

Agnieszka Bagińska

Via Gaeta numero primo! – pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 4, 225-233

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

Agnieszka Bagińska
Muzeum Narodowe w Warszawie

*Via Gaeta numero primo!** – pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie

Reprezentacyjne pracownie artystów w drugiej połowie XIX wieku

[...] Jego pracownia, która wygląda jak najbogatsze muzeum starożytności, jest przedmiotem ciągłych odwiedzin cudzoziemców. Zbytek, który w niej panuje, jest nie do opisania: wszędzie kobierce, złotogłowa, zbroje starożytne złożone, wazy indyjskie i japońskie, fajanse starych fabryk włoskich i mauretańskich, średniowieczne stroje, hafty, chorągwie, stare mahonie i hebany wykładane słoniową kością, srebrne i złote naczynia, kwiaty, których woń napełnia cały ten zbiór kosztowności, słowem, człowiek głupiej na widok tylu bogactw zebranych w jednym ręku: cały ten bajeczny zbytek odbija się naturalnie w jego obrazach, które są przepelnione ozdobami pełnymi najwykwintniejszego smaku; rozumiem zupełnie, że mu płacą bajeczne sumy za jego prace [...].¹

Tak Henryk Siemiradzki opisywał swoje wrażenia z wizyty w rzymskim *atelier* popularnego hiszpańskiego malarza scen orientalnych i salonowych Mariano Fortuny y Marsala, które zwiedził w 1874 roku. Jego relacja wskazuje na złożone

funkcje i znaczenie pracowni i jej wystroju, charakterystyczne dla europejskiej kultury artystycznej drugiej połowy XIX wieku. Olśniewający przepych kosztownych historycznych, lub jedynie dekoracyjnych, przedmiotów o różnym pochodzeniu i stylu tworzył scenę intensywnie oddziałującą na widza w atelier: mecenasa, kupca czy zwykłego turystę, którym oferowano do obejrzenia umiejętnie wyreżyserowany spektakl sztuki i codziennego życia artysty. Wystrój wnętrza współgrał z tematyką prac malarza, podkreślając profil jego działalności i tworząc zarazem spójny zamknięty świat wzajemnych oddziaływań pomiędzy atelier a dziełem.

Na taki wygląd pracowni w drugiej połowie XIX wieku ogromny wpływ miała pozycja ówczesnego artysty, który wyszedłszy ze swej romantycznej roli, stawał się celebrytą. Jego posunięcia zawodowe, a także wydarzenia z życia prywatnego rozpowszechniane były za sprawą artykułów, relacji i wywiadów w prasie ilustrowanej, a także dzięki fotografiom i coraz doskonalszym i łatwiejszym metodom ich reprodukcji. Oskar Bätschmann, w swoim klasycznym dziś opracowaniu zjawisk kultu i kariery twórcy w epoce nowoczesnej, opisuje „artystę wystawowego” (*Ausstellungskünstler*), jako takiego, którego powodzenie zależne jest od jego

* Listy Rzymskie (1888: 1).

¹ Cyt. za: Dużyk (1986: 257).

obecności w sferze publicznej – za sprawą wystaw, prasy, czy innych metod kontaktu z odbiorcami sztuki, na przykład poprzez pracownię, lub jej fotograficzne, malarskie czy literackie odwzorowania. Im większa była zależność malarzy i rzeźbiarzy od publicznej prezentacji swoich dzieł, tym większe było ogólne zainteresowanie ich miejscami pracy. Za sprawą różnego rodzaju strategii, odpowiadających na potrzeby nowoczesnego systemu artystycznego, twórcy czynili ze swoich prywatnych atelier obszary publiczne.²

Pracownia, z tajemniczego miejsca o ograniczonej dostępności, którym była jeszcze w romantyzmie, stała się przestrzenią o wielu funkcjach. Służyła nie tylko produkcji, ale też sprzedaży sztuki. Paul Drey, w swoim pionierskim studium na temat rynku sztuki z 1910 roku, opisywał szczególnie rodzaj handlu obrazami, jakim były transakcje zawierane bezpośrednio w pracowni.³ Z pewnością elementem tej praktyki było umieszczanie adresów atelier w przewodnikach turystycznych. Przykładowo, informacja o pracowni Siemiradzkiego znalazła się we wszystkich wydaniach *Baedekera* po Rzymie i środkowych Włoszech z lat 1886–1900, pomiędzy adresami banków, szpitali, salonów sztuki czy zwykłych sklepów, co dawało zamożnemu turyście możliwość odwiedzenia artysty i zamówienia u niego obrazu. Poza funkcją handlową, atelier miały też inne, ściśle ze sobą związane przeznaczenia: wystawiennicze, recepcyjne czy towarzyskie.

