

Marzena Królikowska-Dziubecka

Dzieje pewnej kompozycji : plafon Henryka Siemiradzkiego w pałacu Przebendowskich w Warszawie

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 129-141

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

Marzena Królikowska-Dziubecka

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych, Warszawa

Dzieje pewnej kompozycji. Plafon Henryka Siemiradzkiego w pałacu Przebendowskich w Warszawie*

Malarz Henryk Hektor Siemiradzki (1843–1902), przedstawiciel akademizmu europejskiego, był związany od lat 70. XIX wieku ze środowiskiem rzymskim. Stał się również znaczącą postacią w dziejach sztuki polskiej. Wyraźnie utalentowany, zdobywał już w czasie studiów w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych liczne medale (złote i srebrne). O uzyskaniu srebrnego medalu w pierwszym roku swojego tam pobytu informował rodziców w liście z 8 maja 1865 roku: „[...] wracam tylko z Akademią, po egzaminie, na którym otrzymałem srebrny medal za *Ostatnią plagę egipską* i zarazem przeszedłem do wyższej, czyli *naturnej* klasy” (podkreślenie w oryginale).¹ Ukończył studia, otrzymując tzw. duży złoty medal Akademii, co pozwoliło mu w połowie 1871 roku, dzięki uzyskanemu stypendium, na wyjazd do Krakowa, a następnie, przez Wiedeń, do Monachium, gdzie zastał liczne grono przebywających tam polskich artystów takich jak

bracia Gierymscy, Józef Brandt, Juliusz Kossak, Albert Chmielowski, Stanisław Witkiewicz i in.

Potem podróżował do Włoch przez Innsbruck, zwiedzając po drodze Weronę, Wenecję i Florencję. Postanowił zamieszkać w Neapolu, ale szybko zmienił decyzję. Początkowo wynajął pracownię we Florencji. Powrócił jednak do Rzymu, w którym osiedlił się na stałe. Wybór ten uzasadnił w jednym ze swoich listów:

Przed kilku dniami przyjechałem z Neapolu do Rzymu, znalazłem mnóstwo znajomych i prócz tego przekonałem się, że obawa moja o trudności znalezienia w Rzymie pracowni – była zupełnie nie uzasadnioną, prócz tego tak wszystko jest tam załatwione dla malarza, tyle modeli, modelek, kostiumiarni, artystów, z którymi można się poradzić i czas spędzić po pracy, że tu tylko obaczyłem wyraźnie że zrobiłem wielkie głupstwo zajmując pracownię we Florencji, ale lepiej spostrzegłszy się póki czas jeszcze przypłacić trochę za nierozwagę i pozostać w Rzymie, bo w przeciwnym razie straciłbym podwójnie.²

* Pierwsze wystąpienie na ten temat zostało zaprezentowane na konferencji *Polacy we Włoszech-Włosi w Polsce* zorganizowanej przez Włoski Instytut Kultury i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w listopadzie (16–17) 2011 roku.

¹ Archivio di PISE (D-10: k. 50): list artysty do rodziców z Petersburga z 8 maja 1865 roku.

² Archivio di PISE (D-10: k. 334): list artysty do rodziców napisany w Rzymie w maju 1872 roku.

Artysta mieszkał w Rzymie 30 lat, chociaż był to okres przerywany licznymi wyjazdami, nie tylko wakacyjnymi, ale też często związanymi z podejmowanymi zleceniami artystycznymi czy wystawami, m.in. do Paryża, Wiednia czy jak w 1879 roku do Moskwy.

W październiku 1880 roku Siemiradzki otrzymał zawiadomienie o swoim wyborze na honorowego członka Akademii św. Łukasza w Rzymie: kilka tygodni później przyjęto go uroczysto w poczet akademików. W 1881 rozpoczął budowę domu przy via Gaeta w pobliżu viale Castro Pretorio (wówczas dzielnica Maccao), do którego rodzina Siemiradzkich przeprowadzała się w kwietniu 1883 roku. Życie i działalność malarza we Włoszech były przeplatane również częstymi pobytami na ziemiach polskich.

W licznie zachowanej rodzinnej korespondencji, która jest ważnym źródłem dla poznania twórczości i osobowości tego artysty, rysuje się obraz człowieka skromnego i pracowitego, oddanego swojej pracy, polskiego patrioty, często wspomagającego swoich rodaków przebywających na obczyźnie. Tak wybitny malarz nie ma do dzisiaj wydanej w Polsce obszernej pracy poświęconej swojej twórczości. Pierwsza monografia, pióra przyjaciela artysty, rzeźbiarza Stanisława Lewandowskiego, ukazała się w 1904 roku.³ Jej autor, podkreślając wyjątkowy koloryt obrazów oraz ich dekoracyjny charakter, porównywał twórczość malarza do dzieł Giambattisty Tiepola.⁴ To zestawienie, z wielkim osiemnastowiecznym twórcą plafonów, pozwala zauważyć, że ten rodzaj malarstwa był również uprawiany z sukcesem przez Siemiradzkiego. Opowieść biograficzną o artyście zatytułowaną *Siemiradzki. Opowieść biograficzna* wydał Józef Dużyk dopiero w 1986 roku. Powstała ona w oparciu o zachowane materiały archiwalne będące w posiadaniu rodziny oraz korespondencję i dokumenty przechowywane w różnych instytucjach, m.in. kościelnych.⁵ Popularny charakter ma książka Franciszka Stolota o Siemiradzkim wydana w 2001 roku,⁶ w której autor wspominał o omawianym plafonie, wymieniając też inną kompozycję plafonową: *Wiosna*, przeznaczoną do rezydencji Jurija S. Nieczajewa-Malcewa w Petersburgu, ale uznając obydwie za przejaw

„marnego gustu zleceniodawcy i zauroczenia malarza neobarokowymi produkcjami”.⁷

W ostatnich latach twórczość Siemiradzkiego została opracowana przez rosyjską badaczkę Tatianę Karpową.⁸ Karpowa reprodukuje w swojej monografii m.in. przedwojenne zdjęcie analizowanego plafonu z datą 1883⁹ jako jedno z wielu dzieł realizowanych w Rzymie. Z tą kompozycją łączy również dwa szkice olejne, obecnie przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, których, moim zdaniem, nie należy wiązać z prezentowaną kompozycją. W przytoczonych powyżej publikacjach ich autorzy wymieniają również inne przykłady malarstwa plafonowego, zrealizowane już po wykonaniu pracy do pałacu Jana Zawiszy. Były to dwa owalne *panneaux*, przeznaczone do petersburskiej willi Jurija Stefanowicza Nieczajewa-Malcewa, z przedstawieniami Jutrzenki (Aurory) oraz Wiosny (Flory), namalowane zapewne w drugiej połowie lat 80. XIX wieku. Obydwie prace zamieścił w swojej monografii Stanisław Lewandowski.¹⁰ Do kompozycji *Jutrzenki* ocalał szkic olejny, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, datowany na ok. 1886 rok. Jest reprodukowany przez Stolota¹¹ oraz Karpową.¹² Zapewne jest on tożsamy ze szkicem wymienionym w spisie prac artysty, będących w posiadaniu córki malarza Wandy z Siemiradzkich Przyjemskiej, która złożyła je w depozycie w 1939 roku w warszawskiej Zachęcie; skrzynia została przewieziona w 1942 roku do Muzeum Narodowego.¹³

Otwartą kwestią pozostaje temat i przeznaczenie zachowanego szkicu olejnego w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie¹⁴ z 1889 roku, łączonego z powyższymi realizacjami. Szkic ten, występujący pod tytułem *Wiosna*, w monografii Karpowej został określony jako *Andromeda*,¹⁵ na co mogą wskazywać okowy na rękach nagiej, ko-

³ Lewandowski (1904).

