

Aneta Biały, Paulina Adamczyk

Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego : rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu Jawnogrzesznicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 55-75

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

Aneta Biały, Paulina Adamczyk
Muzeum Narodowe w Warszawie

Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego. Rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu *Jawnogrzesznicza* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*

Henryk Siemiradzki w 1864 roku rozpoczął swą formalną artystyczną edukację w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczelni o długiej tradycji nauczania, reprezentującej dogmatyczne i konserwatywne stanowisko wobec sztuki.¹ „Klasycyzm”, a właściwie „pseudoklasycyzm” profesorów, jak określił ówczesne środowisko wykładowców petersburskiej akademii Stanisław Lewandowski, przejawiał się w szablonowości tematów kompozycji obieranych niemal wyłącznie z kręgu starożytności grecko-rzymskiej oraz Biblii, w wyrugowaniu kontaktu z naturą oraz w negacji prądów artystycznych żywych w zachodniej Europie.² Siemiradzki dynamicznie i nad podziw pracowicie rozwijał swój talent w petersburskiej uczelni, osiągając świetne efekty w szkicach z gipsowych modeli oraz biegle realizując kompozycje z wymaganej tematyki. Przewyciężywszy wstępne trudności związane z przekroczonym limitem wieku przyjęcia na stu-

dia (zgłosił się do Akademii po skończeniu 21 lat) i uzyskawszy status regularnego studenta, wkrótce zachwycał zarówno profesorów, jak i kolegów swoją wirtuozerią rysunkową, a niebawem i malarską, wypracowując w kompozycjach własną stylistykę, doskonale korespondującą z akademicką hierarchią tematów. Dzięki otrzymanym medalom miał sposobność wyjazdu na zagraniczne sześcioletnie stypendium.³ Wybór Włoch jako kraju docelowego dalszego doskonalenia wiązał się niewątpliwie z uwielbieniem młodego artysty dla ideałów starożytnej sztuki grecko-rzymskiej. W obronę tych ideałów Siemiradzki żarliwie zaangażował się jeszcze jako student w towarzyskich dyskusjach z apologetą realistów i „pieriedwizników” – krytykiem Władimirem Stasowem. Niezaprzeczalnie, artystyczne wcielenie owych wartości gorąco pragnął ujrzyć w ich rzymskiej kolebce – w Italii.⁴ Ponadto, Półwysep Apeniński, jako kierunek wyjazdów sty-

* Artykuł przygotowany w ramach projektu naukowo-badawczego: *Korpus Dzieł Malarskich Henryka Siemiradzkiego*, realizowanego we współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata pod kierownictwem prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego.

¹ Skalska-Miecik (1989: 7–13).

² Lewandowski (1904: 19); Skalska-Miecik (1989: 12).

³ Siemiradzki otrzymał w 1865 roku dwa małe srebrne medale, w 1866 mały i wielki srebrny medal, w 1868 mały złoty medal za obraz *Diogenes rozbijający kubek*, w 1869 – pierwszą premię za szkic kompozycji *Zburzenie Sodomy i Gomory*, w 1870 wielki złoty medal za obraz *Aleksander Wielki i lekarz jego Filip*. Za: *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu* (1989: 141).

⁴ Jaworska (1952: 118–189).

pendialnych, był wówczas wciąż najpopularniejszym wśród adeptów Akademii Petersburskiej, stąd styl jej studentów i absolwentów nie bez podstaw określano jako „petersbursko-rzymski”.⁵ Termin ten był zarazem definicją „bezdusznej” manieri Karla Briułłowa, której w uczelni petersburskiej hołdowano. Wyjątkowa wrażliwość Siemiradzkiego w postrzeganiu i przetwarzaniu motywów świata natury, współgrająca z dążeniem do kreacji najsubtelniejszych form piękna, i – romantyczna (w swym niemal naukowym empiryzmie) – dociekliwość metody opracowywania kształtów i wizji uczyniły z początkującego akademika artystę niezwykle świadomego i dążącego do rozwoju formalnego swej sztuki. Z drugiej strony nowatorskie zainteresowanie światłem, korespondujące z poszukiwaniami prekursorów polskiego impresjonizmu, oraz subiektywne dążenie do indywidualizacji postaci uchwyconych w naturalnym ruchu i w otoczeniu przyrody wraz z oddaniem ich złożonych stanów emocjonalnych, odseparowały malarza od skonwencjonalizowanych wartości sztuki petersburskiego kręgu.

