

Katarzyna Anna Czajkowska

Wizja antycznej Grecji w obrazie Henryka Hektora Siemiradzkiego "Fryne na święcie Posejdona w Eleusis"

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 155-164

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

Katarzyna Anna Czajkowska

Wizja antycznej Grecji w obrazie Henryka Hektora Siemiradzkiego *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*

W dialogu z Parrazjosem Sokrates¹ podkreślił, że sztuki wizualne, choć mają charakter mimetyczny, przedstawiają rzeczywistość w sposób idealizujący, a artyści wybierają najlepsze elementy, by połączyć je w doskonałą całość.² Podobnie sztuka w XIX wieku, przywołując wyobrażenie antyku, składała z fragmentów przeszłości jego idealną wizję. Henryk Siemiradzki, malarz akademicki, tworzący w drugiej połowie XIX wieku, poddał się fascynacji antykiem i całkowicie poświęcił swą twórczość tej tematyce. Wśród wielu dzieł stworzył obraz *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*³ (1889, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, zob. tabl. 3), który zawiera w sobie kwintesencję uroku Hellady.

Impulsem artystów do przedstawiania tematów związanych ze starożytnością były powstające na ten temat publikacje⁴ oraz rozwój klasycznej

archeologii.⁵ Akademyka teoria sztuki⁶ stawiała na piedestale antyczne kanony oraz tematy, a klasycyzm⁷, obecny w sztuce już od czasów starożytnych, w XIX wieku przeżywał swój rozkwit. Szlachetnego tematu w „wielkim stylu” dostarczały mitologia i pisma klasyków grecko-rzymskich. Pogański charakter tematyki antycznej, nagość i zmysłowość nie wzbudzały kontrowersji, a czasem mitologia stanowiła dziedzinę, w której upust znajdował sensualizm. Antyk stał się poszukiwaniem pięknej, szlachetnej i wyszukanej formy, źródłem inspiracji dalekiej i subiektywnej, a także był przedmiotem skrupulatnej rekonstrukcji. Artyści, idąc za przykładem starożytnych, przyswajali i twórczo zestawiali ze sobą najlepsze fragmenty dzieł dawnych⁸ i podążając za określeniem

¹ Ksenofont (1967: 160).

² Białostocki (2001: 13–14).

³ Henryk Siemiradzki, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, 1889, olej na płótnie, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg, wg: Карпова (2008: il. 56).

⁴ Publikacja, która była istotna w poznaniu sztuki antycznej, to: Winckelmann (1764).

⁵ Znaczący wpływ miały odkrycia w Herkulanum (1711) i Pompejach (1748), wg: Coates, Seydl (2007). Wśród wykopalisk należy wymienić prowadzone na terenie: Forum Romanum, Forum Trajana, Akropolu oraz odkrycia rzeźb: Wenus z Milo, Posejdona Laterańskiego, Nike z Samotraki, Marsjasza dłuta Myrona, wg: Kestner (1989: 20–23); Nowakowska-Sito (1994: 164); Okoń (1994: 175).

⁶ Poprzeczka (1989); Wine (1996: 101–108); Danielewicz (1998: 9–21).

⁷ Greenhalgh (1996: 380–387).

⁸ Mikocki (1994: 18).

Kwintyliana, starali się: *eligere ex omnibus optima* – ze wszystkiego wybrać co najlepsze.⁹

Henryk Siemiradzki, jak pisał Andrzej Ryszkiewicz, „odczuwa duchem starożytnych jak nikt”.¹⁰ Dla malarza to właśnie Hellenowie stworzyli ideały sztuki, korzystając z najdoskonalszych wzorów natury, a na podstawie anatomicznych studiów ustalili kanony proporcji ciała ludzkiego. Siemiradzki już w 1864 roku, podczas podróży do Petersburga, zetknął się z fascynacją antykiem, która ogarnęła dziewiętnastowieczną Europę. Oglądał takie sztuki jak *Córki faraona* i *Ercolano* Féliciena-Césara Davida, w Teatrze Maryjskim widział kurtynę przedstawiającą Koloseum, a w Ermitażu obraz Karła Briułłowa *Ostatnie dni Pompei*.¹¹ Jego kształcenie w Akademii petersburskiej również naznaczone było tradycjami i schematami zaczerpniętymi z mitologii oraz historii starożytnej Grecji i Rzymu, które to do nauczania wprowadził właśnie Briułłow. Utworzony w ten sposób styl określano mianem pseudo-klasycyzmu i nazwano „petersbursko-rzymskim”.¹² Siemiradzki, by jak najdokładniej odtworzyć przeszłość, do pracy nad swymi obrazami korzystał m.in. z *Dizionario d’ogni mitologia e antichità incominciato da Girolamo Pozzoli*¹³, używał wielu rekwizytów i fotografii, a także wykorzystywał znajomość starożytnych zabytków i tekstów. Pracownia artysty również odzwierciedlała jego zamiłowanie do antyku.¹⁴