⁴ Lewandowski (1904: 80).

⁵ Dużyk (1986).

⁶ Stolot (2001).

⁷ Stolot (2001: 47).

⁸ Карпова (2008).

⁹ Карпова (2008: 111).

¹⁰ Lewandowski (1904: 75, 79).

¹¹ Stolot (2001: 48).

¹² Карпова (2008: 168).

¹³ Archiwum MNW (706a): kompozycja (o wymiarach 55 × 83 cm) została opisana jako: „Jutrzenka. Szkic olejny na plafon do pałacu Radziwiłła (Zawiszów) w Warszawie(?)”. Na odwrocie znalazła się kartka z potwierdzeniem autorstwa sporządzona przez Leona Siemiradzkiego. Inna informacja wskazuje na wystawienie tej pracy w Zachęcie w czerwcu 1939 roku i wymienia właścicielkę obrazu. Zob. poniżej przypis 24.

¹⁴ Skarby sztuki (2014: 216).

¹⁵ Карпова (2008: 169).



Il. 1.
Pałac Przebendowskich
w Warszawie, stan
obecny, fot. Marzena
Królikowska-Dziubecka



Il. 2.
Pałac Przebendowskich
w Warszawie, westybul
1 piętra, gdzie
znajdował się plafon
Światłość i ciemność
autorstwa Henryka
Siemiradzkiego, stan
obecny, fot. Marzena
Królikowska-Dziubecka

biecej postaci w centralnej części obrazu. Struktura ikonograficzna kompozycji ze Szczecina nie jest jednoznaczna: postać młodzieńca, zrywającego kajdany, obok Andromedy, ma owadzie skrzydła, jakie zwykł mieć jeden z bogów wiatru Zefir, występujący z boginią Florą (Owidiusz, *Fasti*, V, 195–220), ponadto powyżej tej grupy jest widoczny rydwan Faetona, ale ciągnięty przez łabędzie, symbole Cynusa (Owidiusz, *Metamorfozy*, II, 365–380). Ten brak homogeniczności przedstawienia jest – jak się wydaje – charakterystyczny dla ikonografii tematów klasycznych, podejmowanych w XIX wieku.

Plafon *Światłość i ciemność* (znany również pod tytułem *Światło i ciemność*, *Światło i mrok*, *Walka światłości z ciemnością* czy *Triumf światła nad ciem-*

nością) został wykonany na zamówienie Jana Kazimierza Zawiszy (1822–1887), jako dekoracja westybulu jego pałacu w Warszawie, położonego przy ul. Bielańskiej, znanego również pod nazwą Pałacu Przebendowskich/Radziwiłłów (il. 1).

Kompozycja, namalowana na płótnie, została prawdopodobnie ukończona w 1882 roku. W styczniu 1883 roku artysta zaprezentował to dzieło w obecności włoskiej pary królewskiej na otwartej 21 stycznia międzynarodowej wystawie sztuk pięknych w Rzymie. W październiku 1883 roku plafon został przewieziony do Polski i najpierw został wystawiony w sali Resursy Obywatelskiej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Potem został pokazany w miejscu swojego prze-



Il. 3. Henryk Siemiradzki, karton do plafonu *Światłość i ciemność*, 1880, papier naklejony na płótno, ołówek, węgiel, czarna i biała kredka, Pontificio Collegio Polacco w Rzymie, fot. Marzena Królikowska-Dziubecka



Il. 4. *Światło i ciemność*, rytowana wersja plafonu Henryka Siemiradzkiego, 1884, rytował Andrzej Zajkowski wg rysunku Józefa Buchbindera, Biblioteka Narodowa w Warszawie

znaczenia. Miał ozdobić owalny westybul pierwszego piętra pałacu (il. 2). Po śmierci Jana Zawiszy w 1887 roku, w wyniku postanowień sądowych z 1895 roku, pałac stał się własnością żony Jana Kazimierza Zawiszy, Elżbiety z Kwileckich, a po jej śmierci w 1903 roku – córki Marii Radziwiłłowej (1860–1930). Od 1907 roku należał do Janusza Franciszka Radziwiłła (1880–1967), w którego rękach pozostawał aż do czasów powojennych, kiedy państwo polskie przejęło nieruchomość na własność. Pałac został uszkodzony w czasie Powstania Warszawskiego, a następnie zbombardowany przez Niemców. Wówczas spalone zostały wnętrza. Należy sądzić, że wraz z całym wyposażeniem pałacu uległo również zniszczeniu dzieło Henryka Siemiradzkiego. W odbudowanym po wojnie obiekcie do 1990 roku mieściło się Muzeum Lenina. Dzisiaj w tym miejscu ma swoją siedzibę Muzeum Niepodległości (Al. Solidarności 62).

Publikowany po raz pierwszy w tym artykule karton z projektem plafonu (il. 3) przechowywany jest obecnie w Papieskim Kolegium Polskim w Rzymie.¹⁶ Do tego kartonu dotarłam w 2007 roku dzięki wskazówkom ks. Mariana Roli, Rektora Kolegium w latach 1986–2001.¹⁷ Karton stanowi szczególnie wartościowy materiał badawczy, pokazujący wstępny etap prac artysty nad kompozycją i dający możliwość porównania z zachowanymi, przedwojennymi fotografiami ukończonego plafonu¹⁸ oraz powstałym na jego podstawie w 1884 roku drzeworytem Andrzeja Zajkowskiego (1851–1914) według rysunku Józefa Buchbindera (1839–1909) (il. 4).¹⁹

Znany także nieliczne rysunki, reprodukowane w monografii Stanisława Lewandowskiego, na któ-

¹⁶ Wzmianka o kartonie Henryka Siemiradzkiego znalazła się m.in. w czwartym wydaniu książki Zahorskiego (1975: 136), ale autor publikacji tylko o nim wspomniał, nie analizując, do jakiej kompozycji malarza został wykorzystany.

¹⁷ Mogłam go obejrzeć dzięki pobytowi stypendialnemu w Rzymie przyznanemu w tym roku przez Fundację z Brzezia Lanckorońskich. Dziękuję również bardzo za udostępnienie kartonu oraz wszelkich innych materiałów Rektorom Papieskiego Kolegium Polskiego: ówczesnemu ks. drowi Markowi Stępniewi oraz śp. ks. drowi Tadeuszowi Karkoszowi.

