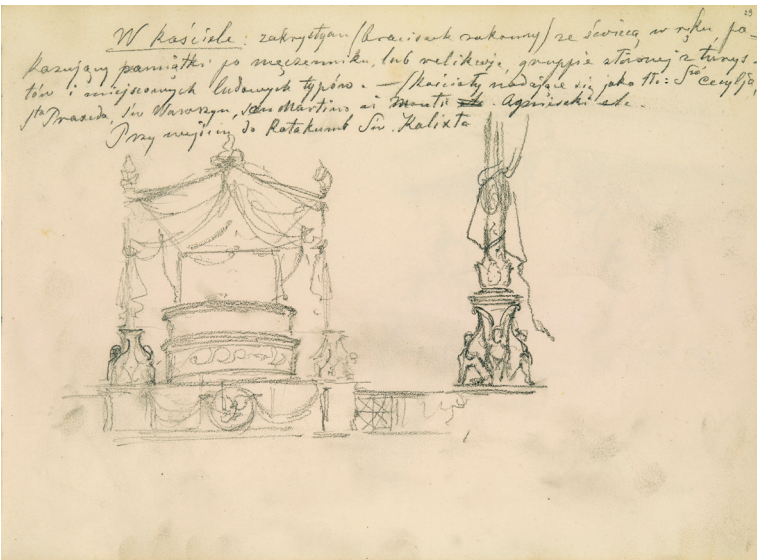
Il. 30. Dziedziniec Palazzo Venezia w Rzymie, fot. Electa



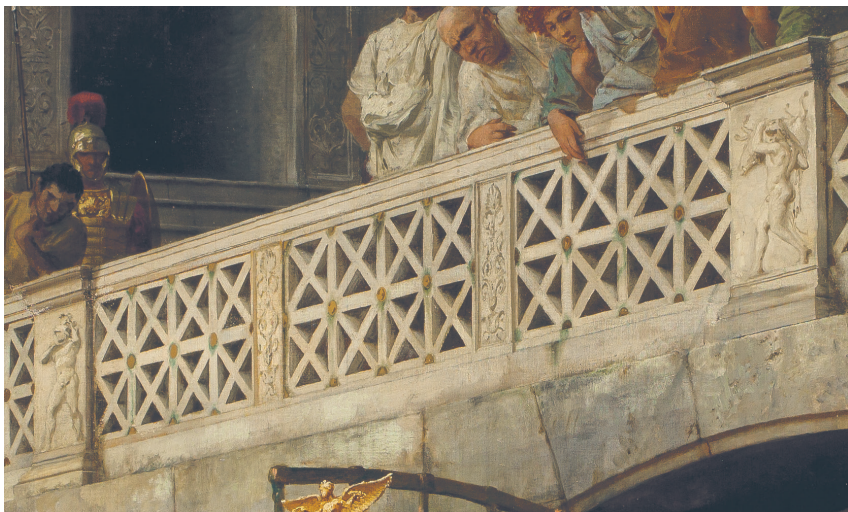
Il. 31. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment



Il. 33. Kandelabr renesansowy, Museo Nazionale del Bargello (MNB), Florencja, fot. MNB



Il. 32. Henryk Siemiradzki, studium rysunkowe dekoracji balustrady i łoża cesarskiej w cyrku, MNK, nr inw. 03-r.a. 18399, k. 29, fot. MNK



Il. 34. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment



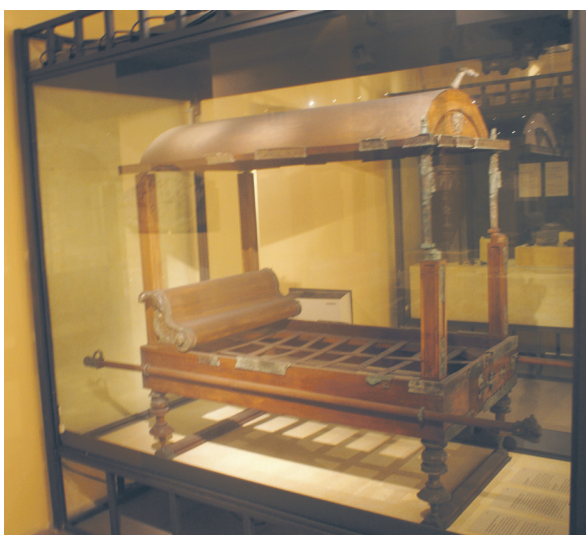
Il. 35. Herakles niosący dzika, relief późnoantyczny zdobiący fasadę San Marco w Wenecji, fot. The Warburg Institute, Londyn



Il. 36. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment



Il. 37. Henryk Siemiradzki, *Dirke chrześcijańska*, fragment



Il. 38. Lektyka antyczna, rekonstrukcja A. Castellani, Centrale Montemartini, Rzym, fot. autor



Il. 39. Kopia grupy rzeźbiarskiej *Ukaranie Dirke*, brąz, MHS w Oblęgorku, fot. MNKi

być wzorowany na późno-republikańskim zabytku z marmuru, odnalezionym w Albano, ale przechowywanym w Palazzo Doria w Rzymie (il. 42).⁸³

Na obrazie, ale nie na wszystkich jego reprodukcjach w książkach, bez większego wysiłku można zauważyć stojący obok Koloseum ogromny posąg z charakterystycznymi promieniami wokół głowy (il. 43).⁸⁴ To słynny Kolos, czyli posąg Nerona jako Słońce z figurą Wiktorii w prawym ręku, wzniesiony przez Zenodora; od niego właśnie pochodzi nazwa najświetniejszego amfiteatru antycznego świata.⁸⁵ Aby namalować tę od wielu już wieków nie istniejącą statwę, Siemiradzki przeczytał zapewne nie tylko Swetoniusza (Neron 31) i Pliniusza Starszego (*Historia naturalna*, XXXIII, 45), ale nadto studiował najprawdopodobniej dość nieliczne źródła ikonograficzne tego monumentu – antyczne monety i medaliony, m.in. z czasów Gordiana III, i jego dziewiętnastowieczne rekonstrukcje.⁸⁶ Ogromny posąg jakby wyrasta z amfiteatru, a więc widzimy go w czasie, gdy został przestawiony za Hadriana. Jak wiadomo ze źródeł pisanych, ustawienie posągu w nowym miejscu nastąpiło pomiędzy 126 a 128 rokiem z powodu budowy świątyni Wenus i Romy (*Historicy Cesarstwa Rzymskiego*, Hadrian 19).⁸⁷ Zachowane w Muzeum Narodowym w Warszawie rysunki przygotowawcze do omawianego dzieła nie pozostawiają wątpliwości co do wiedzy na temat przemieszczeń kolosalnego posągu (il. 44).⁸⁸ Na jednym z nich widzimy go dość oddalonego od amfiteatru i zwróconego twarzą do niego. Malarz nie omieszkiał dodać jeszcze jednego monumentu związanego z topografią miejsca; chodzi o słynną, niestety już nieistniejącą (od okresu międzywojen-

nego), wertykalną fontannę zwaną *Meta Sudans*, wzniesioną w czasach Domicjana.⁸⁹