Reżyserowany przepych pracowni, służący prezentacji artysty jako bogacza, światowca, intelektualisty, kolekcjonera i jego sztuki był nieodłącznym elementem publicznej roli twórcy i jego najbliższej przestrzeni. O powszechności tego zjawiska w krytycznym tonie pisała Maria Konopnicka w eseju *Pracownia*, w zaskakujący sposób korespondującym z ponad sto lat późniejszym tekstem Bättschmanna: „Stąd ta cała zbanalizowana do ostatniej nitki dekoracyjność pracowni; stąd te melancholiczne, nie odpowiadające żadnej potrzebie półmroki; stąd te omdlewające pozy sprzętów, ta gonitwa za efektem, te nieuniknione kotary, te obowiązkowe niemal dzbany i misy, stąd także podobieństwo bliźniacze pracowni takich: w Warszawie, w Rzymie, w Monachium, w Paryżu czy w Wiedniu”.⁴ Podobnie jak później Bättschmann, Konopnicka sformułowała

koncepcję atelier publicznego, traktując je jednak ironicznie i bez dystansu, na który pozwala historyczna perspektywa. Według poetki taka pracownia – przypominająca salę wystawową, lub budynek panoramy, służąca do spotkań towarzyskich, oficjalnych i komercyjnych, otwarta dla turystów – za sprawą odpowiedniej aranżacji miała ułatwiać artyście zawieranie znajomości w zróżnicowanych kręgach odbiorców sztuki i robić mu reklamę.⁵

W swoim eseju Konopnicka omówiła dwie pracownie konkretnych artystów, stanowiące wyraziste przejawy opisywanego przez nią zjawiska. Były to: paryskie atelier Carolusa-Durana, odwiedzane przez towarzyskie elity, asystujące mu przy malowaniu, i pracownia Franza Lenbacha w Monachium, która – otwarta dla szerokiej publiczności w określonych godzinach w tygodniu, pod nieobecność gospodarza – przypominała muzeum.⁶

Przykłady te związane są z wyjątkową rolą, jaką w drugiej połowie XIX wieku pełnili twórcy cieszący się uznaniem elit społecznych i finansowych, oraz osób z kręgów władzy. „Książęta artyści” [*Künstlerfürsten*], których status czerpał z antycznych i renesansowych wzorców twórcy, to fenomen charakterystyczny głównie dla południowoniemieckiego obszaru kulturowego, o tradycji rozbudowanego dworskiego mecenatu. Artyści ci doświadczaali awansu w wielu obszarach życia społecznego. Ich praca, opierająca się głównie na zamówieniach publicznych lub zleceniach od członków zamożnych, arystokratycznych rodzin, gwarantowała im sukcesy finansowe. W większości byli oni profesorami na akademiach, członkami prestiżowych stowarzyszeń i komisji wystaw. Niektórzy, dzięki znajomościom w najwyższych kręgach, otrzymali tytuły szlacheckie.⁷ Do *Künstlerfürsten* należeli: wymieniony przez Konopnicką Lenbach oraz Friedrich August Kaulbach i Franz Stuck mieszkający w Monachium, a także Franz Makart osiadły w Wiedniu. Zbliżony status mieli artyści z innych miast Europy i Ameryki Północnej, m.in.: Lawrence Alma-Tadema i Frederic Leighton w Londynie, wspomniany Carolus-Duran i Jean-Léon Gérôme w Paryżu czy William Merritt Chase w Nowym Jorku.⁸ Spośród polskich artystów chyba tylko Jan Matejko, Józef Brandt i Siemiradzki mieli podobnie wysoką pozy-

² Bättschmann (1997: 94–97).

³ Drey (1910: 110–115).

⁴ Konopnicka (1968 [1894]: 425).

⁵ Konopnicka (1968 [1894]: 437).

⁶ Konopnicka (1968 [1894]: 438–439).

⁷ Zob. analizy fenomenu „księcia artysty”: Langer (1992: 51–55); Jooss (2005: 197–228); Jooss (2009: 57–65).

⁸ Por.: Peppiatt, Bellony-Rewald (1982: 73–91).

cję. Malarze ci posiadali odpowiadające ich statusowi reprezentacyjne pracownie – bogato urządzone i otwarte dla publiczności, które mieściły się najczęściej w ich domach, willach czy pałacach, wzniesionych lub przebudowanych według koncepcji i potrzeb właścicieli.