¹⁸ Lewandowski (1904: 59). Przedwojenna fotografia dzieła znajduje się w Papieskim Kolegium Polskim oraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

¹⁹ Drzeworyt jest przechowywany w Zbiorach Ikonograficznych Biblioteki Narodowej w Warszawie o sygn. G. 61226; rycina została dołączona jako „Dodatek nadzwyczajny bezpłatny do nr 92 «Tygodnika Ilustrowanego» za pozwoleniem cenzury z 17 września 1884 r.”; por.: Saratowicz (1990: 95).

rych pojawiają się przedstawienia *Muzyki i Sławy*²⁰, szkic postaci mężczyzny opisany jako *Plafond du palais / Zawisza a Varsovie*, sygnowany przez Henryka Siemiradzkiego,²¹ oraz dwa barwne szkice olejne, wspomniane powyżej, wiązane z plafonem – kompozycje w tondach ze studium półnagiej kobiety oraz z przedstawieniem Apolla i muz – zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, a opublikowane w monografii Tatiany Karpowej.²² Poszukiwania materiałów związanych z plafonem doprowadziły również do odkrycia dwóch innych szkiców olejnych, z pewnością związanych z tym obiektem.²³ W obydwu pracach widoczne są jednak liczne różnice w kompozycji. Malarski szkic w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, o nieustalonej proveniencji,²⁴ został namalowany farbami olejnymi na papierze podklejonym płótnem (il. 5) i jako jedyna znana obecnie kompozycja dostarcza również pewnej wiedzy o planowanej kolorystyce plafonu.²⁵ Praca ta, będąca zapewne jedną z wersji zamówionego obrazu, nosi ślady wielu uszkodzeń, m.in. ubytków farby. Różni się on też znacznie ogólną koncepcją od zrealizowanego dzieła, chociażby w układach grup postaci. Owalny kształt plafonu, okolonego malowaną w tonach beżu ramą, został wpisany w namalowany prostokąt. Brakuje na nim jakichkolwiek elementów architektury występującej w oryginalnym dziele. W dolnej części, słabo czytelnej, została podmalowana w tonach szarości stojąca postać Parki, obok niej Psyche z motylimi skrzydłami, a po prawej stronie widoczne są prześwity błękitu nieba między skłębionymi ciemnoszarymi chmurami. Dopiero powyżej nich można dostrzec uskrzydloną postać Złego w tonach brązów



Il. 5. Henryk Siemiradzki, projekt plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880/1881, olej, papier na płótnie, 157 × 119 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), nr inw. MP 2050, fot. MNW



Il. 6. Henryk Siemiradzki, projekt olejny plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880/1881, negatyw, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, fot. Czesław Olszewski

²⁰ Ten szkic, moim zdaniem, należy wiązać raczej z projektem kurtyny dla Teatru Miejskiego we Lwowie, gdzie posłużył do namalowania postaci Sławy.

²¹ Lewandowski (1904: 57, 61, 60).

²² Карпова (2008: 108, 109).

²³ Serdeczne podziękowania składam p. Anecie Białej z Muzeum Narodowego w Warszawie za zwrócenie mi uwagi na ten olejny szkic znajdujący się w zbiorach.

²⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2050. Na podstawie dokumentów dostępnych w archiwum tej instytucji można postawić tezę, że szkic mógł należeć do córki artysty, ale nie ma na to bezpośrednich dowodów. Mógł zostać przekazany już po wojnie. W zachowanych protokołach z 1942 roku z otwarcia skrzyń złożonych w depozycie przez Wandę Przyjemską w 1939 roku w warszawskiej Zachęcie m.in. z obrazami i szkicami olejnymi ojca, sporządzonych po przewiezieniu ich do Muzeum Narodowego w Warszawie, nie ma pozycji, która odpowiadałaby w/w szkicowi. Zob.: Archiwum MNW (706a).

²⁵ Henryk Siemiradzki (1968: poz. 27 jako *Projekt plafonu* o nrze inw. 182147).

i czerni. Partię środkową kompozycji wypełniają potraktowane szkicowo grupy postaci, mających symbolizować sztuki piękne, z ledwo zaznaczonymi rysami twarzy, oraz alegorie Nauki czy form aktywności człowieka. Uskrzydłona postać Pegaza znajduje się znacznie niżej i jest inaczej ujęta w stosunku do powstałej kompozycji. W tej części plafonu dominują elementy podmalowane bielą oraz tonami beżów i szarości o różnej gradacji, z plamami czerwieni i błękitu. Po lewej stronie, przy krawędzi widoczne są skłębione postacie i wielki wąż wśród czerwonych i żółtych języków ognia, tonących w ciemnościach. Podobna grupa w brunatnych tonach występuje w górnej części kompozycji.

W Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie przechowywana jest fotografia z zachowanego przedwojennego negatywu, wykonane przez wybitnego fotografika Czesława Olszewskiego (1894–1969) z przedstawieniem malarskiego szkicu do plafonu dla Zawiszy (il. 6). Trudno jest w tej chwili jednoznacznie ustalić, gdzie zrobiono wspomniane powyżej zdjęcie. Można przypuszczać, że ta kompozycja została zaprezentowana na monograficznej wystawie prac artysty otwartej w warszawskiej Zachęcie w czerwcu 1939 roku. Niestety opisy katalogowe w sposób jasny tego nie potwierdzają.²⁶ Owalny, prawdopodobnie olejny, szkic został nałożony na prostokątne pole oprawione w ramę, u dołu, po prawej stronie została umieszczona prostokątna tabliczka z sygnaturą malarza: „H Siemiradzki”. Analizując tę pracę, można zauważyć, że pomimo jej szkicowego charakteru, jest ona najbliższa ostatecznej wersji malowidła. Widoczne różnice dotyczą sposobu zakomponowania „sił ciemności”, nieco odmiennych symboli czy elementów strojów przy poszczególnych alegoriach, np. postać Pandory w dolnej części obrazu. Widoczne są różnice zarówno w grupie z przedstawieniem Sztuk Pięknych, jak i w części ujmującej różne formy aktywności człowieka, jak np. uskrzydłona postać kobieca z lustrem w ręku jako symbol Wiedzy lub Nauki, obok postaci trzymającej w ręku przedmiot wyglądający jak tropaion, czy siedząca kobieta z astrolabium w lewej dłoni jako alegoria Astronomii. Pojawia się tam też unoszący

się w powietrzu balon jako symbol postępu, reprezentujący wynalazki człowieka.

Z omawianą kompozycją plafonu można połączyć również zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie trzy rysunki, zakupione od syna artysty Leona Siemiradzkiego w 1964 roku. Są to studia do dekoracji plafonu. Mają obciętą dolną krawędź, nie są sygnowane, a znalazły się na nich: szkic do siedzącej postaci Atropos i studium fałd jej sukni,²⁷ studium unoszącej się kobiecej postaci, z układem nóg i stóp, wykorzystane w alegorii Nadziei,²⁸ oraz studia do nagiej, męskiej postaci znajdującej się w grupie sił ciemności w prawej części kompozycji²⁹ (il. 7, 8, 9). Również w szkicowniku artysty znalazły się dwa zarysy postaci, przedstawione następnie na plafonie jako alegoria malarstwa.³⁰

W zbiorach muzeum jest jeszcze inne studium z modelu przedstawiające siedzącego, nagiego mężczyznę, ze zgiętymi nogami w kolanach w ujęciu z zastosowaniem skrótu perspektywicznego z podniesioną prawą ręką i wysuniętym palcem wskazującym uniesionym nad głowę, które zostało wykorzystane przez malarza w dolnej części kompozycji w alegorii Zwątpienia. Artysta nadał jednak tej postaci odmienne rysy twarzy, a wykorzystał tylko sam układ ciała. Rysunek ten został przekazany z Rzymu do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w 1979 roku³¹ (il. 10), podobnie jak jeszcze jedna szkicowa kompozycja wyróżniająca się w tym zespole. Została ona opatrzona komentarzami malarza, który badał układ postaci rozmieszczonych wokół cokołu, u jego stóp i ponad nim w dolnej części plafonu, zgodnie z zasadami perspektywy linearnej, ujmując je z boku (il. 11).³² Wszystkie omówione powyżej prace (oprócz ostatniej) zostały wykonane na błękitnym, czerpanym papierze, ołówkiem oraz czarną i białą kredką, którą artysta podkreślił światła.