Sjesta Patrycjusza i kilka innych obrazów o tematyce przedchrześcijańskiej

W końcowej części niniejszych uwag należy krótko omówić grupę dzieł Siemiradzkiego, które ukazują sceny z życia starożytnych Greków i Rzymian; przede wszystkim *Sjestę patrycjusza* z 1881 roku, *Willę rzymską* i *Noc w Pompejach*. Żaden z tych obrazów nie zyskał nawet w części takiej sławy, jak obrazy o tematyce wczesnochrześcijańskiej, ale każdy z nich odznacza się wysokimi walorami artystycznymi, inwencją artystyczną i popisem wiedzy z zakresu archeologii. Niedawno wystawioną ponownie na aukcji *Sjestę patrycjusza* (istnieje kilka replik tego dzieła) wyceniono na bez mała 2 miliony złotych, co daje wyobrażenie o tym, iż obrazy naszego malarza są doceniane coraz bardziej i jednocześnie wyceniane coraz wyżej.

Sjesta Patrycjusza, w której przedstawione są cztery osoby – senator lub patrycjusz i jego troje służących – kobieta pełniąca rolę podczaszego, lektor lub wesołek mający rozweselać swego pana i ciemnoskóry Numidyjczyk, zdaje się rozgrywać, podobnie jak *Sąd Parysa* z Muzeum Narodowego w Warszawie, na tarasie jakiejś willi lub dużego domu w Zatoce Neapolitańskiej (il. 45). Zmęczony upałem lub przejęty przerwana właśnie lekturą patrycjusz siedzi wraz ze swym lektorem na pięknej marmurowej ławie, podczas gdy kobieta i Numidyjczyk stoją, wypełniając swoje obowiązki; ona napętnia czarę patrycjusza (il. 46), a on trzyma metalowe pudło z podręczną biblioteką w postaci zwojów. Jeszcze jeden zwój z greckim pismem spoczywa na ławie obok roześmianego lektora. Wśród ukazanych na pierwszym i drugim planie dzieł sztuki rozpoznać można mniej lub bardziej „dosłowne cytaty” ze sztuki antycznej: słynny trójnog ozdobiony sfinksami, odkryty w pompejańskiej Tempio di Iside (il. 47),⁹⁰ i piękną statwę Diany z jelonkiem z czasów Augusta (niegdyś w rzymskim Palazzo Braschi, obecnie w Glyptotece w Monachium, il. 48–49).⁹¹ Znajdujący się nad głowami patrycjusza i jego sług rzeźbiony obiekt, m.in. ze sceną gotowania dorodnego prosięcia, to tzw. *puteale Giustiniani*, znajdujący-

⁸³ Strong (1961: 89, il. 16).

⁸⁴ Kolos Słońca nie jest widoczny na ilustracjach w żadnym z obydwu wydań książki Lewandowskiego z 1904 i z 1911 roku, zob.: Lewandowski (1904: il. na s. 116). Posąg jest znakomicie widoczny w katalogu warszawskiej wystawy: *Henryk Siemiradzki* (1939: nr 42). Na tej wystawie pokazano również szkic do obrazu, ale go niestety nie zreprodukowano; jego los nie jest mi znany.

⁸⁵ Marlowe (2006: 223–242, szczeg. 225–229; il. 7–9).

⁸⁶ Zob.: Ensoli (2000: 66–90); *Nerone* (2011: *passim*); *Nero* (2016: *passim*).

⁸⁷ *Historicy Cesarstwa Rzymskiego* (1966: 41): „Przy pomocy architekta Dekrianusa przeniósł nawet z tego miejsca, gdzie obecnie znajduje się świątynia Romy, posąg Kolosa zawieszony w postawie stojącej, chociaż ów był tak ciężki, że użył do tej pracy dwadzieścia cztery słonie. Posąg ten po zdjęciu głowy Nerona, któremu przedtem został poświęcony, poświęcił Hadrian Słońcu, zamierzał podobny zbudować dla Luny przy pomocy architekta Apollodora”.

⁸⁸ Miziołek (2011: 57, il. 21).

⁸⁹ Claridge (1998: 271–272). Zob. też: Marlowe (2006: 224, il. 3).

⁹⁰ Mansuelli (1961: 598–600).

⁹¹ Zanker (1988: 250, il. 197); Papini (2000: 50–51, il. 36).

ce się w zbiorach Muzeów Watykańskich (il. 50).⁹² Jest to znakomita, siedemnastowieczna kopia dzieła, którego losy nie są znane. Artysta ozdobił także fasadę willi widocznej w tle malowidłami w stylu pompejańskim z charakterystycznym *rosso pompeiano*. Podobne malowidła dostrzec można w kilku innych obrazach Siemiradzkiego, m.in. w przywoływanych już *Tańcu wśród mieczy* (1879–1880), w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie i w przeszło dziesięć lat późniejszym *Sądzie Parysa*.

Malując tematy z antyku nasz artysta umieszczał w swoich obrazach nie tylko obiekty antyczne i antykizujące, ale niekiedy również średniowieczne i nawet renesansowe. W ten sposób powstawał swoisty eklektyczny mix; właśnie taki widzimy w *Sądzie Parysa*, który jak większość obrazów Siemiradzkiego szybko doczekał się rytowanych reprodukcji (il. 51).⁹³ Dobry znawca zabytków Rzymu łatwo rozpozna w tle fragment Term Dioklecjana (z charakterystycznym, ogromnym oknem termalnym), jedną ze średniowiecznych wież do dziś zachowanych przy San Martino ai Monti i wreszcie piękny, centralny kościół zaprojektowany przez Giacomo Vignolę na Via Flaminia, z jego charakterystyczną kopułą (il. 52).⁹⁴ Ten swoisty eklektyzm w niczym nie szkodzi znakomitej kompozycji i artyzmowi obrazu, który powstał z inspiracji lekturą *Metamorfoz, czyli Złotej ości* Apulejusza z Madaury.