Willa Siemiradzkiego przy via Gaeta 1 w Rzymie

Siemiradzki, który przeniósł się do Rzymu w 1872 roku, zajmował początkowo pracownię przy via Margutta 5, położonej w centralnej, ruchliwej części miasta. Nieco później przy tej samej ulicy założył swoje atelier Pius Weloński. Już wówczas pracownia malarza miała charakter otwarty – była dostępna dla gości w środowe popołudnia. Wnętrze wymagało wyposażenia stosownego dla pozycji Siemiradzkiego i profilu jego sztuki. Podczas wcześniejszego pobytu w Monachium malarz poznał tamtejsze atelier artystów, m.in. Brandta, któremu zazdrościł kolekcji historycznego oręża i strojów zgromadzonych w jego zbrojowni.⁹ Znał też pracownie rzymskie, np. efektowne, urządzone z malowniczym przepychem atelier Fortuny y Marsala. Żona Siemiradzkiego Maria z Pruszyńskich, w liście z 1880 roku, pisała, że urządzając własne miejsce pracy, kupował on: „[...] wzory dywanów perskich, tkanin, draperii, naczyń, waz greckich i etruskich, masa[ę] gipsów; oprócz swej użyteczności w obrazach wszystkie te przedmioty składają się na całość imponującą dla zwiedzających, a piękna i artystycznie urządzona pracownia jest rzeczą konieczną na stanowisku Henryka. Musiał się też stopniowo złożyć na dobrze zaopatrzoną bibliotekę, bez której nie mógłby się obejść”.¹⁰

Latem tego samego roku malarz wynajął skrzydło willi Falconieri we Frascati nieopodal Rzymu, gdzie tymczasowo urządził pracownię w sali udekorowanej freskami. Być może malownicze położenie, historyczna architektura budynku i otaczający go stary park¹¹ miały wpływ na decyzję artysty o budowie własnego domu w Rzymie.

Willa Siemiradzkiego powstała w latach 1881–1883 na narożnej działce przy via Gaeta 1 w niezabudowanej jeszcze części miasta nieopodal Porta Pia, naprzeciwko dawnych rzymskich koszar.

Architektem był dobrze znany malarzowi Francesco Azzurri, ówczesny dyrektor Akademii św. Łukasza w Rzymie. Dom nie zachował się do naszych czasów. Przetrwwały jednak jego fotografie i opisy będące efektem licznych odwiedzin i ciągłego zainteresowania, jakie wśród rodaków budziła siedziba malarza.

Na podstawie fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹² i rysunku Juliana Maszyńskiego z 1890 roku (il. 1) można częściowo odtworzyć kształty willi. Był to dwupiętrowy budynek o zwartej bryle i czytelnych podziałach architektonicznych. Mury parteru i pierwszego piętra pokryte były boniowaniem i oddzielone gzymsem od wysokiego drugiego piętra, ujętego w jońskie pilastry i wyposażonego w podwójny rząd okien w dekoracyjnych obramieniach. Nad potężnym gzymsem tej kondygnacji wznosiła się barierka okalająca taras na dachu. Znajdowało się tam trzecie, nadbudowane jedynie na części domu, piętro, nazywane w prasowych relacjach „wieżycą”.¹³ Również na jej dachu był taras, na który wchodziło się po spiralnych schodkach.

Na parterze zapewne mieściły się pomieszczenia gospodarcze. Rodzina mieszkała na pierwszym piętrze, na które prowadziły schody z ogrodu i ganek z charakterystyczną ażurową barierką. Widoczny jest on na fotografiach ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie z 1903 roku,¹⁴ które ukazują także umieszczoną w pobliżu wejścia fontannę z bujną roślinnością i terakotową figurę greckiego boga Pana (il. 2). Na drugim piętrze ulokowana była duża dolna pracownia malarska i pomieszczenia pomocnicze, a na ostatniej kondygnacji druga – górna pracownia.

W relacjach prasowych na temat willi przy via Gaeta podkreślano przede wszystkim jej styl, który wynikał z osobistych upodobań właściciela i korespondował z rzeczywistością jego malarstwa. Miała się ona wyróżniać na tle banalnych nowoczesnych budynków, nadających młodej dzielnicy międzynarodowy charakter:

Dom Siemiradzkiego odbija się jaskrawą co do kolorytu i wyniosłą co do formy zewnętrznością pomiędzy całego szeregu nieskończonych jeszcze budowli Gaety. Styl to starogrecki [podkreślenie –

⁹ Dużyk (1986: 133).

¹⁰ Cyt. za: Dużyk (1986: 342–343).

¹¹ Struve (1880, cz. 3: 303).

¹² Zob. reprodukcję: Капнова (2008: 225).

¹³ Rajchman (1888: 491); Rajchman (1902: 3).

¹⁴ Fotografie willi Siemiradzkiego w Rzymie, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 83482–83500.