Przygotowawczy karton do plafonu znajdujący się obecnie w Rzymie to praca o wymiarach w świetle ramy 306 × 235 cm, składa się z dwóch części; z prawej strony doklejono pas o szerokości 79 cm. Całość została oprawiona w drewnianą ramę o szerokości 10,5 cm. Karton został wykonany z dwóch warstw papieru (prawdopodobnie gruntowanych),

²⁶ *Henryk Siemiradzki* (1939: 22, poz. 76, 77 jako szkice do plafonu I i II [olej na tekturze] w dziale: „obrazy i szkice o dacie nieustalonej” o podanych wymiarach: 33 × 14 cm, jako własność M. Ejsmondowej).

²⁷ Zob.: MNK III-r.a. 6537.

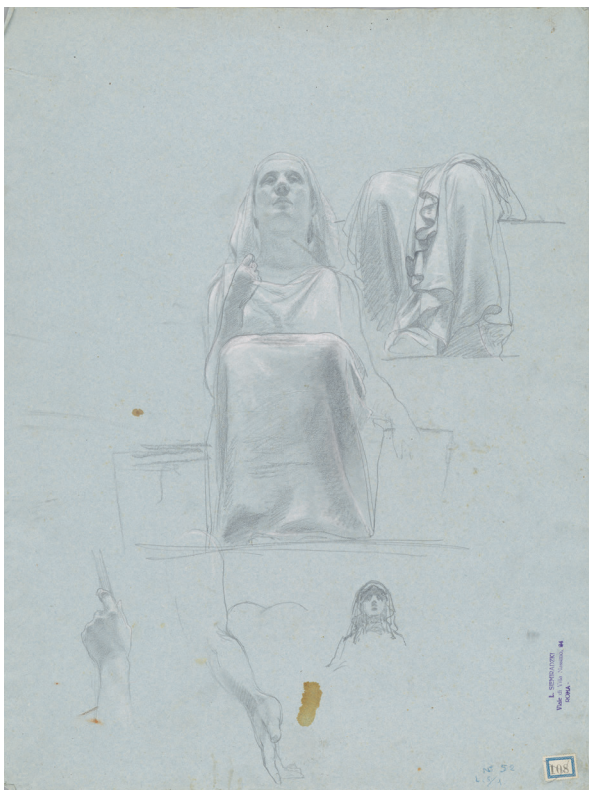
²⁸ Zob.: MNK III-r.a. 6540.

²⁹ Zob.: MNK III-r.a. 6536.

³⁰ MNK III-r.a. 11114 nr 34, 35.

³¹ MNK III-r.a. 10951.

³² Zob.: MNK III-r.a. 11008.



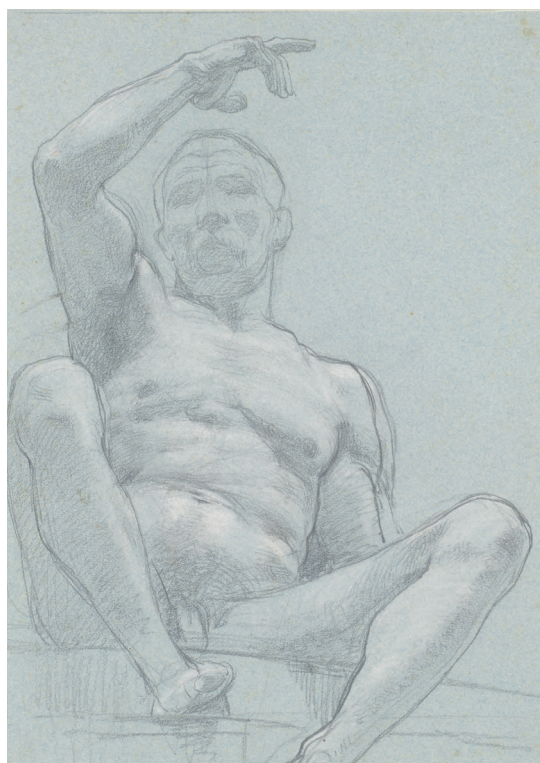
Il. 7. Henryk Siemiradzki, studium postaci Atropos do dekoracji plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880/1881, ołówek, kredka czarna i biała, rysunek na papierze czerpanym, 58,5 × 44 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK), nr inw. III-r.a. 6537, fot. MNK



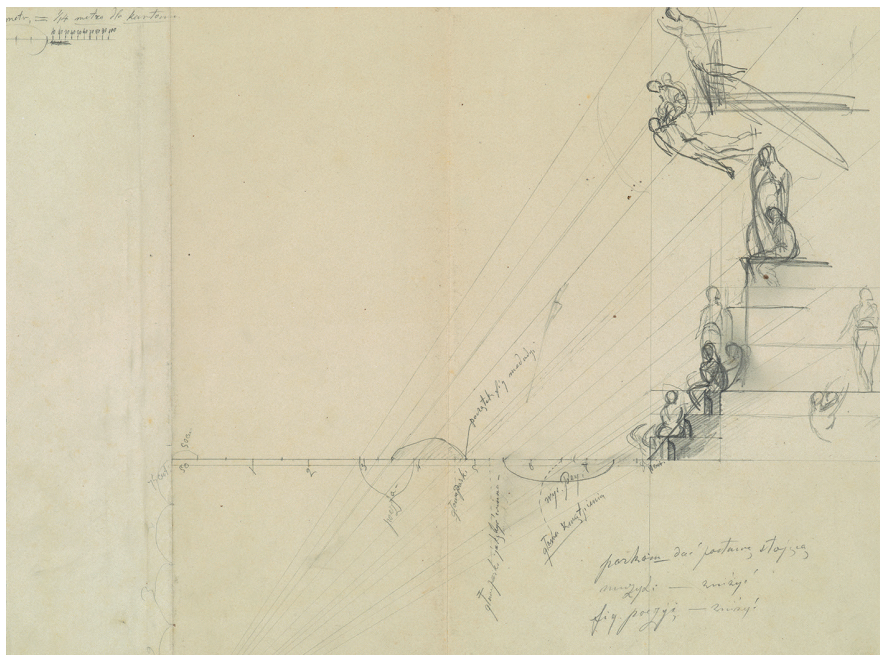
Il. 8. Henryk Siemiradzki, studium postaci Nadziei do dekoracji plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880/1881, ołówek, kredka czarna i biała, rysunek na papierze czerpanym, 44 × 28,5 cm, MNK, nr inw. III-r.a. 6540, fot. MNK