Siemiradzki szybko dostrzegł skostniałą rutynę petersburskiej uczelni, a motywacją, zdradzającą jedynie rodzinie, by kontynuować rozpoczęte w Akademii Petersburskiej studia, była perspektywa uzyskania właśnie stypendium zagranicznego. O uczelni pisał rodzicom: „[...] jest to zakład z jakimiś przedpotopowymi prawidłami, ścieśniającymi swobodę uczących się w niej, tak że gdyby nie nadzieja być wysłanym z czasem za granicę na koszt skarbu, to bym wolał przebyć te dwa lata z tymże utrzymaniem we Włoszech lub innym kraju europejskim”.⁶ Wyswobodzeniem z akademickich okowów stanie się podróż świeżo upieczonego stypendysty po Europie, zwieńczona założeniem przezeń w 1873 roku samodzielnej pracowni w Rzymie, gdzie powstanie pierwszy „włoski” obraz Siemiradzkiego – *Chrystus i Jawnogrzesznicza*.

W drodze do Monachium – relacje z Krakowa – początek *Szkicownika z czasów kawalerskich*

Etapy stypendialnej podróży malarza znamy głównie dzięki jego listom do rodziców, ale rodzaj dokumentacji stanowią także szkicowniki, pochodzą-

ce z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW).⁷ Niezwykle interesującym i ważnym epizodem w drodze na zagraniczne stypendium stała się dla Henryka Siemiradzkiego wizyta w Krakowie, gdzie przebywał w ostatniej dekadzie sierpnia 1871.⁸ Było to pierwsze zetknięcie się artysty z tym miastem. Relacje zawarte w listach, a także szkice sporządzane w tym okresie, pozwalają wnioskować, iż Kraków wzbudził w nim ogromne emocje oraz zachwyty nad kulturowym i artystycznym dziedzictwem dawnej stolicy Polski. Pośród opisywanych w korespondencji miejsc wiele uwagi Siemiradzki poświęcił wrażeniom, jakie wywarły na nim najważniejsze krakowskie zabytki. „Zajawszy pokoi, poleciałem w tej chwili na miasto. Wybiegłem na ulicę Floriańską, wprost przede mną w końcu ulicy wznosiły się czarne wieże – był to kościół N. P. Maryi, najwspanialszy z gotyckich zabytków Polski”,⁹ pisał w jednym z listów i kontynuował dalej: „Nim wejść do kościoła, obiegłem go w koło. Wszędzie wmurowane tablice z imionami spoczywających pod nimi, popiersia prawie pozacierane, tajemnicze okienka za kratami, wszędzie przeszłość!”¹⁰ Owa metaforycznie ujęta przeszłość stanowiła impuls do sporządzania wrażeniowych notatek rysunkowych i to właśnie zainteresowanie historycznymi wnętrzami świątyń znajduje swoje najlepsze odzwierciedlenie w szkicach Siemiradzkiego z pobytu w Krakowie. Pośród rysunków powstałych w okresie pierwszej podróży do Krakowa, a pochodzących z kolekcji MNW dominują te z motywami z wnętrza kościelnych, przede wszystkim katedry krakowskiej.¹¹ Siemiradzki rejestruje w szczegółowy sposób charakter świątyni, a obserwacja substancji zabytkowej

⁷ Szkicowniki o nrach inw.: MNW Rys. Pol. 8952/1–25, MNW Rys. Pol. 8961/1–40, MNW Rys. Pol. 8962/1–84.