Il. 1. Julian Maszyński, *Willa Henryka Siemiradzkiego w Rzymie*, rysunek, za: *Tygodnik Ilustrowany* (1890: 224)



Il. 2. *Willa Henryka Siemiradzkiego w Rzymie – weranda (fontanna)*, fotografia, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 83500

A. B.], przypominający ulubione motywy artysty. Polichromia zaznacza się swą oryginalnością. Koloryt, obliczony na ciepły klimat, nie dopisuje wprawdzie co do żywości barwy, tym niemniej daje budowlę wyraz wybitnie artystycznej odrębności.¹⁵

Greckie detale architektoniczne, zewnętrzna „pompejańska” polichromia¹⁶ oraz mozaiki, „egipskie” freski¹⁷ i biały marmur we wnętrzach miały wskazywać na duży udział Siemiradzkiego w projektowaniu domu. Wydaje się, że tematyka jego malarstwa w znaczny sposób wpłynęła na sposób opisywania i interpretowania jego domu, który nawiązując kształtem do wzorców lokalnych – włoskiego pałacu miejskiego z epoki renesansu,¹⁸ postrzegany był przez rzymskich korespondentów jako budowla w stylu starożytnym.

Całości siedziby dopełniał otaczający dom ogród z pergolą, drzewami owocowymi, ozdobnymi krzewami i kwiatami, na który zwracali uwagę liczni odwiedzający. Poza nim do willi „przynależał” także rozpościerający się z niej widok – jak pisano – jeden z najpiękniejszych w Rzymie. Z dużych tarasów umieszczonych na dachach drugiego i trzeciego piętra można było oglądać, po jednej stronie, panoramę wiecznego miasta, a po drugiej – wierzchołki Gór Albańskich.¹⁹

Apartament artystyczny – pracownia Siemiradzkiego, jej funkcje i znaczenie

Już w czasie budowy willi Siemiradzkiego jego przyszła pracownia budziła zainteresowanie i działała na wyobraźnię publiczności. Artur Wołyński, w swojej *Kronice włoskiej*, pisał, że było to największe atelier w Rzymie, jedyne, które mogło pomieścić ogromne obrazy malarza: „Pracownia ta zajmuje dwa piętra, a części jej składowe są: taras z fontanną [...] biblioteka, gabinet archeologiczny, szatnia kostiumów starożytnych i różnych przyborów, sale rysunkowe i amfiteatr, czyli właściwa pracownia, z rozsuwającym się w części sufitem [...] przez co

¹⁵ Rajchman (1888: 490).

¹⁶ m. (1890: 219).

¹⁷ Listy Rzymskie (1888: 1).

¹⁸ Bezpośrednie lub pośrednie nawiązania do architektury renesansowych Włoch odnaleźć można w siedzibach wielu europejskich „książąt artystów”, którzy chętnie powoływali się na tradycję epoki intensywnego rozwoju sztuki i nobilitacji wielkich artystów. Zob.: Pieńkos (2005: 85–124).

¹⁹ Listy Rzymskie (1888: 1).



Il. 3.
Pracownia Henryka
Siemiradzkiego w Rzymie,
fotografia, 1890,
za: Lewandowski (1904: 8)



Il. 4.
Miłosz Kotarbiński, *Pracownia
Henryka Siemiradzkiego*,
rysunek, za: *Tygodnik
Ilustrowany* (1890: 209)

otrzymuje się wysokość 13 czy 15 metrów²⁰. W relacji tej atelier rozrosło się do niebywałych wprost rozmiarów, które jednak trudno dziś zweryfikować. Zachowane fotografie z lat ok. 1890–1896, rysunek Miłosza Kotarbińskiego z 1890 roku oraz liczne opisy z epoki udzielają informacji głównie na temat jednego pomieszczenia – dolnej pracowni. Na marginesie warto zaznaczyć, że w relacjach prasowych czasem mylnie podawane było samo położenie atelier – piątro drugie nazywane było pierwszym, a piątro trzecie drugim, co wiązało się

z kształtem architektonicznym domu – bezpośrednim wejściem na drugą kondygnację.

Interesującym jest, że Siemiradzki dysponował dwoma atelier o różnych funkcjach: „[...] na pierwszym [drugim] piętrze znajduje się wspaniała pracownia, przeznaczona do wystawiania obrazów, na drugim [trzecim], do którego z rzadka tylko sięga oko zwiedzającego, mieści się właściwe laboratorium [...]”²¹. W atelier malarza obowiązywał więc podział na przestrzeń publiczną – dostępną dla gości, i prywatną – dedykowaną malowaniu.

²⁰ Wołyński (1883, cz. 1: 27).

²¹ Ślepowron (1897: 965).