Zwykle jednak swoje dzieła o tematyce antycznej buduje Siemiradzki z komponentów antycznych, jak to ma miejsce m.in. w *Pochodniach Nerona* i w pięknym, nastrojowym obrazie *Noc w Pompejach* z 1883 roku; jego replika przechowywana jest w Akademii św. Łukasza w Rzymie (il. 53).⁹⁵ Jest to znakomita próba rekonstrukcji jednej z ulic poza murami antycznego miasta z sarkofagami, ołtarzami i mauzoleami. Na sarkofagu usytuowanym najbliższej ukazanej w obrazie pary młodych ludzi, którzy zachwycają się robaczkiem świętojańskim, widnieje scena znana jako *dextrarum iunctio* (uścisk dłoni) i odnosi się, pomimo kontekstu sepulkralnego, do sceny zaślubin. Czy jest to rodzaj aluzji do dalszych

losów tych dwojga młodych? Wypada tu nadmienić, że Siemiradzki wielokrotnie adaptuje do swoich obrazów także inne sarkofagi, czy zdobiące je sceny, m.in. z *tiassos* morskim, a więc z trytonami i nereidami, który jest widoczny m.in. na obrazie zatytułowanym *Gra w kostki* (1899, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa), gdzie ozdabia cokół monumentu widocznego w tle.⁹⁶ Jeden z takich sarkofagów przechowywany jest w rzymskiej kolekcji Colonnów, inne znajdują się w słynnych muzeach m.in. w Luwrze i w Muzeach Watykańskich.⁹⁷

I wreszcie *Ruiny willi rzymskiej* (z 1884 roku?) przechowywane w Sukiennicach (il. 54).⁹⁸ Oto antyk pogański dokonał swego żywota, ale nie jego zabytki; widzimy willę jednego z senatorów lub konsulów zupełnie zdewastowaną przez barbarzyńców i być może przez trzęsienie ziemi; zdaje się na to wskazywać wyniesiona do góry mozaika posadzkowa, zwalone kolumny i sklepienie. Wśród ukazanych dzieł sztuki wyróżnia się grupa rzeźbiarska *Tryton porywający Nereidę*, ale nie jest to dokładne powtórzenie rzeźbiarskiej grupy przechowywanej w Muzeach Watykańskich (il. 55), jaką Siemiradzki namalował w obrazie *Sprzedaż amuletów* (il. 56–57).⁹⁹ Artysta zrezygnował z akademickiej poprawności i watykański wzór wzbogacił o jeszcze jednego trytona; obydwa trytony wynoszą tu do góry Nereidę i tym samym scena straciła swoje pierwotne znaczenie, nie jest już porwaniem, a rodzajem *tiassosu* morskiego. Takie dokładne „cytowanie” rzeźb greckich, jak w *Sprzedży amuletów* Siemiradzki zastosował także w innych swoich dziełach, jak *Na greckim tarasie*, *Za przykładem bogów* i w *Odstąpieniu pomnika*; w dwóch pierwszych widzimy słynną grupę *Amora i Psyche* z Muzeów Kapitolińskich,¹⁰⁰ w trzecim Praksyteles odsłania na Knidos swoje arcydzieło – *Afrodytę wychodzącą z kąpieli*.¹⁰¹ W tym ostatnim przypadku artysta nie powtórzył jednak wiernie układu rąk bogini, jakby

⁹⁶ Lewandowski (1904: tabl. na s. 100).

⁹⁷ Cavallaro (1989: 143–159, il. 2 i 11).

⁹⁸ Blak, Małkiewicz, Wojtałowa (2001: 298, nr 817).

⁹⁹ Obraz z 1875 roku, obecnie w Niżegorodskim Państwowym Muzeum Sztuk Pięknych, reprodukuje Lewandowski (1904: tabl. na s. 44). Watykańską rzeźbę reprodukuje i omawia Spinola (1996, t. 1: 144–145 i il. 18). Zob. też: Moreno (1994: 740–744, il. 907).

¹⁰⁰ Tę grupę rzeźbiarską reprodukują i omawiają: Haskell, Penny (1981: 189–191).

¹⁰¹ Lewandowski (1904: 7, 82 i tabl. na s. 17); zob. też: Lewandowski (1904: 19), gdzie jest zreprodukowana Fontanna Fauna, w tym obrazie ukazane jest kolejne wybitne dzieło Praksytelesa.

⁹² Liverani (1995: 49–74, szczeg. 54–56); Spinola (2004, t. 3: 189–190, il. 21).

⁹³ Na temat tego obrazu, ale bez odniesień do odnotowanego tu „eklektycznego miksu” pisze Miziołek (2004: 81–104).

⁹⁴ Także w obrazie *Powrót ze święta Bachusa* z 1890 roku [zob. Lewandowski (1904: tabl. na s. 97)] artysta umieścił antykizującą budowlę renesansową; jest nią zbudowana na planie koła kapliczka przy via Appia (nieopodal kościółka Quo vadis Domine?), którą ufundował angielski kardynał Reginald Pole.

⁹⁵ Lewandowski (1904: tabl. na s. 63).



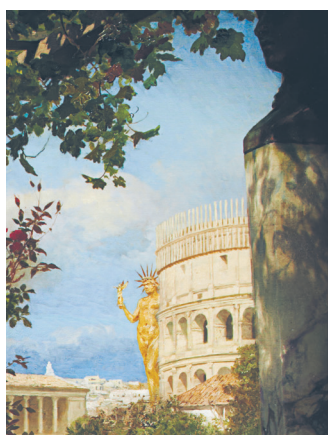
Il. 40. Henryk Siemiradzki, *Pierwsze ofiary Koloseum*, 1898, olej na płótnie, Seminarium Duchowne w Warszawie, fot. Janusz Rosikoń