Obraz Siemiradzkiego *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* prezentuje przepych greckiej architektury i sztuki na tle szerokiej panoramy gór, nieba oraz morza, które składają się na krajobraz wyobrażający Helladę. Rozplanowanie układu architektury wydaje się być zbliżone do zachodniego widoku Akropolu w Atenach (uchwycony w tej perspektywie rysunek wzgórza ateńskiego znajdował się w zbiorach artysty). Scena przedstawia rzeseż ludzi przygotowujących się do procesji podczas uroczystości Posejdona w Eleusis. Cała uwaga zgromadzonych zostaje skupiona wokół kobiety stojącej na dolnych schodach tarasu. To Fryne, która niczym Wenus rodząca się z piany morskiej, wchodzi do wody, by uczcić święto Posejdona. Tego ro-

dzaju praktyka, oczyszczenia poprzez wejście w fale morskie lub do poświęconego jeziora, była stałym elementem w czasie drugiego dnia Wielkich Misteriów Eleuzyńskich.¹⁵

Prawdziwe imię Fryne brzmiało Mnesarete.¹⁶ Przydomek zaś otrzymała z powodu białości cery i oznaczał on ropuchę.¹⁷ Ta słynna z piękności grecka hetera, żyjąca w IV wieku p.n.e., odznaczała się dużą inteligencją, dowcipem i umiarkowanym sposobem bycia. Atenajos w *Uczcie mędrców* podkreślał, że

Fryne była piękniejsza w nieoglądanych partiach ciała. Dlatego niełatwo można było ją ujrzyć naga. Nosiła obcisłą tuniczkę i nie korzystała z łaźni publicznych. W czasie ogólnonarodowego święta eleuzyńskiego i podczas święta Posejdona na oczach Greków ze wszystkich krain zdjęła płaszcz i rozpuściwszy włosy, zanurzyła się w morzu. Na niej wzorował się Apelles, malując Afrodytę Anadyomene (Wynurzającą się z fal). Także zakochany w niej rzeźbiarz Praksyteles na jej podobieństwo wyrzeźbił Afrodytę z Knidos [...].¹⁸

Wiele innych informacji o Fryne zachowało się w antycznych źródłach, a te liczne wzmianki stworzyły interesujący obraz hetery. W XIX wieku, gdy mity stawały się głównym elementem do formowania stosunku wobec kobiet, pojawiała się ona jako częsty motyw w malarstwie. Jej postać nie stanowiła tylko klasycznej aluzji, ale wpięła się w debatę dotyczącą siły i funkcji sztuki.¹⁹ Fryne w swej twórczości przedstawiali Frederic Leighton, William Turner, James Pradier, Gustave Boulanger, James Abbott McNeill Whistler i Jean-Léon Gérôme. Powstające obrazy i rzeźby ukazywały nagość kobiety, łącząc ją z pewnym wymiarem boskości.

Siemiradzki, czerpiąc z dorobku antycznych artystów, prawdopodobnie oparł wyobrażenie Fryne (il. 1) na przedstawieniach *Afrodyty Anadyomene* lub *Afrodyty Knidyjskiej*. Pierwszy z tych typów ikonograficznie wywodzi się z morskich narodzin bogini. Tę scenę ukazywał obraz Apellesa, który zdobił kosijski Asklepiejon. Znajdował się tam do ostatnich lat I wieku p.n.e., a już

⁹ Kwintyliani (2005: 258).

¹⁰ Ryszkiewicz (1989: 298).

¹¹ Dużyk (1986: 30, 33–34, 51).

¹² Lewandowski (1911: 19).

¹³ Pozzoli (1809–1825).

¹⁴ Ryszkiewicz (1989: 298).

¹⁵ Wright (2003: 50).

¹⁶ Biezuńska-Małowist (1993: 106–107); Kopaliński (2003: 300).

¹⁷ *Słownik grecko-polski* (1965: 564).

¹⁸ Atenajos (2010: 1082).

¹⁹ Ryan (1993: 1136).

w I wieku n.e. uległ częściowemu zniszczeniu, które przyczyniło się do jego degradacji. Źródła pisane niewiele mówią o formalnej koncepcji dzieła. Bezsporne jest jednak, iż w tym przedstawieniu Afrodyta uniesionymi obiema rękami wyciskała pianę z mokrych włosów, zaś prawdopodobnie nagość bogini ograniczała się tylko do górnej części ciała.²⁰ Takie wyobrażenie Afrodyty przeniesione zostało do realizacji rzeźbiarskich. Wykształciły się dwa typy: pierwszy będący nągim wizerunkiem Afrodyty wyciskającej pianę z włosów i drugi o analogicznym motywie rąk, ale z szatą opasaną wokół jej nóg.²¹ Atrybucja statuarycznego archetypu Afrodyty Anadyomene przypisywana jest kilku antycznym rzeźbiarzom: Kleonowi z Sikionu, Eufanorowi z Koryntu, synom lub uczniom Praksytelesa, a także Polymarchowi z Rodos, którego uważano za najbardziej prawdopodobnego twórcę tego wizerunku.²² Siemiradzki, tworząc kompozycję obrazu, mógł wzorować układ podniesionych rąk Fryne na jednej z wielu kopii rzeźbiarskich pierwowzoru Apelleasa. Wśród nich wymienić można dwie Afrodyty: Anadyomene z Palazzo Colonna i z Museo Nazionale Romano w Rzymie.²³