Odseparowanie dwóch aspektów działalności artysty – kontaktów z publicznością i właściwej pracy – praktykowane było też przez innych zamożnych twórców. Zazwyczaj dwie pracownie mieściły się w ramach jednego budynku czy mieszkania, a czasem, jak w przypadku Carolus-Durana, miały one różne lokalizacje.²²

Dolna pracownia Siemiradzkiego pełniła funkcję tzw. *Schauatelier*, czyli pomieszczenia, gdzie artysta prezentował swoje najnowsze obrazy. Miało ono rozmiar sali wystawowej, poprzedzonej dwoma salonami, które razem tworzyły rodzaj „apartamentu artystycznego”.²³ Na fotografii z ok. 1890 roku (il. 3)²⁴ widoczny jest olbrzymich rozmiarów pokój, którego ściany przykryte są kotarami o kwiatowym deseni. Na podłodze leżą perskie kobierce. Całą jedną ścianę zajmuje siedem obrazów, ustawionych na sztalugach i na ziemi oraz zawieszonych u sufitu, które tworzą półokrąg. Żadne płótno nie zasłania innego – wszystkie są odpowiednio wyeksponowane. Można wśród nich rozpoznać karton plafonu *Wiosna* do rezydencji Jurija Nieczajewa-Malcewa w Petersburgu, obrazy *Z wiatykiem* (1889) i *Bachanalia* (1890). Pomiędzy sztalugami znajdują się skóry lampartów i niedźwiedzi oraz odlewy antycznych posągów, m.in. Wenus Medycejskiej i Wenus z Milo. Całość tworzy atrakcyjny dla widza pokaz sztuki i pozycji malarza – wykreowaną przez samego Siemiradzkiego galerię własnej osoby i twórczości przygotowaną do publicznego oglądu. Innego rodzaju „wystawę” stworzył Siemiradzki w tej pracowni po ukończeniu obrazu *Dirce chrześcijańska w cyrku Nerona* w 1897 roku (zob. il. 1 na s. 22).²⁵ Dzieło zostało wmontowane w ścienną niszę przeznaczoną do eksponowania – obitą dywanami, makatami i draperiami tak, że przypominała ogromną dekoracyjną ramę.²⁶

W drugiej połowie XIX wieku, wraz z rozpowszechnieniem się turystyki sztuki, zwiedzanie pracowni malarzy i rzeźbiarzy stało się celebrowanym obyczajem towarzyskim. W atelier pojawiali się nie tylko przyjaciele, miłośnicy i klienci artystów, ale też turyści podążający za informacjami w przewod-

nikach i dziennikarze relacjonujący swoje wizyty na łamach prasy. Pracownia polskiego malarza cieszyła się dużą popularnością wśród rodaków przebywających we Włoszech:

Być w Rzymie, a nie być u Siemiradzkiego [...] byłoby to samo, co być w Rzymie a Papieża nie widzieć [podkreślenie – A. B.]. Każdy z kraju przybywający uważa sobie za miły obowiązek odwiedzić obywatela rzymskiego na via Gaeta, a chociaż może on być mistrzowi wcale nieznanym, zawsze jednak, jako swój, będzie uprzejmie przyjęty i piękne rzeczy zobaczy. Toteż między 4-tą a 5-tą z południa, codziennie liczne tam można spotkać wehikuły wiozące: to jakiegoś o sumiastych wąsach szlachcica, to postać artystę znamionującą, to doktora, to przemysłowca lub literata itd. [...].²⁷

Duży ruch panował w pracowni zwłaszcza podczas pokazów dzieł przed wysłaniem ich na wystawy:

Raz do roku, zwykle na wiosnę, Henryk Siemiradzki otwiera na rozcież drzwi pracowni dla szerokiej publiczności, mianowicie: kiedy wykończył większy obraz, który niebawem pójdzie gdzieś daleko, na wystawę za granicę. Tłumy ciekawych przesuwają się wtedy przed klasycznym płótnem, opiewającym przeszłość Rzymu, przed bramą wili stoją szeregi powozów, pomiędzy którymi nie brak zwykle czerwonej liberii dworskiej Kwirynału, gdyż królowa Małgorzata [...] zaszczyca swoimi odwiedzinami pracownię malarza.²⁸

W czasie trwania takich wystaw wprowadzano godziny otwarcia atelier, co było częstą praktyką *Kunstlerfürsten* – stosowali je Makart w Wiedniu czy Lenbach w Monachium.

Pracownię Siemiradzkiego odwiedzali znakomici goście, światowej sławy artyści, jak Makart i Lawrence Alma-Tadema, władcy i członkowie rodzin panujących. Królowa Włoch Małgorzata była u artysty co najmniej dwukrotnie, podczas wystawienia obrazów *Chrystus w domu Marty i Marii* (1886) oraz *Dirce chrześcijańska*. W 1891 roku wizytował pracownię brat cara Aleksandra III wielki książę Paweł Aleksandrowicz Romanow. Atelier i dom były wówczas odpowiednio przybrane wazonami kwiatów i kobiercami. Zwyczaj odwiedzin władców w pracowniach artystów wywodził się z tradycji starożytnej i renesansowej i stanowił naślado-

²² Konopnicka (1968 [1894]: 439).

²³ Rajchman (1888: 491).

²⁴ Fotografia znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

²⁵ Zob. reprodukcję: Lewandowski (1904: 113). Fotografia znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

²⁶ Na temat powiązań pomiędzy pracownią a wystawą zob.: Bagińska (2015: 24–51).