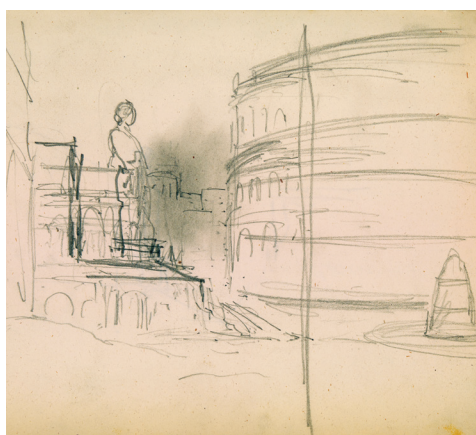
Il. 41. Henryk Siemiradzki, *Pierwsze ofiary Koloseum*, fragment



Il. 42. Puteale z Albano, Palazzo Doria w Rzymie, za: Strong (1961: il. 16)



Il. 43. Henryk Siemiradzki, *Pierwsze ofiary Koloseum*, fragment



Il. 44. Henryk Siemiradzki, studium rysunkowe do obrazu *Pierwsze ofiary Koloseum*, MNK, nr inw. 03-r.a. 18398, k. 26, fot. MNK



Il. 45.
Henryk Siemiradzki, *Sjesta patrycjusza*, 1881, olej na płótnie, kolekcja prywatna, fotografia ze zbiorów autora



Il. 46.
Henryk Siemiradzki, *Sjesta patrycjusza*, fragment

Il. 47.
Tripod ze świątyni Izidy w Pompejach, Muzeum Archeologiczne, Neapol, za: Mansuelli (1961: 598)



Il. 48.
Henryk Siemiradzki, *Sjesta patrycjusza*, fragment

Il. 49.
Diana z jelonkiem, rzeźba z czasów Oktawiana Augusta, Glyptoteka w Monachium, za: Papini (2000: il. 36)



Il. 50.
Puteale Giustiniani,
Musei Vaticani (MV), fot. autor



Il. 51. *Sąd Parysa*, fragment rytowanej
wersji obrazu Henryka Siemiradzkiego,
ze zbiorów autora, fot. autor



Il. 52. Jan Christian Kamsetzer, Kościół San Andrea na via Flaminia w Rzymie,
akwarela, MNK, fot. MNK

niedowierzając rzymskim kopistom tego arcydzieła; jak wiadomo, oryginał nie przetrwał do naszych czasów.¹⁰²

Zamiast zakończenia

Różnorodna i niezwykle bogata twórczość Henryka Siemiradzkiego doczekała się dotąd tylko częściowego opracowania. Niniejszy artykuł jest przyczyn-

kiem do poszerzenia pola badawczego dotyczącego tego wybitnego artysty, zwłaszcza w odniesieniu do tradycji antyku. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jednym z bardziej istotnych komponentów tej twórczości jest coś, co można nazwać akademickim dialogiem ze sztuką antyczną, a drugim, zapewne jeszcze ważniejszym, tworzenie wizji czasów wczesnego chrześcijaństwa. Sztukę tę opanował Siemiradzki w stopniu doskonałym. Dogłębna analiza jego twórczości wymaga dalszych intensywnych badań historyków sztuki, archeologów i filologów klasycznych. Miejmy nadzieję, że w niedługiej przy-

¹⁰² Na temat wszystkich najsłynniejszych przedstawień Afrodyty/Wenus i ich oddziaływania, zob.: Haskell, Penny (1981: 318–333).



Il. 53.
Henryk Siemiradzki, *Noc w Pompejach*, 1883, olej na płótnie, Accademia di San Luca (ASL), Rzym, fot. ASL



Il. 54.
Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, 1884, olej na płótnie, MNK, fot. MNK



Il. 55.
Tryton i nereida, marmur, rzymska kopia rzeźby hellenistycznej, MV, fot. MV

szłości uda się w Rzymie pokazać monograficzną wystawę twórcy *Dirke chrześcijańskiej* i w pełni przywrócić mu miejsce w pantheonie największych malarzy XIX wieku.

Aneks:

Renan, *Antychryst* (1873), tłumaczenie z włoskiego wydania (1936):¹⁰³

1:¹⁰⁴

„Skazańcy, okryci skórami dzikich zwierząt, byli rzucający na arenę i rozszarpywani przez psy; inni zostali ukrzyżowani; wreszcie jeszcze innych, ubranych w tuniki przesiąknięte oliwą, smołą, czy też żywicą, widać było przywiązanych do słupów i przeznaczonych do oświetlania nocnej zabawy. Kiedy zapadał zmierzch zapalano te żywe pochodnie. Neron zaofiarował na widowisko wspaniałe ogrody, które posiadał za Tybrem, zajmujące przestrzeń,

¹⁰³ Renan (1936).

¹⁰⁴ Renan (1936: 114–115).



Il. 56. *Sprzedaż amuletów*, rytowana wersja obrazu Henryka Siemiradzkiego, za: Lewandowski (1904: tabl. na s. 44)



Il. 57. Henryk Siemiradzki, *Sprzedaż amuletów*, fragment il. 56

gdzie teraz mieści się kwartał Borgo, plac i kościół św. Piotra. Tam też znajdował się cyrk, którego budowę rozpoczął Kaligula, a kontynuował Klaudiusz, wyznaczony przez obelisk zabrany z Hierapolis (ten sam, który obecnie znaczy środek placu św. Piotra). To miejsce widziało już rzezie z pochodniami. Kaligula, przechadzając się tam w świetle pochodni kazał ściąć głowy pewnej liczbie rzymskich konsulów, senatorów i matron. Pomysł zastąpienia pochodni ludzkimi ciałami nasączonymi środkami łatwo palnymi mógł wydawać się oryginalny. Jednak w charakterze kary taki sposób palenia żywcem nie był nowy – zwykle przeznaczony był dla podpalaczy i określano go jako «przykra tunika», chociaż nigdy nie uczyniono z niej systemu oświetlenia. W świetle tych strasznych pochodni Neron, który uczynił modnymi wieczorne wyścigi, pokazywał się na arenie, raz wmieszany w tłum w stroju woźnicy, innym razem powożąc zaprzęgiem i nawołując do oklasków. Jednak pojawiały się również oznaki współczucia. Nawet ci, którzy uważali chrześcijan za winnych i zasługujących na najwyższą karę, czuli wstręt do tych okrutnych przyjemności. Mądrzy ludzie chcieliby, aby zrobiono tylko to, czego wymagało dobro publiczne, aby oczyszczono miasto z niebezpiecznych ludzi, ale bez wrażenia poświęcania przestępców dla okrucieństwa jednego człowieka”.