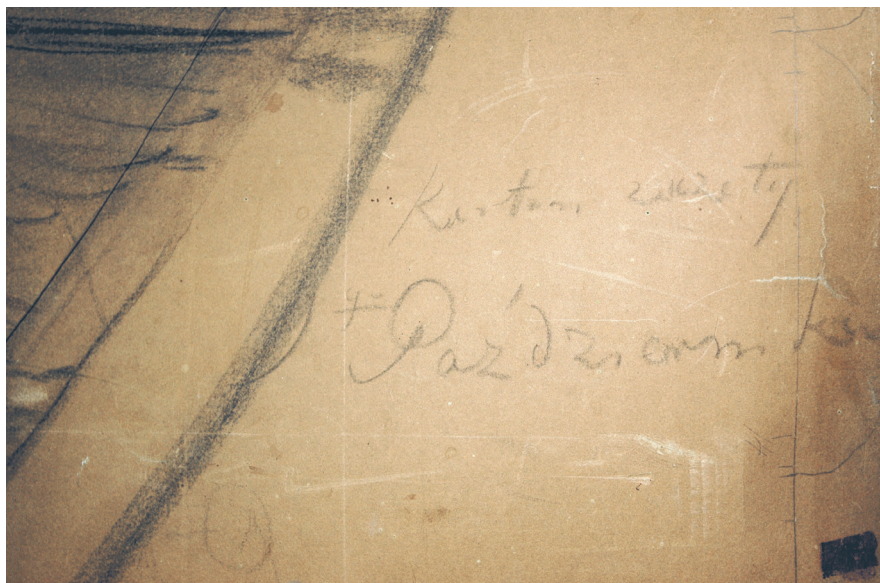
Il. 9. Henryk Siemiradzki, studia postaci mężczyzny do dekoracji plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880/1881, ołówek, kredka czarna i biała, rysunek na papierze czerpanym, 58,5 × 44 cm, MNK, nr inw. III-r.a. 6536, fot. MNK



Il. 10. Henryk Siemiradzki, studium postaci mężczyzny, ok. 1880, ołówek, kredka czarna i biała, rysunek na papierze czerpanym, 30 × 21,5 cm, MNK, nr inw. III-r.a. 10951, fot. MNK



Il. 11.
Henryk Siemiradzki, studium perspektywiczne do dolnej części kompozycji plafonu *Światłość i ciemność*, ok. 1880, ołówek na papierze, 27,7 × 36,3 cm, MNK, nr inw. III-r.a.-11008, fot. MNK



Il. 12.
Henryk Siemiradzki, fragment kartonu do plafonu *Światłość i ciemność* z datą rozpoczęcia pracy



Il. 13.
Henryk Siemiradzki, fragment kartonu do plafonu *Światłość i ciemność* z przedstawieniem alegorii Sztuk Pięknych

podklejonych płótnem. Rysunek artysta wykonał ołówkiem, węglem, tuszem oraz czarną i białą kredką. Nie jest sygnowany, a w jego dolnej części, po prawej stronie znalazła się jedynie data: „9 października”, bez podanego roku (il. 12). Na kartonie dominuje owalna kompozycja ze szkicowo potraktowanymi grupami postaci, których cienie zostały podkreślone węglem, zaś światła akcentowane białą kredką – artysta w ten sposób, zgodnie z praktyką nowożytnych mistrzów, przygotowywał rozkład oświetlenia poszczególnych części kompozycji malarskiej (il. 13).

W lipcu 1879 roku Siemiradzki przebywał w Moskwie, z której wracał przez Litwę (tam znajdowała się jego owdowiała matka). Czy wówczas, po drodze, spotkał się z Janem Zawiszą w jego majątku Kuchciec,³³ czy ewentualnie później, gdy malarz dojechał do Warszawy? Ze stolicy udał się następnie do Krakowa, gdzie brał udział w uroczystościach poświęcenia wyremontowanych Sukiennic i jubileuszu literackiego J. I. Kraszewskiego. Następnym etapem podróży był Wiedeń. Do Rzymu artysta przyjechał w połowie października 1879 roku, o czym napisał w liście do matki zaraz po powrocie: „Za wczoraj, to jest w niedzielę z rana przyjechałem do Rzymu i teraz wypoczywam, o ile wypoczywać pozwalają kłopoty z rzemieślnikami urządzającymi rusztowania w pracowni dla plafonu Zawiszy, i listy których mam pisać moc nieprzebraną [...]” (podkreślenie w oryginale).³⁴ Z tych słów można wywnioskować, że zlecenie na wykonanie plafonu artysta zapewne przyjął w 1879 roku. Ten rok, jako początek prac nad plafonem wymienił w opracowanym przez siebie haśle Andrzej Ryszkiewicz.³⁵

W lutym 1880 żona artysty Maria z Prószyńskich Siemiradzka donosiła również o problemach z plafonem w liście do teściowej:

[...] Widzi więc droga Mama, jak jest robotą obciążony jej syn; do tego jeszcze, w głębi pracowni stoi już naciągnięte i przygotowane płótno do nowej olbrzymiej pracy: Plafon Zawiszy, płótno ma 8 i pół metrów wysokości a 6 szerokości, ta nadzwyczajna wysokość płótna, wiele zrobiła ambarasu gdyż, chociaż o niewiele przechodzi wysokość pracowni trzeba było jednak urządzić całą machinerię

do niego, mającą jeden gruby wał u góry, a drugi na dole dla nawijania i odwijania niego, kłopotu i frasunku było z tym nie mało, gdyż tutejsi robotnicy są najzupelnniejsze niezdarzy [...] [podkreślenie w oryginale].³⁶

W dalszej części listu Maria Siemiradzka opisuje kłopoty, jakie wyniknęły na skutek błędu architekta zatrudnionego przez Zawiszę, może chodziło tu o Wojciecha Bobińskiego, który pomylił się w obliczeniach rozmiaru plafonu o pół metra w całej długości, i kończy ten wywód: „Henryk już nie myśli odmieniać płótna, ale trzeba będzie dodać cały pas wzdłuż, niech sobie sami na plafonie przykleją”. Artysta w tym czasie przebywał w Paryżu.

Karton został zaczęty na początku października tego roku, na co wskazuje również znajdująca się na nim, przytoczona powyżej, data, napisana ręką artysty. To również potwierdza informacje o podjęciu pracy nad kompozycją jesienią 1880 roku. W liście do matki pisany w grudniu 1880 roku artysta donosił: „Pracuję ciągle, przeważnie nad kartonem plafonu dla Zawiszy [...]” (podkreślenie w oryginale).³⁷ Artysta wspominał także, że praca nad plafonem wymagała przerw, które poświęcał innym pracom malarskim.