²⁷ Dobrzycki (1894: 366).

²⁸ Ślepowron (1897: 965).

wany w XIX wieku wzorzec nobilitacji twórcy.²⁹ Słynnymi dziewiętnastowiecznymi przykładami takich spotkań są: wizyta Napoleona u Jacques-Louis Davida, Ludwika I Bawarskiego u Bertela Thorvaldsena czy cesarzowej francuskiej Eugonii u Rosy Bonheur.³⁰ Znane są również mniej oficjalne odwiedziny księcia regenta Luitpolda Wittelsbacha w pracowniach polskich malarzy w Monachium. Wydarzenia takie wzbudzały zainteresowanie prasy, co niewątpliwie było jednym z elementów reklamy poprzez pracownię.

Siemiradzki przyjmował u siebie licznych dziennikarzy i chętnie z nimi współpracował, udzielając nawet niespodziewanych wywiadów i pokazując swoje atelier. Ze wszystkich polskich pracowni tego czasu, jego była najczęściej opisywana w dziennikach i tygodnikach. Korespondenci zwykle pojawiali się w związku z konkretnymi obrazami, nad którymi artysta pracował. Najwięcej artykułów pochodzi z czasów malowania *Chrystusa w domu Marty i Marii*, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* (1889), kurtyny do Teatru Miejskiego w Krakowie (1893–1894) i *Dirce chrześcijańskiej*. Miały one charakter zarówno krótkich wzmianek w rodzaju „wiadomości z atelier”, jak i obszernych artykułów zawierających recenzje obrazów i opisy pracowni. Niektórzy korespondenci próbowali poznać tajniki pracy malarza, by móc zdradzić je czytelnikom. Autor *Listów Rzymskich*, wykorzystując chwilę nieuwagi Siemiradzkiego, wślizgnął się za kotarę, która zakrywała niegotową jeszcze *Fryne*, i dokładnie opisał ją w swoim artykule.³¹ Dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” z kolei zdradził sposób malowania kurtyny krakowskiej, do czego służyła maszyna z walcem, na który nawijało się płótno.³²

Rysunek Miłosa Kotarbińskiego z 1890 roku (il. 4) przedstawia Siemiradzkiego w pracowni, w której znajdują się dwa obrazy. Uwaga oglądającego kierowana jest jednak ku przeciwnej stronie atelier, która zajmuje większą część kompozycji. Widać tu wyeksponowaną na półkach i pulpitych kolekcję artysty obejmującą historyczne i stylizowane na antyk naczynia, odlewy starożytnych posągów, broń i pancerze, wypchanego orła. Całość przyozdabiają dekoracyjne draperie i suche liście palmy. Jak pisała żona Siemiradzkiego, przedmioty

tego rodzaju były mu potrzebne do pracy, ale też pełniły funkcje reprezentacyjne, odzwierciedlając status znanego malarza. Kolekcja artysty nie umknęła uwagi dziennikarzy, którzy podkreślali obecność w pracowni autentycznych zabytków o archeologicznej, muzealnej wartości: antyków rzymskich i greckich, wazonów etruskich, starożytnych zabawek, masek, zbroi, posągów z wykopalisk i fragmentów antycznej architektury.³³

Atelier znanych artystów drugiej połowy XIX wieku były dekorowane przedmiotami z ich kolekcji o różnych profilach i stopniach rozbudowania. Poza oczywistymi funkcjami tych obiektów: użytkową – jako rekwizytów do studiowania – i reprezentacyjną – jako znaków statusu, pełniły one rolę w budowaniu w pracowni aury tworzenia, kreowaniu właściwego *milieu* poprzez przywoływanie rzeczywistości z dzieł artysty.³⁴ Kolekcje *Künstlerfürsten* często nie miały jednorodnego charakteru. Wyposażenie słynnej pracowni Makarta, przypominającej gabinet osobliwości, było malowniczym połączeniem elementów z różnych epok i kultur, przedmiotów zabytkowych i współczesnych, naturalistów i kuriozów oraz dzieł malarza.³⁵ Inaczej prezentowało się atelier Lenbacha, które wewnętrzną architekturą i umeblowaniem przywoływało atmosferę *cinquecenta*, podsycaną przez kolekcję obrazów Tycjana, złożoną z oryginałów i kopii autorstwa właściciela.³⁶ Z kolei w pracowni Brandta znajdował się ogromny zbiór zbroi, broni, kostiumów, tkanin i instrumentów muzycznych pochodzących z XVII i XVIII wieku, które przemawiały do wyobraźni artysty i pomagały mu odtwarzać sceny z tamtej epoki.³⁷ Dzięki kolekcjom w pracowniach powstawały *Ersatzwelten* – światy substytuujące rzeczywistość sztuki i zarazem stymulujące jej powstawanie.