Rzeźba *Afrodyta Knidyjska* stworzona została przez Praksytelesa, któremu jako modelki miały posłużyć dwie hetery: Fryne – do ukształtowania ciała bogini oraz Kartina – do wymodelowania głowy. W tym dziele Afrodyta została ukazana po kąpielu w pozie schylania się, by podnieść szatę. Motyw ten miał pochodzić z mitu o sędzi Parysa, gdy bogini brała kąpiel tuż przed pokazaniem się młodzieńcowi. *Kalpis*, stojący u jej stóp po lewej stronie, prawdopodobnie zawierał perfumy do namaszczenia i stanowił symbol oczyszczenia. Afrodyta osłania ręką swoje łono, co świadczyć może, że kąpiel odbywała się na wolnym powietrzu, a kobieta chciała chronić się przed wzrokiem mieszkańców lasów.²⁴ Siemiradzki, podążając za Praksytelesem, odwzorował w postaci hetery antyczne ciało prezentowane przez rzeźbę Afrodyty z Muzeów Watykańskich.²⁵

Fryne w tej akademickiej kompozycji stanowi jeden z wielu elementów, do których inspiracji



Il. 1. *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, fragment, 1889, olej na płótnie, 390 × 763,5 cm, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

malarz szukał w antycznej sztuce i architekturze. Na obrazie Siemiradzkiego nad zgromadzonymi Ateńczykami góruje budowla świątynna (il. 2). Nawiązywać może ona do świątyni z marmuru pentelickiego poświęconej Artemidzie Propylaja i Posejdonowi, mieszczącej się w Eleusis prawie naprzeciwko Wielkich Propylejów, więc była ona widoczna ze Świętej Drogi, po której poruszały się procesje. Jedyne zachowane elementy, którymi pozostał po zniszczeniu budowli, to wysokie podium, utworzone z małych kamieni umieszczonych w pozzolanie i skale wapiennej, o licu z bloków porosu. Cztery stopnie z marmuru były umieszczone wokół podium prowadzącego do stylobatu. Portyk na froncie i z tyłu świątyni składał się z czterech kolumn doryckich. Boczne ściany tworzyły kształt zamkniętego prodromosu, przed którym znajdowała się prostokątna cella. Detal architektoniczny wskazywał, że budynek ten powstał przed panowaniem Marka Aureliusza.²⁶ Świątynia wspomniana została u Pauza-

²⁰ Gąssowska (1971: 26–29).

²¹ Gąssowska (1971: 92).

²² Gąssowska (1971: 160–162).

²³ *Lexicon* (1984: 54–55, nr 424–425).

²⁴ Corso (2007: 9–14).

²⁵ Corso (2007: 17).

²⁶ Mylonas (1961: 167–168).



Il. 2.
Fryne na święcie Posejdona
w Eleusis, fragment

niasza, który odwiedził to miejsce około połowy II wieku n.e., a jego opis brzmi następująco: „W Eleuzys wznoszą się świątynie: Tryptolema, Artemidy Propylaja [tj. Portalowej] i Posejdona Pater [tj. Ojca]. Nadto jest tu studnia zw. Kallichoros, gdzie niewiasty Eleuzys po raz pierwszy zatańczyły i zaśpiewały na cześć bogini”.²⁷

Siemiradzki na obrazie przedstawił doryckie heksastylos, otoczony perystazą, który wyglądem odbiega od autentycznej świątyni Posejdona w Eleusis, nie istniejącej w IV wieku p.n.e., gdy żyła Fryne. Usytuowanie obiektu względem zatoki też nie rekonstruuje rzeczywistego rozplanowania terenu Sanktuarium Demeter w Eleusis. W malarskiej wizji konstrukcja budowli nie odpowiada klasycznym wzorcom występującym na łądzie greckim, raczej przypomina doryckie świątynie Sycylii. Tak jak w pierwszych świątyniach sycylijskich,²⁸ tryglify nie pokrywają się z osią kolumny bądź z osią interkolumnium, a kolumny posiadają duże i dość nieproporcjonalne do trzonu głowice. Tym samym Siemiradzki ukazał

budowlę, która bardziej przypomina świątynię Posejdona w Paestum lub Hery w Agrigencie. Znaczące jest, że to właśnie Sycylia i południowa Italia dostarczały europejskim twórcom wzorców architektury doryckiej. Z Paestum przejęto ciężkie, pozbawione entazy kolumny oraz duże, płaskie kapitele, a nieukończona świątynia w Segestie wraz ze swymi niekanelowanymi kolumnami spowodowała rozpowszechnienie się tej formy podpór w architekturze.²⁹ O świadomości archeologicznej Siemiradzkiego świadczy również wprowadzenie do dekoracji budowli barwnych elementów. Przywołuje w ten sposób rozpowszechnioną w antyku praktykę polichromii stosowanej w kamiennych rzeźbach i architekturze. Dla artysty antyk nie był więc marmurową bielą ani kamiennym ładem i w kreacjach malarskich odrzucał winckelmannowskie czy też parnasistowskie postrzeganie Hellady i Rzymu.