W monografii pałacu Przebendowskich, opublikowanej przez Annę Saratowicz, pojawiła się sugestia w oparciu o informacje zawarte w ówczesnej prasie, że plafon miał powstać po podróży artysty na Litwę w 1881 roku,³⁸ ale jak wynika z analizy korespondencji, artysta otrzymał zlecenie dwa lata wcześniej. Mógł ustalić szczegóły realizacji plafonu w trakcie pobytu w Warszawie. Potwierdza to też krótka notatka umieszczona na końcu listu: „Do Zawiszy będę pisał zapewne wkrótce”.³⁹ W innym, późniejszym liście, żona malarza opisuje rozpoczęcie pracy nad kartonem:

Obecnie Henryk z całym zapalem pracuje nad plafonem dla Zawiszy, rano wstaje, by śpieszyć do pracy, ma modelkę zamówioną na cztery tygodnie z góry, dla robienia studiów do różnych postaci kobiecych, muz, bogiń itp., przed ósmą z rana już siedzi w pracowni przed swym kartonem, bo ma

³³ Por.: Saratowicz (1990: 94).

³⁴ Archivio di PISE (D-10: k. 528): list artysty do matki Michaliny Siemiradzkiej datowany w Rzymie 18/28 października 1879.

³⁵ Ryszkiewicz (1996: 50).

³⁶ Archivio di PISE (D-10a: k. 75 v., 76 r.): list żony Marii do teściowej napisany w Rzymie 24 lutego 1880 roku.

³⁷ Archivio di PISE (D-10: k. 549): list artysty do matki z grudnia 1880 roku.

³⁸ Saratowicz (1990: 94).

³⁹ Archivio di PISE (D-10: k. 517): list artysty pisany między lutym a początkiem kwietnia 1879 roku.

zamiar wyrysować na nim skończoną swą pracę, a potem [...] pójdzie robota na płótnie. Będzie to rzecz bardzo efektowna, takie to roboty są właśnie specjalnością Henryka, w nich dopiero ma pole do rozwinięcia swego talentu i wprawy [podkreślenie w oryginale].⁴⁰

Kolejny list, tym razem z jesieni następnego roku (1881), dostarcza w drugiej części nowych informacji dotyczących zaczętego plafonu:

Henryk zawzięcie maluje plafon, olbrzymie płótno, na 8 i 1/2 metrów wysokości, w pracowni sufit jest niższy: trzeba więc całą machinerię wymyślić do zwijania górnej części płótna na gruby wał, co wiele przyniosło Henrykowi kosztu i kłopotu szczególnie, bo tutejsi rzemieślnicy są strasznie niezdarni [...]. Oprócz maszyny dla płótna Henryk ma także drugą dla swojej osoby, która go podnosi i opuszcza na jaką chcąc wysokość, nie potrzebuje więc teraz drabiny do malowania, na której się bardzo niewygodnie maluje. Most ten podnoszący się jest wynalazkiem artysty włoskiego, od którego Henryk ten przyrząd kupił; podnosi się na prawach równoważenia ciężkości; gdy Henryk jedzie w górę ciężar równoważący opuszcza się na dół. Pierwszo-planowe figury już zaczął wykańczać; olbrzymie są, więcej niż naturalnej wielkości [podkreślenia w oryginale].⁴¹

Tematyka kompozycji, która miała zostać umieszczona na sklepieniu owalnego westybulu warszawskiego pałacu, to rozbudowana alegoria walki światłości z ciemnością. Jak napisał w „Kurierze Warszawskim” pisarz i poeta Wiktor Gomulicki (1848–1919): „Światło walczy z ciemnością. Ormuzd z Arymanem, bóg biały z bogiem czarnym [...]. Całe bogactwo blasków wesołych i gorących, jakim rozporządza paleta malarska, dostało się orszakowi światła; orszak ciemności pławi się w mętnych i zimnych falach szarzyny”.⁴² Inni krytycy też podkreślali to podjęcie tematu nawiązującego do staroperskiego mitu, opisanego w księdze Awesty, zestawiającego Ormuzda, ducha światłości ze złym Arymanem. Interpretując treść obrazu, powoływano się na alegoryczną przenośnię, w której został przedstawiony „obraz zdobycy człowieka w dziedzinie ducha, którym swe podźwignienie się

z ciemności barbarzyństwa i cały swój dzisiejszy postęp zawdzięcza”.⁴³

Analizując plafon – znany z przedwojennej fotografii – i porównując kompozycję na prezentowanym projekcie, możemy dokonać identyfikacji większości postaci stworzonych przez artystę, szczególnie że wyczerpującego opisu plafonu dostarczyli Henryk Struve i Karol Matuszewski. Poszczególne grupy postaci zostały rozmieszczone w owalnej kompozycji, ujęte w skrótach perspektywicznych na tle zaznaczonej w dolnej partii jońskiej kolumnady i fragmentu architektury w górnej części po lewej stronie. Przywodzą one na myśl zarówno sylwetki z kaplicy Sykstyńskiej (o czym wspomniał również Gomulicki), jak i barokowe freski na sklepieniach w rzymskich kościołach i pałacach, dzieła Andrei Pozza, Carla Maratty, a przede wszystkim kompozycję *Gloryfikacja papieża Urbana VIII* Pietra da Cortony na sklepieniu Wielkiego Salonu w pałacu Barberinich. Trzeba też wspomnieć w tym miejscu również o ówczesnie powstających realizacjach plafonów, jak *Triumf Apolla* w Luwrze z lat 1850–1851 pędzla Eugène’a Delacroix i prace innych artystów, które Siemiradzki mógł oglądać w czasie swoich pobytów w Paryżu.

W dolnej części omawianej kompozycji znalazł się „ołtarz Przeznaczenia”, po jego lewej stronie Psyche z motylimi skrzydłami, z siedzącą obok, na stopniach „ołtarza”, Rozpaczą, naga kobietą podającą kielich z trucizną i znajdującą się obok męską postacią symbolizującą Zwątpienie. Obok niej, po prawej stronie kompozycji, na cokole z figurą Sfinksa postać kobieca, odwrócona nagimi plecami do widza, to Pandora wypuszczająca zło ze swojej puszeki, a za nią upostaciowiony Zły ze wstęgą „HUMANITAS”, trzymający topór i błazeńskie berło (widoczny tylko na malowidle), a ponad nim figury mające „uosabiać ciemnotę i szalbierstwo”,⁴⁴ spętane łańcuchami, ledwo naszkicowane na kartonie. Po lewej stronie, za plecami Psyche, zwrócona do niej, została ukazana w dużym skrócie perspektywicznym Nadzieja, trzymająca w lewym ręku kotwicę. W zachowanych opisach, dziewiętnastowieczni publicyści podkreślali jasnozielony kolor jej sukni. Psyche zwraca się do siedzących na ołtarzu odwróconych do siebie plecami Parek (greckie Mojry) i pyta o losy narodów, mając obok mapę z napisem „Vallis Lacrimarum” (Dolina Łez),

⁴⁰ Archivio di PISE (D-10a: k. 95): list żony Marii do teściowej napisany 22 (?) października 1880 roku.

⁴¹ Archivio di PISE (D-10a: k. 117 v., 118): list żony Marii z 16 października 1881 roku.

⁴² Cyt. za: Dużyk (1986: 415).

⁴³ Matuszewski (1884: 75).