2:

„Klemens Rzymski, czy też autor (na pewno rzymski) listu jemu przypisywanego, w ustępie, w którym napomyka o rzeziach chrześcijan nakazanych przez Nerona, wyjaśnia je w sposób dosyć niejasny dla nas, ale bardzo charakterystyczny. Wszystkie te nieszczęścia są «skutkiem zawiści» i wyraźnie tutaj «zawiść» oznacza podziały wewnętrzne, urazy między członkami tego samego bractwa [...].¹⁰⁵ Kobiety, dziewice były wmieszane w te okropne igrzyska. Lud zrobił sobie zabawę z niegodziwością nie do nazwania, których one doznawały. Za Nerona przyjął się zwyczaj odgrywania przez skazanych w amfiteatrze mitologicznych ról prowadzących do śmierci aktora. Te okrutne melodramaty, w których znajomość maszynerii dawała nadzwyczajne efekty, były rzeczą nową – Grecja zdziwiłaby się, gdyby zasugerowano jej podobną próbę zastosowania okrucieństwa w estetyce i uprawiania sztuki przy pomocy tortur. Nieszczęsny skazaniec był wprowadzany na arenę wspaniale przebrany za boga albo herosa, któremu pisana była śmierć i następnie odgrywał poprzez własną mękę tragiczną scenę z losów bohaterów, tak drogą rzeźbiarzom i poetom. Czasami był szalonym Herkulesem, spalonym na górze Ojta, który zdzierał z siebie płonąca tunikę ze smoły, czasami Orfeuszem rozszarpanym przez niedźwiedzia, Dedalem spadającym z nieba i pożerany przez dzikie zwierzęta, Pasifae pokrywaną przez byka,

¹⁰⁵ Renan (1936: 111–112).

śmiertelnie rannym Attysem. Innym razem były to okropne maskarady, w których mężczyźni ubrani byli za kapłanów Saturna z czerwonymi płaszczami na plecach, a kobiety jako kapłanki bogini Ceres z opaskami na czołach; wreszcie były też dramaty, podczas których bohater rzeczywiście był wysyłany na śmierć jak Laureolus, czy przedstawienia tragicznych scen jak ta Mucjusza Scewoli. Na koniec Merkury za pomocą rozpalonego pręta z żelaza dotykał zwłok, żeby sprawdzić, czy jeszcze się ruszają; przebrani słudzy, przedstawiciele Plutona czy Orkusa, wyciągali zmarłych za nogi, dobijając pałkami tych, którzy jeszcze oddychali.

Najczcigodniejsze matrony chrześcijańskie musiały poddać się tym okropnościom. Jedne grały rolę Danaid, inne wcielały się w Dirke. Trudno powiedzieć, jak losy Danaid mogły dostarczyć tak okrutnej oprawy. Kara przypisywana przez całą tradycję mitologiczną tym winnym kobietom tak przedstawianym nie była na tyle okrutna, aby zaspokoić pragnienia Nerona i bywalców jego amfiteatru. Być może maszerowały, niosąc urny i otrzymywały śmiertelny cios od aktora wcielającego się w Lynkeusa. Być może oglądano Amymone, jedną z Danaid, napastowaną przez satyra i zgwałconą przez Neptuna. Może wreszcie te nieszczęsne kobiety doznawały kolejno przed widzami całej serii cierpień Tartaru i umierały po godzinach męczarni [...].

Nie ma wątpliwości, jeśli chodzi o mękę Dirke. Znana jest kolosalna grupa określana jako *Byk Farnesyjski*, obecnie w Muzeum w Neapolu. Amfion i Zetos przywiązują Dirke do rogów rozjuszonego byka, który ma ją powlec po skałach i ciernistych krzewach Kyteronu. Ten średniej klasy marmur z Rodos, przeniesiony do Rzymu już w czasach Augusta, był przedmiotem powszechnego podziwu. Jakiż piękniejszy temat dla tej przerażającej sztuki, którą okrucieństwo czasów uczyniło modną i która polegała na tworzeniu żywych obrazów w postaci sławnych rzeźb? Pewien tekst i fresk z Pompejów wydają się wskazywać, że ta okropna scena była często przedstawiana na arenach, kiedy trzeba było wydać na męki kobietę. Nagie, przywiązane za włosy do rogów wściekłego byka, nieszczęsne zaspokajały lubieżne spojrzenia okrutnego tłumu. Niektóre chrześcijanki poświęcone w ten sposób były słabe fizycznie, chociaż nadludzkiej odwagi, ale haniebnym tłum nie widział nic innego jak tylko ich rozszarpane ciała i rozdarte piersi.

Neron niewątpliwie był obecny na tych spektaklach. Jako krótkowidz, kiedy śledził walki gladiatorów, miał zwyczaj zbliżać do oka wklęsły szmaragd, służący za monokl. Lubił chwalić się swoimi umiejętnościami rzeźbiarskimi. Twierdzi się, że nad zwłokami swojej matki wypowiedział ohydne uwagi, jedne rzeczy chwalać, inne krytykując. Drgające mięso pod kłami dzikich zwierząt, biedna, bojaźliwa dziewczynka przykrywająca swoją nagość cnotliwym gestem, potem wyrzucona w górę przez byka i rozszarpana na bruku areny miały dostarczyć form plastycznych i kolorów godnych takiego znawcy jak on. Był tam, w pierwszym rzędzie, na podium wśród westalek i urzędników kurulnych z tym swoim nieprzyjemnym wyglądem, krótkowzrocznymi, niebieskimi oczyma, kasztanowymi, ondulowanymi włosami, z napawającą strachem wargą i z tą miną, zarazem głupią i złośliwą, niewinnego młodzieńca, szczęśliwego i próżnego, która wibrowała w powietrzu falującym od oparów krwi. Niewątpliwie myślał jak artysta o pełnym wstydlivości zachowaniu takich nowych Dirke i wyobrażał sobie, że odkrył, iż pewna postawa rezygnacji dawała tym czystym kobietom w chwili cierpienia pewien urok, którego on jeszcze nie poznał.¹⁰⁶

Przekład z włoskiego na polski – na użytek tej publikacji – Alessandra Tomasello i Jerzy Żelazowski.