Pracownie sławnych artystów otaczano po ich śmierci szczególnym kultem, polegającym na czczeniu świadectw obecności, pamiątek i śladów odcisniętych przez zmarłych w ich codziennym otoczeniu. Taki stosunek publiczności do miejsca życia i pracy twórcy doprowadził do muzealizacji

²⁹ Na temat ikonografii wizyt w pracowniach zob.: Oliver (2012: 157–161).

³⁰ Por.: Bättschmann (1997: 96–97); Bagińska (2015: 29–31).

³¹ Listy Rzymskie (1888: 1).

³² O. (1893: 309).

³³ Listy Rzymskie (1888: 1); Rajchman (1888: 491); Z bieżącej chwili (1888: 103).

³⁴ Por.: Pieńkos (2005: 118).

³⁵ Pracownia Makarta zob. m.in.: *Makart* (1972: 205–210); Schnöller (1985: 195–201); *Hans Makart* (2000: 48–73); *Makart* (2011: 145–168).

³⁶ Pracownia Lenbacha zob. m.in.: Schnöller (1985: 201–204); Jooss (2005: 197–228); Jooss (2009: 59–61).

³⁷ Pracownia Brandta zob. m.in.: Olchowska-Schmidt (1991: nlb.); Bagińska (2015a: 38–51).

krakowskiego domu Matejki w 1898 roku, która miała być najodpowiedniejszą formą upamiętnienia mistrza.³⁸ Pracownia Siemiradzkiego również trwała dłużej od jej właściciela. Dwa lata po śmierci malarza, w 1904 roku „Kurier Warszawski” donosił na temat jego willi w Rzymie:

Rodzina zatrzymuje ją dla siebie i [...] zostawia pracownię w tym samym stanie, w jakim była za życia artysty, tak że Polacy przyjeżdżający tutaj będą mogli ją zwiedzać. Pani Maria Siemiradzka zgromadziła tam wszystko, co zostało po mistrzu z obrazów, szkiców, pamiętek itd. We wspaniałej tej pracowni, znanej rodakom przebywającym nad Tybrem, wystawiony jest pośrodku większy obraz prawie wykończony *Chrystus nauczający dzieci*. Opodal stoi na sztaludze rozpoczęte płótno *Barbarzyńcy rabujący willę rzymską*. Na ścianach rozwieszono szkice do rozmaitych obrazów: *Świeczników Nerona*, kurtyn teatralnych w Krakowie i we Lwowie, studia itd. Wschodnie dywany, makaty i draperie, które Siemiradzki skupował, wazony japońskie, piękne brązy, wazy etruskie, mnóstwo drobnych przedmiotów sztuki – zostają na tym samym miejscu, gdzie stały, aby ten przybytek sztuki, zachowany pobożnie przez szanowną wdowę po mistrzu, przypominał wszystkim postaci wielkiego malarza.³⁹

Bibliografia:

- Bagińska 2015 = Bagińska, Agnieszka: *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2015.
- Bagińska 2015a = Bagińska, Agnieszka: „«Atelje jako rzecz malarska». Pracownia Józefa Brandta przy Schwathalerstraße 19 w Monachium / «Atelier as a painting subject matter». Józef Brandt's atelier at 19 Schwanthalerstraße in Munich” [w:] *Józef Brandt (1841–1915). Między Monachium a Orońskiem / Between Munich and Orońsko*, Monika Bartoszek (red.), katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2015: 38–51.
- Bätschmann 1997 = Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, DuMont, Köln 1997.
- Dobrzycki 1894 = [Dobrzycki, Henryk] H. D.: „Pracownie naszych artystów w Rzymie”, *Tygodnik Ilustrowany*, 258 (1894): 366–367.
- Drey 1910 = Drey, Paul: *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1910.
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Hans Makart = Hans Makart. *Malerfürst*, Renata Kasal-Mikula (red.), katalog wystawy, Historisches Museum, Wien 2000.
- Jooss 2005 = Jooss, Birgit: „«Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh». Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus”, *Plurale*, 5 (2005): 197–228.
- Jooss 2009 = Jooss, Birgit: „Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers” [w:] *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Anke Daemgen, Janet Alvaro (red.), katalog wystawy, Stiftung Brandenburger Tor, Berlin 2009: 57–65.
- Konopnicka 1968 [1894] = Konopnicka, Maria: „Na ostrzu pióra” [po raz pierwszy opublikowany w 1894] [w:] M. Konopnicka: *Publicystyka i literatura społeczna*, Jan Baculewski (oprac.), Czytelnik, Warszawa 1968: 423–440.
- Langer 1992 = Langer, Brigitte: *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Bayerland, Dachau 1992.
- Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.
- Listy Rzymskie 1888 = „Listy Rzymskie”, *Wiek*, 61 (1888): 1.
- m. 1890 = m.: „Nasze ryciny”, *Tygodnik Ilustrowany*, 14 (1890): 219.
- Makart 1972 = Makart. *Triumph einer schönen Epoche*, Klaus Gallwitz (red.), katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1972.
- Makart 2011 = Makart. *Ein Künstler regiert die Stadt*, Ralph Gleis, Kerstin Krenn (red.), katalog wystawy, Wien Museum im Künstlerhaus, München 2011.
- O. 1893 = O.: „Nasi artyści w Rzymie”, *Tygodnik Ilustrowany*, 177 (1893): 309–310.
- Olchowska-Schmidt 1991 = Olchowska-Schmidt, Irena: „Monachijska pracownia Józefa Brandta” [w:] *W tej pracowni zamknąłem me życie. Pracownie malarzy polskich XIX i pocz. XX wieku*, Marta Ertman (red.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991: nlb.
- Oliver 2012 = Oliver, Lois : „Les visiteurs dans l'atelier de l'artiste: variations sur un thème pictural au XIXe siècle” [w:] *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Alain Bonnet (red.), katalog wystawy, Fage Editions, Lyon 2012: 157–169.