Siemiradzki, dbając o detale i archeologiczną wierność, w tympanonie świątyni umieścił reliefowe przedstawienie Posejdona na rydwanie zaprzęgniętym w hippokampy, występujące na

²⁷ Pausaniasz (1973: 142–143).

²⁸ Carratelli (1966: 324–328); Parnicki-Pudęłko (1985: 124–141).

²⁹ Mikocki (1988: 405–414).

mozaikach z III wieku n.e.³⁰ Źródłem inspiracji dla artysty mógł być sarkofag z Posejdonem³¹, znajdujący się w Muzeach Watykańskich. Na obrazie, w tej kompozycji rzeźbiarskiej, obok morskogo bóstwa, ukazany został Tryton porywający Nereidę. Tu za wzór mogła posłużyć rzeźba pochodząca ze zbiorów Muzeów Watykańskich³² i reprodukowana w *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*.³³ W tympanonie ponadto widoczna jest grupa przedstawiająca leżącą postać kobiecą i towarzyszące jej Amorki. Wyobrażenie to kompozycją nawiązuje do malowidła ściennego odkrytego w Pompejach w Casa della Venere in Conchiglia. Prezentuje ono leżącą w muszli Wenusa, wokół której unosi się tkanina i towarzyszą jej Amorki – jeden stoi za muszlą, zaś drugi jedzie na delfinie, w rękę trzymając *vexillum*.³⁴ Kontynuując tematykę bóstw morskich, malarz obok świątyni ukazał bazę pod posąg z reliefem prezentującym Trytona porywającego Nereidę (il. 3). Kompozycja tego ujęcia jest podobna do sceny z tympanonu i mogła zostać zaczerpnięta ze wspomnianego już sarkofagu z Posejdonem³⁵ z Muzeów Watykańskich. Dostrzegalny jest tu również wpływ omawianej już rzeźby Trytona porywającego Nereidę ze zbiorów Muzeów Watykańskich.³⁶ Motyw ten pojawia się też w innych obrazach Siemiradzkiego jak *Ruiny rzymskiej willi*³⁷ oraz *Sprzedawca amuletów*.³⁸

Po lewej stronie obrazu *Fryne* umieszczony został przyozdobiony kwiatami tripod (il. 4), dla którego za inspirację mógł posłużyć trójnóg ze świątyni Izydy w Pompejach, który znany jest z dzieła Giambattisty i Francesca Piranesich: *Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi*.³⁹ Wizerunek tego zabytku malarz wykorzystał również w obrazie: *Odpoczynek pa-*



Il. 3. *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, fragment



Il. 4. *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, fragment

³⁰ *Lexicon* (1994: 492, nr 110, 112).

³¹ *Lexicon* (1994: 493, nr 118).

³² *Lexicon* (1997: 76, nr 33).

³³ Pozzoli (1823, t. 4: tabl. CXIII, il. 2).

³⁴ *Lexicon* (1997: 219, nr 309).

³⁵ *Lexicon* (1994: 493, nr 118).

³⁶ *Lexicon* (1997: 76, nr 33).

³⁷ Henryk Siemiradzki, *Ruiny rzymskiej willi*, 1884, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie, wg: Карпова (2008: il. 47).

³⁸ Henryk Siemiradzki, *Sprzedawca amuletów*, 1875, olej na płótnie, Państwowe Muzeum Sztuki, Niżny Nowogród, wg: Карпова (2008: il. 57).

³⁹ Piranesi (1778); Ficacci (2000: nr 774); Miziołek (2010: 71).

*trycjusza*⁴⁰. Tripod został ustawiony na fragmencie trzonu kolumny, dekorowanej reliefem. To rzeźbiarskie przedstawienie ukazuje trzy stojące postaci, które identyfikować można jako Hermesa, Demeter i Persefonę. Wzorcem formy i kompozycji mógł być neoattycycki marmurowy *puteal*⁴¹ z Villi Albani w Rzymie, którego dekoracja figuralna przedstawia sceny z mitu eleuzyńskiego, a trzy kobiety reprezentują nimfy lub Hory.⁴² Podobieństwo dekoracji wykazują również *puteal* z Muzeów Watykańskich⁴³ oraz neoattycycka okrągła baza z Villi Albani w Rzymie⁴⁴, na której reliefie ukazana została Selene i tańczące w procesji cztery Hory.⁴⁵ Inny zabytek, do którego mógł nawiązywać malarz, to okrągła marmurowa baza pod tropajon ze scenami ofiarnymi i przedstawieniami bóstw: Wenus, Marsa z berłem i Wulkanu.⁴⁶ Wspomnieć tu można również o tamburze bazy z *columna caelata*, pochodzącej z Artemizjonu w Efezie. Jej relief zawiera postacie Tanatosa, Hermesa, młodej kobiety – być może Alceste, Heraklesa, Persefony i Hadesa.⁴⁷ Na obrazie Siemiradzkiego wyobrażenie Hermesa oraz jego atrybutów wykazuje podobieństwo do reliefu w glinie, ukazującego to bóstwo w towarzystwie Afrodyty.⁴⁸ Postać Hermesa łączono z mitem eleuzyńskim – był on posłańcem, który miał nakłonić Hadesa, by zwrócił Persefonę jej matce, Demeter.⁴⁹ Jego reprezentant podczas Misteriów Eleuzyńskich to hierokeryks – jeden z posługujących kapłanów, pełniący funkcję posłańca boskich wieści.⁵⁰