Bibliografia:

- Album obrazów* 1891 = *Album obrazów Henryka Siemiradzkiego*, światłodruki wydane przez T. E. Bulhakowa, Petersburg 1891.
- Alma Tadema* 2007 = *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Eugenia Querci (red.), katalog wystawy, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Stefano De Caro, Milano 2007.
- Bersano Begey 1946 = Bersano Begey, Marina: "La fortuna di Enrico Sienkiewicz in Italia" [w:] *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz (1846–1946)*, Seria: *Collezione di Studi di Iridion: Quaderni di Cultura Polacca*, t. 1, Libreria dell'800 Editrice, Roma 1946: 75–84.
- Bertoletti 1997 = Bertoletti, Martina (red.): *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Electa, Milano 1997.
- Biały, Micke-Broniarek 1998 = Biały, Aneta, Micke-Broniarek, Ewa: „Dirke chrześcijańska” [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum*

¹⁰⁶ Renan (1936: 117–119).

- Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, Iwona Danielewicz (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998: 135–138.
- Biliński 1973 = Biliński, Bronisław: *Enrico Sienkiewicz. Roma e l'antichità classica*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Blak, Małkiewicz, Wojtałowa 2001 = Blak, Halina, Małkiewicz, Barbara, Wojtałowa, Elżbieta: *Malarstwo polskie XIX wieku*, Katalog Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2001.
- Callegari 1890 = Callegari, Ettore: *Nerone nella leggenda e nell'arte*, Estratto dall'Ateneo Veneto, Venezia 1890.
- Carcopino 1966 = Carcopino, Jérôme: *Życie codzienne w Rzymie*, Maria Pąkcińska (przekł.), PIW, Warszawa 1966.
- Cassiodorus 2014 = [Cassiodorus] Flavio Magno Aurelio Cassiodoro Senatore: *Varie*, Andrea Giardina, Giovanni Alberto Cecconi, Ignazio Tantillo (oprac.), t. 2, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014.
- Castelnuovo 1991 = Castelnuovo, Enrico (red.): *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano 1991.
- Cavallaro 1989 = Cavallaro, Anna: "Draghi, mostri e semidei, una rivisitazione fiabesca dell'antico nel soffitto pinturicchiesco del palazzo di Domenico della Rovere" [w:] *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma*, Silvia Danesi Squarzina (oprac.), Electa, Milano 1989: 143–159.
- Champlin 2008 = Champlin, Edward: *Nerone*, Mario Carpitella (przekł.), Gius. Laterza & figli, Bari-Roma 2008.
- Claridge 1998 = Claridge, Amanda: *Rome. An Oxford Archaeological Guide*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Clemente Romano 2008 = [Clemente Romano]: "Lettera di Clemente ai Corinzi" [w:] [Clemente Romano]: *Didachè. Prima Lettera di Clemente ai Corinzi. A Diogeneto*, Dag Tessore (przedm.), Antonio Quaquarelli (przekł.), Città nuova, Roma 2008: 33.
- Coleman 1990 = Coleman, K. M.: "Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments", *The Journal of Roman Studies*, 80 (1990): 44–73.
- De Rossi 1864 = De Rossi, Giovanni Battista: *Roma sotterranea cristiana*, t. 1, Cromo-litografia pontificia, Roma 1864.
- Delacroix 1968 = Delacroix, Eugene: *Dzienniki*, cz. 1: 1822–1853, Joanna Guze i Julia Hartwig (przekł.), Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.
- Dione 2008 = Dione, Cassio: *Storia romana*, t. 6 (ks. LVII-LXIII), Alessandro Stroppa (przekł.), Biblioteca universale Rizzoli, Milano 2008.
- Dobrowolski 2001 = Dobrowolski, Witold: „Neron – mit i rzeczywistość” [w:] *Wokół "Quo vadis"* 2001: 10–17.
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Elsner, Master 1994 = Elsner, Jaś, Master, Jamie (red.): *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1994.
- Ensoli 2000 = Ensoli, Serena: "I colossi di bronzo a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino. A proposito dei tre frammenti bronzeei dei Musei Capitolini" [w:] *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Serena Ensoli, Eugenio La Rocca (oprac.), katalog wystawy, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2000: 66–90.
- Eustachiewicz 1983 = Eustachiewicz, Lechosław: *"Quo vadis" Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.
- Euzebiusz z Cezarei 1924 = Euzebiusz z Cezarei: *Historia kościelna. O męczennikach palestyńskich*, Arkadiusz Lisiecki (przekł.), Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1924.
- Fasola 1980 = Fasola, Umberto M.: *Peter and Paul in Rome*, Vision, Rome 1980.
- Fini 1994 = Fini, Massimo: *Nerone. Duemila anni di calunnie*, A. Mondadori, Milano 1994.
- Giovanni Battista de Rossi 1994 = Giovanni Battista de Rossi e le catacombe romane. *Mostra fotografica e documentaria in occasione del 1 Centenario della morte di Giovanni Battista de Rossi (1894–1994)*, katalog, Catholic Church. Pontificia Commissio de Sacra Archaeologia, Città del Vaticano 1994.
- Gnoli 1876 = Gnoli, Domenico: "Nerone nell'arte contemporanea", *Nuova Antologia*, 3 (1876): 55–75.
- Haskell, Penny 1981 = Haskell, Francis, Penny, Nicholas: *Taste and the Antique*, Yale University, New Haven, Connecticut 1981.
- Henryk Siemiradzki 1939 = Henryk Siemiradzki 1843–1902, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1939.
- Henryk Siemiradzki 1968 = Henryk Siemiradzki 1843–1902. *Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich*, Halina Zawilska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1968.
- Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy 1980 = Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy. *Wystawa daru otrzymanego od Rodziny Artysty*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria w Sukiennicach, Kraków 1980.
- Historycy Cesarstwa Rzymskiego 1966 = Historycy Cesarstwa Rzymskiego. *Żywoty cesarzy od Hadriana do Nu-*