⁸ Do Krakowa artysta przyjechał 19 sierpnia 1871, data w liście Henryka Siemiradzkiego do matki z 20 sierpnia 1871 [Archivio di PISE (D-10: k. 270)]. Identyfikację fragmentów korespondencji artysty w archiwum Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici (Papięskiego Instytutu Studiów Kościelnych, PISE) oraz w Punkcie Konsultacyjnym PISK przy Collegium Bobolanum w Warszawie przeprowadziła Aneta Biały (składająca w tym miejscu podziękowanie ks. Rektorowi dr Hieronimowi Fokcińskiemu za udostępnienie zbioru i wsparcie merytoryczne w jego rozpoznaniu).

⁹ Dużyk (1986: 109); Archivio di PISE (D-10: k. 271 i 271 v.): list Henryka Siemiradzkiego do matki z 20 sierpnia 1871.

¹⁰ Dużyk (1986: 110); Archivio di PISE (D-10: k. 271 v.).

¹¹ Wykonane w Krakowie szkice rozpoczynają zbiór rysunków, ujętych w szkicownik o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/1–84, który zatytułował i zadatował w późniejszym już okresie sam artysta: „r. 1872–1873 / z czasów kawalerskich”, por. rys. o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/1.

⁵ Lewandowski (1904: 19).

⁶ Górska (2007: 37); Archivio di PISE (D-10: k. 24 v.).

pochłania go w równym stopniu, co znajdujące się we wnętrzu postaci – prace mają formę pospiesznych notatek, lecz z zachowaniem akademickiej rodzajowości. Intrygującymi wydają się być szkice, ukazujące wnętrze krypty św. Leonarda na Wawelu (il. 1).¹² Odczucia z poznawania krakowskiej nekropolii artysta opisał w liście do matki:

Czyż mam opisywać wrażenie, jakiegom doznał nazajutrz, spuściwszy się do grobów królów polskich, pod katedrą na Wawelu? Byłoby to czcym usiłowaniem, ograniczę się tylko na podaniu lekkiego opisu – a o wzruszeniu moim zamilczę, bo łatwo go Droga Mama zrozumie i podzieli, łatwo zgadnie, co się dzieje w myśli i sercu, kiedy w ciemnym, wilgotnym, niskim sklepieniu, podpartym filarami starszymi od kościoła, co się nad nim wznosi, prowadzacz wskaże trumnę kamienną ledwie oświetloną, trzymaną przez niego świecą – trumnę Sobieskiego – tu trumnę Kościuszki – tu Władysława lub Zygmunta...¹³

W rysunkowym studium Siemiradzki pokazał zachodnią część krypty z ustawioną na podwyższeniu w nawie środkowej trumną Władysława IV, z sarkofagiem Tadeusza Kościuszki na pierwszym planie otoczonym metalową balustradą (usunięto ją w 1873 roku). Wokół sarkofagu stoi niewielka grupa postaci, pochylających się w zadumie nad grobem. Obecność w szkicowniku „z czasów kawalerskich” dwóch rysunków ilustrujących wnętrze wawelskiej krypty sugeruje, jakoby kilkukrotne studiowanie tego motywu było powodowane zamiarem rozszerzenia koncepcji i ujęcia kompozycji w formie obrazu olejnego. Szkice te służyć mogły do wykonania dokładniejszej, z zaznaczeniem walorów malarskich i światłocienia, pracy o tym samym temacie. Rysu-

¹² *Grupa postaci wokół sarkofagu Tadeusza Kościuszki w krypcie św. Leonarda w katedrze na Wawelu*, Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8962/1 r., 2 r., papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm. Fotografie obiektów omawianych w bieżącym artykule a nie zilustrowanych w nim z uwagi na szczupłość miejsca będą od X 2016 udostępnione na stronie internetowej: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion>, w katalogu tematycznym „Henryk Siemiradzki – rysunki”.