Wśród zabytków antycznych, które w obrazach ukazuje Siemiradzki, szczególnie licznie pojawiają się starożytne naczynia. W lewym dolnym rogu obrazu widoczna jest amfora szyjowa z przedstawieniem Triptolemosa (il. 4), jednego z książąt Eleusis, który uczestniczył w świętych

rytuałach zorganizowanych przez Demeter.⁵¹ Jak głosi mit eleuzyński, bogini ziemi powierzyła Triptolemosowi misję uprawy zbóż i ofiarowała mu pług oraz wóz zaprzęgnięty w skrzydlate smoki. Młodzieniec miał przemierzać świat, obsiewając pola i ucząc ludzi rolnictwa.⁵² Motyw Triptolemosa w skrzydlatym rydwanie może być kompilacją popularnego wzorca występującego w malarstwie wazowym. Przykłady takich naczyń stanowią: czara z Muzeów Watykańskich z dekoracją przedstawiającą trzymającego berło młodzieńca w uskrzydłonym rydwanie⁵³, a także stamnos, na którym wyobrażeni zostali Triptolemos z berłem i fiałą, Kora oraz Demeter.⁵⁴ Wykorzystanie tego motywu powtórzone zostało w podobnym schemacie przez Siemiradzkiego w obrazach: *Przy fontannie*⁵⁵ oraz *U źródła*⁵⁶.

Na płótnie Siemiradzki ukazał dwie rzeźby przedstawiające Posejdona. To morskie bóstwo łączono z jedną z wersji mitu eleuzyńskiego. Miał on spotkać szukającą córki Demeter i zakochać się w niej, więc ścigał boginię pod postacią konia, podczas gdy ona przemieniła się w klacz.⁵⁷ Na obrazie przed świątynią umieszczone zostały posągi siedzących Posejdona i bogini. Można w nich dostrzec podobieństwo do kompozycji rzeźbiarskiej odkrytej w Izmirze na agorze z okresu rzymskiego. Znajdowała się tam grupa figur prezentująca: Atenę, Artemidę, Heraklesa, Posejdona i Demeter. Dwie ostatnie rzeźby zachowały się w bardzo dobrym stanie.⁵⁸ Według tego wzorca, boginią towarzyszącą Posejdonowi mogłaby być Demeter, jednak na większości zabytków ukazywany jest on wraz z Amfitrytą, co prezentuje marmurowy relief z Gliptoteki w Monachium.⁵⁹ Przedstawienie siedzącej postaci bóstwa mogło zostać zaczerpnięte z kompozycji marmurowego posągu Jupitera z Muzeów Watykańskich.⁶⁰ Drugą rzeźbę umieszczoną na obrazie i przedstawiającą Posej-

⁴⁰ Henryk Siemiradzki, *Odpoczynek patrycjusza*, 1881, olej na płótnie, kolekcja prywatna, wg: Капнова (2008: il. 90).

⁴¹ *Puteal*, czyli cembrowanie studni, umieszczany w atrium domów rzymskich i pompejańskich. Wodzie, która się tam znajdowała, przypisywano sakralny charakter. Wg: Ziegler (1979: 1244).

⁴² Velde (1969: 267).

⁴³ *Lexicon* (1992: 320, nr 377).

⁴⁴ Velde (1969: 267).

⁴⁵ *Lexicon* (1990: 512, nr 8).

⁴⁶ *Lexicon* (1984: 69, nr 598).

⁴⁷ *Lexicon* (1992: 335, nr 591).

⁴⁸ *Lexicon* (1984: 127, nr 1328).

⁴⁹ Pietrzykowski (1983: 70).

⁵⁰ Wright (2003: 42).

⁵¹ Pietrzykowski (1983: 20).

⁵² Pietrzykowski (1983: 70).

⁵³ *Lexicon* (1997: 65, nr 138).

⁵⁴ *Lexicon* (1997: 64, nr 121).

⁵⁵ Henryk Siemiradzki, *Przy fontannie*, 1893, olej na płótnie, Obwodowe Muzeum Sztuki im. W. W. Wereszczagina, Mikołajów, wg: Капнова (2008: il. 74).

⁵⁶ Henryk Siemiradzki, *U źródła*, 1898, olej na płótnie, Państwowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego, Lwów, wg: Капнова (2008: il. 87).

⁵⁷ Pietrzykowski (1983: 72); Wright (2003: 22).

⁵⁸ Perkins, Braidwood (1947: 197).

⁵⁹ *Lexicon* (1994: 493, nr 119).