- meriana, Hanna Szalest (oprac. i przekł.), Czytelnik, Warszawa 1966.
- Holland 2002 = Holland, Richard: *Nerone*, Maria Cristina Coldagelli (przekł.), Carocci, Roma 2002.
- Humphrey 1986 = Humphrey, John H.: *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Hyginus 1960 = [Hyginus]: *The Myths of Hyginus*, Mary Grant (oprac., przekł.), University of Kansas Press, Lawrence 1960.
- Il Toro Farnese* 1991 = *Il Toro Farnese. La "montagna di marmo" tra Roma e Napoli*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli 1991.
- Jęcki 2009 (2010) = Jęcki, Krzysztof: „Pochodnie Nerona Henryka Siemiradzkiego”, *Modus*, 8–9 (2009) (opublikowany w 2010): 129–189.
- Kitzinger 2004 = Kitzinger, Ernst: *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Maria Andaloro, Paolo Cesaretti (oprac.), Jaca Book, Milano 2004.
- Klemens Rzymski 2010 = Klemens Rzymski: „List do Kościoła w Koryncie” [w:] *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Apostolskich*, Anna Świderkówna (przekł.), Marek Starowieyski (wstęp, kom. i oprac.), Wydawnictwo M, Kraków 2010: 51–87.
- Kłasy* 1873 = *Kłasy*, 393 (1873): il. na s. tytułowej do tekstu na s. 32.
- Kłasy* 1873a = *Kłasy*, 440 (1873): il. na s. 360–361 do tekstu na s. 366.
- Konstantynów 2000 = Konstantynów, Dariusz: „Wystawy *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu (1877) i Moskwie (1879)”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 62 (2000): 437–460.
- Korespondencja Fryderyka Chopina* 1955 = *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Bronisław E. Sydow (oprac.), t. 2, PIW, Warszawa 1955.
- Kowalska-Lasek 2016 = Kowalska-Lasek, Agnieszka: *Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2016.
- Król 2007 = Król, Anna: *Henryk Siemiradzki (1843–1902)*, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007.
- La pittura pompeiana* 2009 = *La pittura pompeiana*, Irene Bragantini, Valeria Sampaolo (red.), katalog, Electa, Milano 2009.
- Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.
- Liverani 1995 = Liverani, Paolo: “La collezione di antichità classiche e gli scavi di Tusculum e Musignano” [w:] *Luciano Bonaparte: le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804–1840)*, Marina Natoli (oprac.), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995: 49–73.
- Mansuelli 1961 = Mansuelli, Guido: “Lettiga” [w:] *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Rannuccio Bianchi Bandinelli (red.), t. 4, Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma 1961: 598–600.
- Marlowe 2006 = Marlowe, Elizabeth: “Framing the Sun. The Arch of Constantine and the Roman Cityscape”, *The Art Bulletin*, 86 (2006): 223–242.
- Marucchi 1900 = Marucchi, Orazio: “Introduzione storica et archeologica” [w:] [Enrico Sienkiewicz]: *Quo vadis? – romanzo storico di E. Sienkiewicz; nuova traduzione ad uso della gioventù e delle famiglie*, Enrico Salvadori (przekł.), Desclée, Roma 1900.
- Miziołek 2004 = Miziołek, Jerzy: „Henryka Hektora Siemiradzkiego wizja antyku: *Sąd Parysa* w Muzeum Narodowym w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1–2 (2004): 81–104.
- Miziołek 2007 = Miziołek, Jerzy: „*Wniebowstąpienie Chrystusa* Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie: kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 69 (2007): 249–258.
- Miziołek 2010 = Miziołek, Jerzy: *Muse, bacchanti e centauri. I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Leszek Kazana (przekł.), Istituto di Archeologia dell'Università di Varsavia, Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, Varsavia 2010.
- Miziołek 2010a = Miziołek, Jerzy: “I due capolavori di Henryk Siemiradzki: *Le torce di Nerone* e *Il Giudizio di Paride* ovvero *Il trionfo di Venere*”, *Pegasus*, 12 (2010): 83–119.
- Miziołek 2011 = Miziołek, Jerzy: “*Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka” [w:] *Nerone*, Maria Antonietta Tomei, Rosella Rea (red.), katalog wystawy, Colosseum, Foro Romano, Palatino, Roma-Milano 2011: 44–61.
- Miziołek 2012 = Miziołek, Jerzy: “*Le Torce di Nerone* e altri capolavori di Henryk Siemiradzki, un pittore polacco a Roma” [w:] *Atti dell'Accademia Polacca a Roma*, Leszek Kuk (red.), t. 1, Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Roma 2012: 135–154.
- Miziołek, Sycha (w druku) = Miziołek, Jerzy, Sycha, Ewa: *Chopin w salonie Radziwiłła: nowe odczytanie obrazu Siemiradzkiego* (w druku).
- Moreno 1994 = Moreno, Paolo: *Scultura ellenistica*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1994.
- Murray 1971 = Murray, Peter: *Architecture of the Renaissance*, H. N. Abrams, New York 1971.