Motywy ikonografii Krakowa w szkicowniku o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/1–84, elementy architektury antycznej i budowlę renesansowe w szkicowniku „włoskim” o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/1–40 oraz ikonografię kart: 1, 4, 13, 14 szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952, jak też k. 60 szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962 zidentyfikowała Paulina Adamczyk.

¹³ Dużyk (1986: 114); Archivio di PISE (D-10: k. 274 v.): list Henryka Siemiradzkiego do matki z Krakowa z datą 23 sierpnia 1871.

nek sepią, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁴ (MNK) stanowi dopełnienie rodzajowych szkiców wykonanych w katedrze krakowskiej. Pozostałe rysunki ze szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/1–84, które można powiązać z okresem pierwszej podróży Siemiradzkiego do Krakowa, są również ciekawe i stanowią wartościowy zapis, niezwykle realistyczny i precyzyjny, wnętrz, najprawdopodobniej katedry na Wawelu. Dostrzec w nich można odrisy figur Orła Białego oraz Pogoni Litewskiej z tumby nagrobka Władysława Jagiełły¹⁵ (il. 2), przyściennego epitafrum o bardzo rozbudowanej formie architektonicznej, zbliżonej do epitafrów wmurowanych wokół konfesji św. Stanisława bądź nagrobka Sobieskich,¹⁶ próby odrysów krat zamykających wejścia do bocznych kaplic,¹⁷ a także przedsiionków kościelnych.¹⁸ Rysunki te są ciekawą dokumentacją zainteresowań artysty rozbudzonych podczas pobytu w Krakowie.

Swoje wrażenia z kościoła Mariackiego i katedry krakowskiej Siemiradzki zanotował w liście: „Dziś z rana wszedłem najprzód do kościoła P. Maryi. Trafiłem na mszę, oglądałem boczne kaplice, a stamtąd – na Wawel. [...] Jakiego wrażenia doznałem, gdy wstąpiłem do katedry, czyż potrzebuję mówić! [...] Obejrzałem sarkofag Łokietka, rodziny Sobieskich, Kazimierza Wielkiego, prymasów, zająłem przez kraty do kaplicy Jagiellońskiej, która w czasie sumy jest zamkniętą, jednak mogłem dojrzeć groby Zygmunów”.¹⁹ Sprężystą, dowodzącą talentu autora, kreską naszkicowane zostało ujęcie jednej z naw bocznych świątyni, z uchwyconym na drugim planie wejściem do kaplicy grobowej (il. 3).²⁰ Rysunek ten wykonany dynamicznie,

¹⁴ *Polski korona* (2005: 116, poz. kat. 36.II), rysunek o nrze inw.: MNK III-r.a 10970.

¹⁵ *Odrisy Orła Białego i Pogoni Litewskiej z tumby nagrobka Władysława Jagiełły w Katedrze na Wawelu*, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/4 v.

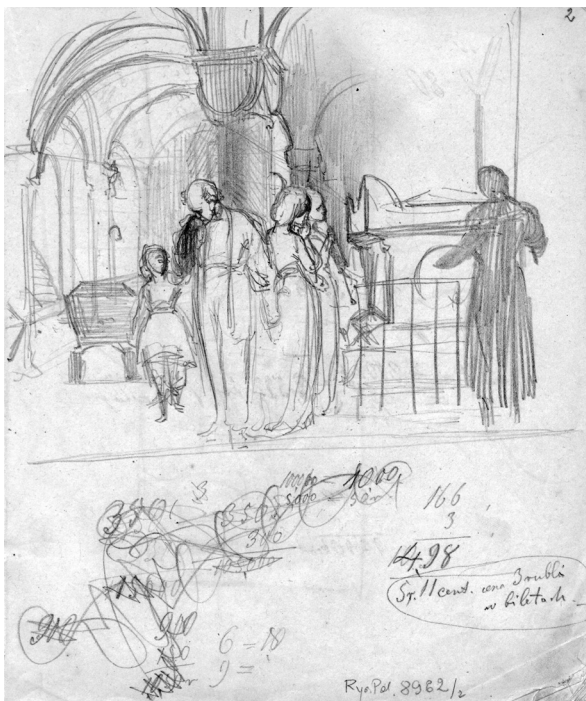
¹⁶ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/5 r., ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm.