⁶⁰ *Lexicon* (1997: 427, nr 46).

dona, trzymającego w lewym ręku trójząb, niosą w procesji Ateńczycy. Tego rodzaju wyobrażenie może nawiązywać do Posejdona Laterańskiego, antonińskiej kopii brązowego posągu wykonanego przez Lizypa.⁶¹ Wzór mogła stanowić też brązowa statua – Posejdon z Antikensammlung in Monachium.⁶²

Na obrazie *Fryne* w procesji niesione są dwa obiekty w formie kapliczki (il. 3). Pierwszy z nich zawiera przedstawienie popiersia Ateny. Podobne przedmioty pochodzą z Egiptu i wyobrażają lokalny typ bogini mądrości. Są nimi latarnie terakotowe w formie świątyni. Mogły one zawierać zarówno ukazaną w wejściu do świątyni całopostaciową figurkę Ateny w hełmie, trzymającą egidę i gorgonejon,⁶³ jak również samo jej popiersie w hełmie, umieszczone w latarni i flankowane dwiema pochodniami.⁶⁴ Kult tej bogini również okazywany był podczas Wielkich Misteriów Eleuzyńskich, gdy przynoszono do stóp Akropolu w Eleusis posąg Ateny Pallas.⁶⁵ W drugiej kapliczce, widocznej na obrazie, umieszczone zostało przedstawienie Heliosa. Podobne wyobrażenie popiersia bóstwa w świątyni odnaleźć można na rewersie denara Marka Antoniusza z 42 roku p.n.e.⁶⁶ Samą postać słonecznego bóstwa malarz mógł zaczerpnąć z reliefów marmurowego popiersia Heliosa w nimbie z promieniami⁶⁷, Heliosa na płycie kasety z fasady więzienia z Koryntu⁶⁸ lub Heliosa w kwadrydzie na marmurowej metopie ze świątyni Ateny w Ilion (Troj)⁶⁹. Powtórzenie tego motywu Siemiradzki zastosował w innym dziele – *Taniec wśród mieczów*⁷⁰. Helios także miał swoje miejsce w legendzie eleuzyńskiej – to od niego Demeter dowiedziała się, kto uprowadził jej córkę, Korę.⁷¹

Obraz *Fryne* Siemiradzki wypełnia innymi elementami odtworzonymi na podstawie antycznych wzorców – instrumentami muzycznymi, strojami, biżuterią i ornamentami, tak, by całość kształtowała fragment życia starożytnej Hella-

dy, ukazując jej najpiękniejsze aspekty. Dzieło to staje się próbą zmierzenia się z rekonstrukcją antycznego świata, a w szczególności Grecji – kraju, w którym malarz nigdy nie był. Opierając się na źródłach antycznych, a w szczególności opisie Atenajosa⁷², Siemiradzki przedstawił moment przed kąpielą Fryne, tworząc w ten sposób ilustrację do starożytnego tekstu. Wyobrażenia zabytków i ukazane motywy oscylują wokół tematyki Fryne jako Afrodyty, kultu Posejdona oraz problematyki Misteriów Eleuzyńskich wraz z mitem o Demeter i Korze.

Artysta przy pracach nad obrazem korzystał z modeli i widoków współczesnej mu Italii, ale ta rzeczywistość przy przenoszeniu na płótno podlegała akademickiej idealizacji. Na wystawie w Petersburgu pojawiły się zarzuty, że Siemiradzki w sposób niewolniczy odwzorował antyczny posąg Afrodyty. Malarz nie odrzucał tej krytyki, a nawet potwierdzał, iż starał się oddać plastyczne i posągowe piękno, które ubóstwiali starożytni Grecy.⁷³ Ideały te były najwyżej cenione, gdyż to właśnie pod niebem Hellady zaczął kształtować się dobry smak.⁷⁴ W tej perspektywie próby zrekonstruowania realiów świata antycznego, ukazanie ciała Fryne w konwencji posągu antycznego nadaje scenie wzniosłości godnej bogów greckich.

Siemiradzki traktował antyczne zabytki jako elementy tworzące i wzbogacające kompozycję, a wykorzystując znane mu przedstawienia oraz motywy, stosował zasadę eklektyków – wybierania najlepszych detali do tworzenia całości. W tej selekcji artysta niekiedy pomijał kwestie związane z datowaniem lub miejscem powstania artefaktu, więc w przypadku przedstawienia *Fryne* nie każdy element odpowiada realiom starożytnej Grecji, a dokładnie topografii i monumentom Eleusis w IV wieku p.n.e. W jego malarstwie znajdujemy dokładne cytaty ze sztuki antycznej – odwzorowanie rzeźb lub malarstwa wazowego, ale także obiekty, dla których antyk był tylko inspiracją. Najistotniejsze jest, iż dzięki wielkiej erudycji artysta czerpał wzorce z klasycznych mitów, tekstów antycznych oraz na podstawie odkryć archeologicznych.

Wśród tematów poruszanych w malarstwie Siemiradzkiego najczęściej pojawiają się te dotyczące antyku – zarówno przedstawienia mitologiczne,

⁶¹ Vermeule (1968: 555); *Lexicon* (1994: 485, nr 14).

⁶² *Lexicon* (1994: 451–452, nr 25).

⁶³ *Lexicon* (1984: 1045, nr 3).