⁴⁴ Matuszewski (1884: 76).

która jest nieczytelna na kartonie. Trzy Mojry, boginie ludzkich losów siedzące na wysokim cokole: Klotho – prządka z wrzecionem, znajdowała się po lewej stronie, a po prawej pilnująca nici Lachesis (tych postaci nie ma na kartonie), pośrodku Atropos z nożem (przecinająca nić), w kartonie występuje bez noża. Nad głowami Psyche i Nadziei został ukazany „postępowy pochód ludzkości”,⁴⁵ wznosiły się postacie alegoryczne przedstawiające Poezję, Tragedię, Komedię oraz Muzykę i Sztuki Plastyczne, zgrupowane wokół Natchnienia, przedstawionego jako postać młodzieńca dosiadającego Pegaza, i Sławy, z trąbką i wieńcem, dość dobrze czytelne na kartonie, a ponad nimi postać Prawdy z personifikacjami Nauki i Umiejętności. Wyżej znalazły się grupy przedstawiające rozbudowane alegorie różnych form aktywności człowieka, dziedziny nauki jak m.in. matematyka, chemia, fizyka, astronomia, botanika, zoologia, a następnie rolnictwo, przemysł, handel występujące wokół alegorii Zamożności, nągiej postaci z rogiem obfitości. Najwyżej wznosiły się uskrzydłone postacie Sprawiedliwości i Pokoju. Te grupy na kartonie zostały zaznaczone tylko szkicowo.

Po lewej stronie zostały przedstawione, przesuwające się ku górnej części, ciemne masy skłębionych form sił ciemności, pierzchających przed światłem, rogate i uskrzydłone postacie, splecione z węzami, wypełniły górne brzegi plafonu.

Ukończone dzieło zostało zaprezentowane w 1883 roku na *Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, inaugurującej otwarcie nowo wzniesionego Palazzo delle Esposizioni, zaprojektowanego przez Pio Piacentiniego. Tej prezentacji towarzyszyły różne opinie włoskich krytyków, często entuzjastyczne i pozytywne, ale też czasami krytyczne.⁴⁶ Podkreślano jednak zawsze wielkie zasługi słynnego *pittore polacco*. Alegoryczny plafon *Tenere e luce*, jak go zatytułowano, był ważnym elementem prezentowanej ekspozycji, a w katalogu znalazł się dość obszerny jego opis.⁴⁷ I chociaż w opiniach krytyków znalazły się zarzuty dotyczące braku harmonii i lekkości, umieszczenia zbyt wielu postaci w wyszukanych pozach, braku przestrzeni między nimi, a nawet pewnej monotonii prezentowanej kompozycji, to jednak mimo tego podziwiano

wystawione nowe dzieło Siemiradzkiego. Reprezentowało ono typ malarstwa plafonowego znany z wielu rzymskich kościołów i pałaców, przez co nie było pozbawione pewnego uroku dla włoskich odbiorców.⁴⁸ Plafon „specjalnie wyeksponowany” nie mógł zostać zakupiony i włączony do kolekcji dzieł, o czym wspomniała autorka artykułu o „Rzymskiej recepcji twórczości Henryka Siemiradzkiego-rekonensansie”,⁴⁹ gdyż po zamknięciu rzymskiej wystawy zamówiony obraz miał zostać przewieziony do Warszawy.

We wspomnianej powyżej korespondencji między żoną artysty a jego matką, obejmującej 1881 rok, znalazła się wzmianka dotycząca rozliczeń finansowych związanych z budową rzymskiego domu przy via Gaeta i kwestia wynagrodzeń malarza za wykonywane prace: „Za plafon dla Zawiszy zostaje jeszcze do wzięcia 9000 rubli”.⁵⁰

To ponad ośmiometrowe płótno, ustawione w pionie w wielkiej Sali Resursy Obywatelskiej jesienią 1883 roku, wywołało znaczne zainteresowanie i liczne komentarze w ówczesnej prasie. Pochwałom i niezbyt krytycznym opiniom włoskich krytyków należałoby przeciwstawić negatywne komentarze, jakimi skwitowano dzieło w polskich dziennikach, gdzie rozgorzała gorąca dyskusja nad jego wartością artystyczną. Poddawano krytyce nie tylko formę dzieła, w którym był widoczny: „wielki zamęt postaci stojących, siedzących, leżących, które nie odrywają się od tła [...] wszystkie opatrzone są godłem symboli konwencjonalnych, ale cóż to znaczy, kiedy nie wiążą się w całość. Wina to w części kompozycji pojedynczych postaci, a w części zaś malowania i rysunku”,⁵¹ ale też sama forma wielkiego płótna, trudnego, ze względu na swoją skalę, do podziwiania, oraz jego alegoryczna treść, uznane zostały za anachroniczne i wywoływały nieprzychylnie uwagi.

Obraz stał się również (obok np. majoliki nieborowskiej) częścią dyskusji, jaką toczył na łamach „Kuriera Warszawskiego” pisarz i publicysta Bolesław Prus (1847–1912). Polemika dotyczyła różnic między poglądami estetycznymi z pozycji pozytywistycznych i akademickich. W swoim felietonie pisał: „[...] treść stanowi personifikacja najbardziej oderwanych pojęć: prawdy, piękna, sprawiedli-

⁴⁵ Matuszewski (1884: 76–77).

⁴⁶ Zob.: Nitka (2015: 30).

⁴⁷ *Esposizione* (1883: 95–96).

⁴⁸ Fontana (1883: 178–179).

⁴⁹ Nitka (2015: 31).

⁵⁰ Cyt. za: Dużyk (1986: 362).

⁵¹ Wypowiedź krytyka Antoniego Sygietyńskiego (1850–1923); cyt. za: Dużyk (1986: 417).

wości, mądrości itd. Charakteryzuje też on naszą idealną estetykę, która od kilkudziesięciu lat prawi nam o świecie wiecznie młodym i pięknym, gdzie nie ma nędzy, słabości, procentów, komornego, podatków, a w którym panują artyści!”⁵² Z kolei filozof Henryk Struve (1840–1912), równie chętnie wypowiadający się o sztuce, m.in. na łamach popularnych „Kłosów” szczegółowo zanalizował całą kompozycję, a o plafonie napisał: „Otóż takim objawem wirtuozostwa, rozwiniętym na szeroką skalę, jest najnowszy utwór Siemiradzkiego, ów plafon wspaniały, mający za przedmiot alegoryczne przedstawienie «Światła i Ciemności», który na tegorocznej wystawie w Rzymie zwrócił na siebie powszechną uwagę”⁵³ by w drugiej części swojego tekstu dodać: „[...] możemy ubolewać, że artysta nie wznosił się na stanowisko uniwersalniejsze, że wyrugował, jak się zdaje, umyślnie ze swojej kompozycji takie czynniki, które by ją tylko podnieść i wszechstronnie uzupełnić mogły”⁵⁴