¹⁷ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/5 v., 6 r., ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm.

¹⁸ *W kruchcie kościelnej*, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/7 r.

¹⁹ Dużyk (1986: 111, 112); Archivio di PISE (D-10: k. 272 v. i 273): list Henryka Siemiradzkiego do matki z 20 sierpnia 1871.

²⁰ *Scena rodzajowa we wnętrzu kościelnym* (katedrze na Wawelu[?]), ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/6 r. Widoczne na drugim planie rysunku wnętrze kaplicy z konchowym sklepieniem niszy z posągami świętego sugerować mogą, iż Siemiradzki naszkicował widok na kaplicę Wazów lub kaplicę Zygmuntofską w katedrze krakowskiej.



Il. 1. Grupa postaci wokół sarkofagu Tadeusza Kościuszki w krypcie św. Leonarda w katedrze na Wawelu, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), nr inw. Rys. Pol. 8962/2 r.



Il. 2. Odrys Orła Białego i Pogoni Litewskiej z tumbi nagrobka Władysława Jagiełły w Katedrze na Wawelu, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/4 v.



Il. 3. Scena rodzajowa we wnętrzu kościelnym (katedrze na Wawelu[?]), rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/6 r.

precyzyjną linią, z naturalistycznie uchwyconym tłem i wyraźną indywidualizacją postaci, zapowiada środki artystyczne, które Siemiradzki rozwinął dopiero podczas pobytu w Monachium, a za użycie których był ganiony podczas akademickich studiów w Petersburgu.²¹ Być może rysunek ów został „dopracowany” – podobnie jak *Wspomnienie Krakowa* (opatrzone literalnie wskazaniem miejsca opracowania szkicu „Monachium 71”)²² – już w Monachium, jako wstępny szkic do kompozycji rodzajowo-historycznej w typie już monachijskim, lecz o polskim temacie.

Studia rysunkowe z *Aten nad Izarą* – szkicownik tzw. „monachijski”

Kolejnym etapem podróży Siemiradzkiego po Europie było Monachium. Odzwierciedleniem pobytu w stolicy Bawarii są rysunki zebrane w dwóch szkicownikach ze zbiorów MNW.²³ Najobszerniejszy zawarty w nich zespół szkiców do obrazów stanowią dwie serie szkiców do obrazu *Chrystus i Jaw-*

²¹ Lewandowski (1904: 32).

²² *Wspomnienie z Krakowa*, Szkicownik zatytułowany *Szkice obrazów*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. NI 318435/1–37, MNK III-r.a. 18399/1–37, k. 1.

²³ Szkicowniki o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8952/1–25, MNW Rys. Pol. 8962/1–84.

nogrzesznica.²⁴ Za ich powstaniem w Monachium przemawia zarówno ich umiejscowienie w szkicowniku „z czasów kawalerskich” tuż po szkicach krakowskich, jak też notatki niemieckich adresów na rewersach poszczególnych stron. „Bawarską” genezę tych szkiców potwierdza także zawartość należącego do kolekcji MNW drugiego szkicownika „monachijskiego”.²⁵ Wspólne ogniwa obu szkicowników obserwować można w niemal identycznych ujęciach kompozycyjnych studiów anatomicznych ramion, „bliźniaczych” pod względem sposobu opracowania modelunku muskulatury, świadczących o pasji, z jaką artysta uporczywie „drażył” formę pojedynczego motywu w poszukiwaniu najwłaściwszego rozwiązania. Zbiór rysunków zamieszczonych w szkicowniku „monachijskim” (nr inw. MNW Rys. Pol. 8952/1–25) pozwala nie tylko umiejscowić szkice do obrazu z *Jawnogrzesznicą* na tle szerszej działalności Siemiradzkiego, ale stanowi także ciekawą panoramę działań, podejmowanych podczas pobytu w Niemczech, w tamtejszym środowisku artystycznym. Dlatego przed omówieniem szkiców monachijskich ze „Szkicownika z czasów kawalerskich” warto zapoznać się z zawartością szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952/1–25 w całości zarysowanego w „Ate-nach nad Izarą”.