- Musei Capitolini* 2005 = *Musei Capitolini*, przewodnik, Comune di Roma, Assessorato alle politiche culturali, Sovraintendenza ai beni culturali, Electa, Roma-Milano 2005.
- Nel segno di Ingres* 2007 = *Nel segno di Ingres. Luigi Musini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, Carlo Sisi (red.), katalog wystawy, Complesso di Santa Maria della Scala, Siena, Ettore Spalletti, Cinisello Balsamo 2007.
- Nero* 2016 = *Nero. Kaiser, Künstler und Tyrann*, katalog wystawy, Generaldirektion Rheinisches Landesmuseum Trier, Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Trier 2016.
- Nerone* 2011 = *Nerone*, Maria Antonietta Tomei, Rosella Rea (red.), katalog wystawy, Roma, Colosseo, Foro Romano, Palatino, Mondadori-Electa, Milano 2011.
- Nitka 2015 = Nitka, Maria: „Rzymska recepcja twórczości Henryka Siemiradzkiego – rekonesans”, *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of the East Europe*, t. 3: *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej / Польские и русские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990 / Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990* (2015): 27–34.
- Nowakowska-Sito 1992 = Nowakowska-Sito, Katarzyna: „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Rocznik Krakowski*, 58 (1992): 103–119.
- Nowakowska-Sito 2005 = Nowakowska-Sito, Katarzyna: „Pochodnie Nerona”, *Pinakothek / Пинакотека*, 20–21 (2005): 100–107.
- Panetta 1999 = Panetta, Marisa Ranieri: *Nerone. Il principe rosso*, Mondadori, Milano 1999.
- Panofsky 1955 = Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, Garden City 1955.
- Panofsky, Saxl 1933 = Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz: „Classical Mythology in Mediaeval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, 4/2 (1933): 228–279.
- Papini 2000 = Papini, Massimiliano: *Plazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.
- Pesci 1907 = Pesci, Ugo: *I primi anni di Roma capitale*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1907.
- Pohlmann 1997 = Pohlmann, Ulrich: „Alma-Tadema and photography” [w:] *Sir Lawrence Alma-Tadema* 1997: 111–126.
- Poprzęcka 1998 = Poprzęcka, Maria: „Artysta w rzymskiej jatce”, *Ikonoteka*, 13 (1998): 149–157.
- Prettejohn 1997 = Prettejohn, Elizabeth: „Antiquity fragmented and reconstructed. Alma Tadema's compositions” [w:] *Sir Lawrence Alma-Tadema* 1997: 33–42.
- Putowska 2008 = Putowska, Lidia: *Oblęgorek. Muzeum Henryka Siemiradzkiego*, Wydawnictwo XYZ, Kielce 2008.
- Renan 1936 = Renan, Ernesto: *L'Anticristo: Nerone*, Angelo Treves (przekł.), Corbaccio, Milano 1936.
- Rocca Serra 1999 = Rocca Serra, Guillaume: „Le Néron de Renan” [w:] *Neronia V, Néron: histoire et légende. Actes du Ve Colloque international (Clermont-Ferrand et St. Étienne, 2–6 novembre 1994)*, Jean-Michel Croisille, René Martin, Yves Perrin (red.), Seria: *Collection Latomus*, t. 247, Société internationale d'études néroniennes. Colloque, Latomus, Bruxelles 1999: 267–277.
- Ryszkiewicz 1989 = Ryszkiewicz, Andrzej: *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Auriga, Warszawa 1989.
- Seznec 1943 = Seznec, Jean J.: „The Romans of the Decadence and their Historical Significance”, *Gazette des Beaux-Arts*, 24 (1943): 221–232.
- Sienkiewicz 1914 = Sienkiewicz, Henryk: *Quo vadis* (wersja kinematograficzna), Fratelli Treves, Milano 1914.
- Sienkiewicz 1950 = Sienkiewicz, Henryk: *Dziela*, Julian Krzyżanowski (oprac.), t. 52, PIW, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz 1950a = Sienkiewicz, Henryk: „*Kaprea za Tyberiusza*. Obraz Henryka Siemiradzkiego” [w:] Sienkiewicz 1950: 238–242.
- Sienkiewicz 1950b = Sienkiewicz, Henryk: „*Taniec wśród mieczy*” [w:] Sienkiewicz 1950: 192–194.
- Sienkiewicz 1972 = Sienkiewicz, Henryk: *Quo vadis?*, PIW, Warszawa 1972.
- Sir Lawrence Alma-Tadema* 1997 = *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Edward Morris, Elizabeth Prettejohn, Julian Treuherz (red.), katalog wystawy, Rizzoli International Publications, Inc, New York 1997.
- Sosnowska 1999 = Sosnowska, Joanna: *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999.
- Spalletti 1975 = Spalletti, Ettore: „Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3/5/2 (1975): 563–778.
- Spinola 1996, 2004 = Spinola, Giandomenico: *Il Museo Pio Clementino*, katalog, t. 1–3, Città del Vaticano 1996–2004, t. 1: 1996, t. 3: 2004.
- Strong 1961 = Strong, Donald E.: *Roman Imperial Sculpture*, Tiranti, London 1961.
- Swetoniusz 1965 = [Swetoniusz] Gajus Swetoniusz Trankwillus: *Żywoty cesarów*, Janina Niemirska-Pliszczyńska (przekł.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Zsubert, Biały 2016 = Zsubert, Piotr, Biały, Aneta: „Siemiradzki Henryk Hektor” [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych*

- przed 1966 r.). *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10, Urszula Makowska (red.), Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2016: 478–494.
- Tacyt 1956 = Tacyt: *Dzieła*, Seweryn Hammer (oprac., przekł.), wyd. 2 zm., Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1956.
- Tertulian 1947 = [Tertulian] Quintus Septimius Florens Tertullianus: *Apologetyk*, Jan Sajdak (oprac., przekł.), Księgarnia Akademicka, Poznań 1947.
- Testini 1980 = Testini, Pasquale: *Archeologia cristiana*, Edipuglia, Bari 1980.
- Tygodnik Ilustrowany* 1878 = *Tygodnik Ilustrowany*, 147 (1878): 248–249.
- Wokół “Quo vadis”* 2001 = *Wokół “Quo vadis”. Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, Witold Dobrowolski (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001.
- Zanker 1988 = Zanker, Paul: *The Power of Images in the Age of Augustus*, Alan Shapiro (przekł.), University of Michigan Press, Ann Arbor 1988.
- Ziółkowski 2002 = Ziółkowski, Adam: “Urbs Roma w *Quo vadis*, czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzymu” [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, Jerzy Axer (red.), Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną, Uniwersytet Warszawski: Unia Wydawnicza VERUM, Warszawa 2002: 13–57.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский, Золотой век*, Санкт-Петербург 2008.

Jerzy Miziołek

The Christian Dirce and other early Christian subjects in the *oeuvre* of Henryk Siemiradzki

The present paper seeks to explore one of the most important paintings of Siemiradzki. The *Christian Dirce* conceived in 1885 and finally executed twelve years later has never been as famous as the *Torches of Nero* (1876), despite its high artistic level and interesting subject. The author discusses written sources used by the painter but concentrates mostly on his possible visual inspirations concerning architecture, sculptures and other objects. It appears that borrowings derive not only from the ancient art but also from renaissance architecture. Another issue taken into consideration is the problem of the impact of Sienkiewicz's *Quo vadis* on the final version of the Dirke. However, it is certain that Siemiradzki's paintings were quite stimulating for Sienkiewicz as well. To some degree the paper explores also *The Torches of Nero* and in particular the case of the so called *mappa* shown in the central part of the canvas. Why is it red instead of white? Apart from this question the author addresses several other issues: what is the subject-matter of a sketch which Siemiradzki made in 1872 and why the canvas depicting *Christians at the entrance to the catacombs* (1874) is so important in Siemiradzki's *oeuvre*? The author argues that depicting a kind of hypogeum shown in the painting the artist may have taken inspiration from interestingly illustrated books by G. B de' Rossi and Orazio Marucchi. The closest analogy is to be found in the so called hypogeum of Lucina at Saint Calixtus's catacombs and in the hypogeum of Flavi at Domitilla's catacombs. At the end of the paper, preliminarily investigated are some paintings depicting scenes from life in the pagan antiquity.