Plafon krytycznie ocenił malarz, estetyk, krytyk sztuki Karol Matuszewski (1842–1902), szczególnie w warstwie dotyczącej wyboru przez artystę tematu. Kończąc swój wywód, stwierdził, że Siemiradzki „w poglądzie swoim na walkę światła z ciemnościami na chrześcijańskim stanowisku stanąć nie chciał, a na wyższe filozoficzne stanowisko, mimo usiłowań, wzbic się nie zdołał”. Zupełnie za to odmiennie ocenił samą wartość malarską dzieła, ujmując to w końcowym podsumowaniu: „natomiast urokiem swego kolorytu, jego jasnością, przejrzystością i harmonijnością potrafi olśnić i oczarować. Ostatni utwór jego pędzla jest bowiem tego dowodem [...]. Alegoryczny plafon p. Siemiradzkiego zasługuje na to, aby go do najlepszych utworów naszego malarstwa zaliczyć”⁵⁵

Wyjątkowym głosem były opinie malarza, przedstawiciela polskiego akademizmu, Wojciecha Gersona (1831–1901) w „Tygodniku Ilustrowanym” oraz pisarza Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887). Wojciech Gerson podkreślił, że nowy obraz Siemiradzkiego „pod względem rysunku i malowania [...] wyżej bez porównania stoi od *Świeczników*; widać w nim śmiałość rzutów, zarysów, pewność ręki, jakich tam zasoby dopiero widniały”⁵⁶ Również jednoznacznie pozytywny

charakter miała wypowiedź znakomitego pisarza, który zachwycony namalowanym przez przyjaciela „płótnem pomnikowym”, podkreślał, że: „Gdyby Siemiradzki nic więcej nie stworzył, miałby już prawo zaliczać się do pierwszorzędných malarzy naszego czasu”⁵⁷

Ponownie plafon został udostępniony w maju 1884 roku, już w samym pałacu Zawiszy, gdzie można go było podziwiać: „za opłatą na korzyść schroniska dla paralityków” i, jak donosił korespondent, dawało to: „sposobność poznania jednego z najlepszych dzieł Siemiradzkiego [...]”⁵⁸

Reasumując, można stwierdzić, że w badaniach nad twórczością Siemiradzkiego pozostaje ciągle jeszcze wiele nieodkrytych faktów. Mimo że jego twórczość czasami spotykała się z krytyką współczesnych, to jego osoba była zawsze traktowana z głębokim szacunkiem. Podjęcie na nowo badań nad dorobkiem malarskim tego artysty przyczyni się do dalszego pogłębienia znajomości jego sztuki i odsłonięcia nowych źródeł jej inspiracji. Wiele tropów i artystycznych zależności wymaga dalszych poszukiwań, szczególnie wobec niedoskonałości wcześniejszych opracowań. Artysta, który zawsze czuł się Polakiem, zasługuje na wnikliwe zanalizowanie swojej twórczości, zwłaszcza że w 2012 minęła już 110 rocznica jego śmierci.

Źródła archiwalne:

- Archiwum MNW 706a = Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (Archiwum MNW),teczka 706a, Zachęta.
 Archivio di PISE D-10 = Archivio di Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici (Archiwum Papieskiego Instytutu Studiów Kościelnych, Archivio di PISE), Roma, D-10, Spuścizna Siemiradzkich,teczka 1, Listy Henryka Siemiradzkiego.
 Archivio di PISE D-10a = Archivio di PISE, Roma, D-10, Spuścizna Siemiradzkich,teczka 3, Listy Marii Siemiradzkiej.

Bibliografia:

- Bluszcz* 1884 = *Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet*, 21 (1884): 166.
 Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

⁵² Prus (1883: 2).

⁵³ Struve (1883, cz. 1: 318).

⁵⁴ Struve (1883, cz. 2: 332).

⁵⁵ Matuszewski (1884: 85).

⁵⁶ Gerson (1883: 366).

⁵⁷ Cyt. za: Saratowicz (1990: 99).

⁵⁸ *Bluszcz* (1884: 166).

- Esposizione* 1883 = *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, Catalogo Generale Ufficiale*, Tipografia Bodo-niana, Roma 1883.
- Fontana 1883 = Fontana, Ferdinando: *Pennelli e scal-pelli: esposizione internazionale di belle arti, Roma-1883*, Giuseppe Galli Editore, Milano 1883.
- Gerson 1883 = Gerson, Wojciech: „Z dziedziny sztuk pięknych. *Światło i ciemność*. Obraz Henryka Siemiradzkiego przeznaczony na strop w pałacu p. Zawiszy w Warszawie”, *Tygodnik Ilustrowany*, 49 (1883): 365–366.
- Henryk Siemiradzki* 1939 = *Henryk Siemiradzki 1843–1902. Katalog, Lato 1939 roku*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, [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.
- Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.
- Matuszewski 1884 = Matuszewski, Karol: „*Światło i ciemności*. Alegoryczny plafon Henr. Siemiradzkiego”, *Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi*, 173 (1884): 74–85.
- 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): 27–35.
- Prus 1883 = Prus, Bolesław: „Kronika tygodniowa”, *Kurier Warszawski*, 303 (1883): 1–3.
- Ryszkiewicz 1996 = Ryszkiewicz, Andrzej: „Siemiradzki Henryk Hektor (1843–1902)” [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, z. 152, Instytut Historii PAN im. Tadeusza Manteuffla, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Warszawa-Kraków 1996: 48–52.
- Saratowicz 1990 = Saratowicz, Anna: *Pałac Przebendowskich*, PWN, Warszawa 1990.
- Skarby sztuki* 2014 = *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie*, Dariusz Kacprzak, Lech Karwowski (red.), katalog, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014.
- Stolot 2001 = Stolot, Franciszek: *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
- Struve 1883 = Struve, Henryk: „Przegląd artystyczny. *Światło i ciemności*, plafon alegoryczny Henryka Siemiradzkiego”, *Kłosa*, cz. 1: 959 (1883): 318–319; cz. 2: 960 (1883): 332–333.
- Zahorski 1975 = Zahorski, Witold: *Polak we Włoszech*, wyd. 4, Tipografia P.U.G., Rzym 1975.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский*, Золотой век, Санкт-Петербург 2008.

Marzena Królikowska-Dziubecka

A History of a Composition: Plafond by Henryk Siemiradzki in Przebendowski Palace in Warsaw

The paper presents for the first time a preliminary study for the plafond destined for the Przebendowski Palace in Warsaw. The *panneau* entitled *The Fight of Brightness with Darkness* or *Light and Darkness*, destroyed during the World War II, was painted by the eminent academic Polish painter Henryk Siemiradzki (1843–1902), active in Rome for thirty years since 1871. After the completion of the *panneau* in 1882, it was presented on January 1883 in Rome at an international art exhibition and then sent to Warsaw. The subject study was made in graphite, pen and black ink, charcoal, black and white chalk on paper stuck on canvas, discovered in the Pontificio Collegio Polacco in Rome, and was identified as the preparatory stage for the subject *panneau* ordered by Jan Zawisza, then the owner of the palace. As on the carton is written only a day, the author via comparative studies of the sources, like the family correspondence (mainly of his wife Maria neé Prószyńska and his mother Michalina), established the year of 1880 as the initial date of executing the painting, as well as the chronology of the process. Furthermore, the author analyses two oil sketches on paper showing the same composition and drawings in the collection of the National Museum in Krakow. The analysis of the preliminary drawing enables both a study on artist creation procedure as well as further completing of his *oeuvre*.