⁶⁴ *Lexicon* (1984: 1046, 1047, nr 44, 55).

⁶⁵ Wright (2003: 56).

⁶⁶ *Lexicon* (1988: 598, nr 62).

⁶⁷ *Lexicon* (1990: 1026, nr 286).

⁶⁸ *Lexicon* (1990: 1026–1027, nr 296).

⁶⁹ *Lexicon* (1990: 1031, nr 380).

⁷⁰ Henryk Siemiradzki, *Taniec wśród mieczów*, 1881, olej na płótnie, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, wg: Карпова (2008: il. 32).

⁷¹ Pietrzykowski (1983: 69–70); Wright (2003: 2).

⁷² Atenajos (2010: 1082).

⁷³ Dużyk (1986: 437).

⁷⁴ Winckelmann (1974: 181).

jak również związane z wydarzeniami historycznymi. Najchętniej odtwarzał sceny z życia Rzymian z okresu wczesnego cesarstwa, a tworząc te starożytnie sielanki, łączył skłonność do idealizacji postaci z wrażliwością na piękno włoskiego pejzażu. Malował w ten sposób sceny prezentujące antyk społeczny, który sprowadzany był do rodzajowości. Obrazy te interpretują epokę antyku jako złoty wiek ludzkości i wyrażają tęsknotę za harmonijnym związkiem człowieka z naturą. Poszukując zaś prawdy i piękna, dodał do sielankowej wizji antyku własną perspektywę – idealizującą i subiektywizującą.⁷⁵

Siemiradzki nie kreował martwego, kamiennego antyku, ale świat pełen pasji, wyrazu oraz namiętności. W swych wizjach artystycznych przywoływał motyw mitycznej Arkadii, gdzie piękni i szczęśliwi ludzie wiodą beztrudne życie. Odnosząc się do antycznego kanonu piękna, artysta idealizował wygląd postaci, nadawał im pozy pełne wytworności i wdzięku. Kompozycje jego obrazów tworzyły harmonijne i czyste barwy, a uzupełniał je malowniczy krajobraz przepełniony słońcem. Wszystko to było wyznacznikiem uroku dzieł Siemiradzkiego, stanowiło o ich niezwyklej popularności i plasowało jego twórczość w opozycji do przyspieszonego tempa rozwoju cywilizacyjnego.

Bibliografia:

- Akademizm* 1998 = *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich. Katalog wystawy*, Iwona Danielewicz (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998.
- Atenajos 2010 = Atenajos: *Uczta mędrców*, Krystyna Bartol i Jerzy Danielewicz (przekł.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Białostocki 2001 = Białostocki, Jan (red.): *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.
- Biezuńska-Małowist 1993 = Biezuńska-Małowist, Iza: *Kobiety antyku. Talenty, ambicje, namiętności*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- Biliński 1992 = Biliński, Bronisław: „Una lettera romana del pittore polacco Henryk Siemiradzki (1872)” [w:] B. Biliński: *Figure e momenti polacchi a Roma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992: 315–327.
- Błaszczyk-Biały 1998 = Błaszczyk-Biały, Aneta: „Henryk Siemiradzki, *Sielanka rzymska – Łowienie ryb*” [w:] *Akademizm* 1998: 130–132.
- Carratelli 1966 = Carratelli, Giovanni Pugliese: *The Western Greeks. Classical Civilization in the Western Mediterranean*, Thames and Hudson, London 1996.
- Coates, Seydl 2007 = Coates, Victoria, Seydl, Jon: *Antiquity recovered: The legacy of Pompeii and Herculaneum*, Getty Publications, Los Angeles 2007.
- Corso 2007 = Corso, Antonio: *The art of Praxiteles II: the mature years*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.
- Danielewicz 1998 = Danielewicz, Iwona: „Akademizm europejski w XIX wieku” [w:] *Akademizm* 1998: 9–21.
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Ficacci 2000 = Ficacci, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, Taschen, Köln 2000.
- Gąssowska 1971 = Gąssowska, Barbara: *Polycharmos z Rodos jako twórca pomnika Afrodyty Anadyome-ne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Greenhalgh 1996 = Greenhalgh, Michael: „Classicism” [w:] *The dictionary of art*, Jane Turner (red.), t. 7, Grove, New York 1996: 380–387.
- Hrankowska 1994 = Hrankowska, Teresa (red.): *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Kestner 1989 = Kestner, Joseph: *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, University of Wisconsin Press, Madison 1989.
- Kopaliński 2003 = Kopaliński, Władysław: *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003.
- Ksenofont 1967 = Ksenofont: *Pisma sokratyczne. Obrona Sokratesa, Wspomnienia o Sokratesie, Uczta*, Leon Joachimowicz (przekł.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Kwintyliian 2005 = [Kwintyliian] Marek Fabiusz Kwintyliian: *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*, Mieczysław Brożek (red. i przekł.), De Agostini Polska, Warszawa 2005.
- Lewandowski 1911 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1911.
- Lexicon* 1984, 1988, 1990, 1992, 1994, 1997 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Hans Christoph Ackermann, Jean-Robert Gisler (red.), Artemis-Verlag, Zürich-München 1981–1999,

⁷⁵ Biliński (1992: 319); Błaszczyk-Biały (1998: 130).