³⁸ Zgórniak (2004).

³⁹ Ze świata (1904: 6–7).

- Peppiatt, Bellony-Rewald 1982 = Peppiatt, Michael, Bellony-Rewald, Alice: *Imagination's Chamber: Artists and Their Studios*, New York Graphic Society, Boston 1982.
- Pieńkos 2005 = Pieńkos, Andrzej: *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Rajchman 1888 = Rajchman, Aleksander: „Mistrz z via Gaeta”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 266 (1888): 490–492.
- Rajchman 1902 = Rajchman, Aleksander: „Pracownia mistrza”, *Kurier Warszawski*, 233 (1902): 2–3.
- Schnöller 1985 = Schnöller, Martin: “Malerfürsten im 19. Jahrhundert: Makarts Atelier in Wien, die Villen von Franz Lenbach und Franz Stuck in München” [w:] *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Eduard Hüttinger (red.), Waser Verlag, Zürich 1985: 195–218.
- Struve 1880 = Struve, Henryk: „Notatki i wrażenia z podróży do Włoch”, *Kłosy*, cz. 1: 799 (1880): 270–271; cz. 2: 800 (1880): 285; cz. 3: 801 (1880): 303–304.
- Ślepowron 1897 = Ślepowron: „Pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie”, *Wędrowiec*, 49 (1897): 965–966.
- Tygodnik Ilustrowany* 1890 = *Tygodnik Ilustrowany*, 14 (1890): 209, 224.
- Wołyński 1883 = Wołyński, Andrzej: „Kronika włoska”, *Kłosy*, cz. 1: 915 (1883): 26–27; cz. 2: 916 (1883): 45–46; cz. 3: 917 (1883): 58–59; cz. 4: 918 (1883): 76–77.
- Z bieżącej chwili 1888 = „Z bieżącej chwili”, *Bluszcz*, 13 (1888): 103.
- Ze świata 1904 = „Ze świata”, *Kurier Warszawski*, 319 (1904): 6–7.
- Zgórniak, Stefaniak, Popielska 2004 = Zgórniak, Marek (konsultacja nauk.), Stefaniak, Krystyna, Popielska, Joanna (red.): *100 lat domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2004.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский*, Золотой век, Санкт-Петербург 2008.

Agnieszka Bagińska

Via Gaeta numero primo. The atelier of Henryk Siemiradzki in Rome

In the second half of the 19th century the type of presentable artist's studio became popular in Europe. An atelier was no longer a mysterious and closed space devoted to creating artworks, just like it was in Romanticism. It became a public space. Kings, patrons, journalists and average curious tourists visited artists' studios. Thus an atelier was appropriately furnished and decorated. Displayed artworks, rich and historical objects, carpets, draperies and other decorations placed there were meant to make an impression on the viewers. The phenomenon of the *Schauatelier* was a result of the special position of the 19th century artist. Oskar Bätschmann called him an “exhibition artist” [*Ausstellungskünstler*], because his carrier depended on his contacts with the audience.

Henryk Siemiradzki settled in Rome in 1872. In 1881–1883 the architect Francesco Azzurii built him a new villa in 1 via Gaeta. The style of the building related to Italian Renaissance architecture but it was perceived as old Greek, because of identifying it with the subjects of Siemiradzki's paintings. In the villa, there were two separated studios which served different purposes. The “lower” atelier was meant to display paintings and receive guests, and the “upper” atelier was used to work. In my paper I analyze photographs, drawings of this studio and its descriptions from newspapers and magazines. I concentrate on functions and meanings of the atelier for Siemiradzki as a painter and for his audience. His studio was an exhibition hall, a place for official and private meetings, a place to display his collection, and also a cult space of art and the artist himself.