- t. 2.1: 1984; t. 4.1: 1988; t. 5.1: 1990; t. 6.1: 1992; t. 7.1: 1994; t. 8.1: 1997.
- Mikocki 1988 = Mikocki, Tomasz: „Polskie «odkrycie» architektury doryckiej w XVIII wieku” [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Mitobędzkiemu*, Zbigniew Bania (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988: 405–414.
- Mikocki 1994 = Mikocki, Tomasz: „Nieklasyczny klasycyzm. Klasycyzm klasyczny i klasycyzm nieklasyczny. O niektórych aspektach sztuki antyku” [w:] Hrankowska 1994: 13–24.
- Miziołek 2010 = Miziołek, Jerzy: *Muse, Baccanti 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.
- Mylonas 1961 = Mylonas, George: *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Routledge & Kegan Paul, London 1961.
- Nowakowska-Sito 1994 = Nowakowska-Sito, Katarzyna: „«Szlachetna prostota i spokojna wielkość». Sztuka XIX wieku a «klasyczna» Grecja Winckelmanna” [w:] Hrankowska 1994: 159–168.
- Okoń 1994 = Okoń, Waldemar: „Wiktoriańscy olimpijczycy, czyli klasycyzm estetyzujący” [w:] Hrankowska 1994: 169–183.
- Parnicki-Pudełko 1985 = Parnicki-Pudełko, Stefan: *Architektura starożytnej Grecji*, Arkady, Warszawa 1985.
- Pauzaniusz 1973 = [Pauzaniusz]: *W świątyni i w mieście: z Pauzaniaza. Wędrowki po Helladzie. Księgi I, II, III i VII*, Janina Niemirska-Pliszczyńska (red. i przekł.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Perkins, Braidwood 1947 = Perkins, Ann, Braidwood, Robert: “Archaeological News”, *American Journal of Archaeology*, 2 (1947): 191–202.
- Pietrzykowski 1983 = Pietrzykowski, Michał: *Mitologia starożytnej Grecji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Piranesi 1778 = Piranesi, Giambattista: *Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi*, Roma 1778.
- Poprzęcka 1989 = Poprzęcka, Maria: *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Pozzoli 1809–1825 = Pozzoli, Girolamo: *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, t. 1–6, Batelli e Fanfani, Milano 1809–1825, t. 4: 1823.
- Ryan 1993 = Ryan, Judith: “More Seductive Than Phryne: Baudelaire, G r me, Rilke, and the Problem of Autonomous Art”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 5 (1993): 1128–1141.
- Ryszkiewicz 1989 = Ryszkiewicz, Andrzej: *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Auriga, Warszawa 1989.
- Słownik grecko-polski* 1965 = *Słownik grecko-polski*, Zofia Abramowicz wna (red.), t. 4, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- Velde 1969 = Velde, Carl van de: “A Roman Sketchbook of Frans Floris”, *Master Drawings*, 3 (1969): 255–286.
- Vermeule 1968 = Vermeule, Cornelius: “Graeco-Roman Statues: Purpose and Setting – I”, *The Burlington Magazine*, 787 (1968): 545–559.
- Winckelmann 1764 = Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Walther, Dresden 1764.
- Winckelmann 1974 = Winckelmann, Johann Joachim: „Myśl o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł” [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka (red.), PWN, Warszawa 1974: 181–203.
- Wine 1996 = Wine, Humphrey: “Academy” [w:] *The dictionary of art*, t. 1, Jane Turner (red.), Grove, New York 1996: 101–108.
- Wright 2003 = Wright, Dudley: *Eleusinian Mysteries and Rites*, Kessinger Publishing, Whitefish 2003.
- Ziegler 1979 = Ziegler, Konrat: “Puteal” [w:] *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Konrat Ziegler, Walther Sontheimer (red.), t. 4, Deutscher Taschenbuch, München 1979: 1244.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский*, Золотой век, Санкт-Петербург 2008.

Katarzyna Anna Czajkowska

The vision of ancient Greece in Henryk Hektor Siemiradzki's painting: *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusis*

The influence of archaeological discoveries was still visible in the art of the nineteenth century. In those times academic art was exalting the canon of ancient proportions and the artists were looking for inspiration to classical themes in Greek and Roman mythology. Antiquity became the synonym of the beautiful, noble and sophisticated form, the source of subjective inspiration, as also the object of reconstruction. Henryk Hektor Siemiradzki, a Polish painter, created monumental pieces of academic art. Many of his paintings depict scenes from the ancient Graeco-Roman world. They often show sunlit pastoral scenes or compositions presenting the lives of early Christians. He was fascinated by antiquity and had created in the painting *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusis* a representation of ancient Greece. His vision of Hellas had been formed by ancient texts and relicts. In this piece of art Siemiradzki presented the motives concerning Phryne as Aphrodite, Poseidon and Eleusinian Mysteries. Siemiradzki's intention was to create artistic and statuesque beauty, which was adored by ancient Greeks. He painted not a cold antiquity carved in stone, but a world full of passion and affection.