Zbiór ten rozpoczyna rysunek posągu *Meluzyna, nimfa wodna* autorstwa najbardziej cenionego wówczas bawarskiego rzeźbiarza, Ludwiga Schwanthallera. Jest prawdopodobnym, że odrys na pierwszej karcie, jak też następny szkic tej rzeźby (na karcie 4) artysta wykonał z wersji posągu nimfy w Muzeum Schwanthallera w Monachium (il. 4).²⁶ Ale nie jest wykluczone, że uwieczniona przez Siemiradzkiego

wersja rzeźby Schwanthallera stanowiła, podobnie jak odwzorowana na karcie 3 figura Apolla Belwederskiego, model wykonany na potrzeby Akademii monachijskiej. Gipsowe odlewy rzeźb były dostępne dla studentów, m.in. w *atelier* prof. Alexandra Strahübera, tak zwanej *Antikenklasse*, czyli pracowni rysunku z antycznymi gipsami, chętnie uczęszczanej przez polskich artystów z Gierymskimi i Chełmońskim na czele, bądź w najbardziej „spolonizowanej” pracowni, o nazwie *Naturklasse*, prowadzonej przez prof. Hermanna Anschütza: pracowni rysunku z żywego modelu, w której studiował zaprzyjaźniony wówczas z Siemiradzkim Stanisław Witkiewicz i (przybyły do Monachium w grudniu 1871 roku) Chełmoński.²⁷ Życzliwa wobec Anschütza, a zarazem sugerująca bezpośrednią znajomość Profesora uwaga Siemiradzkiego w liście do Rodziców skłania do podjęcia wniosku, że Siemiradzki mógł być w atelier Anschütza nie tylko podczas jego nieobecności.²⁸ Niewykluczone, że odwiedzał ją niekiedy także w trakcie zajęć z Profesorem, może nawet jako wolny słuchacz (byłby tam akceptowany z racji swego statusu „medalowego” stypendysty Akademii petersburskiej). Zarówno studia aktów, jak też liczne, wspomniane już, szkice anatomiczne ramion i nóg na kartach szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952/1–25 – także wykonane zapewne według gipsowych odlewów, mogły być wszak owocem wprawek Siemiradzkiego podczas przelotnych odwiedzin w tej pracowni w Akademii.²⁹ Symptomatyczne dla szkicownika „monachijskiego” są szkice przygotowawcze do *Orgii rzymskiej*, obrazu namalowanego przez Siemiradzkiego właśnie w Monachium, dzieła, które przyniosło artyście wstępny rozgłos i popularność.³⁰ Jeden z nich to studium leżącego biesiad-

²⁴ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8962/9–26, MNW Rys. Pol. 8962/42, 46, 49, 50. Na kartach pomiędzy nimi figurują szkice portretowe, anatomiczne oraz koncepcyjne do kilkunastu obrazów rodzajowych.

²⁵ Szkicownik o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952/1–25, o największym formacie kart spośród szkicowników w omawianej grupie (31 × 23,4 cm).

²⁶ Ponieważ zachowany do dziś w Anglii marmurowy posąg Meluzyny różni się istotnymi detalami od utrwalonego w rysunku Siemiradzkiego, należy przypuszczać, że Siemiradzki rysował raczej model (gipsowy?) do posągu *Meluzyny*, wymieniony w katalogu Muzeum Schwanthallera z 1871 roku, nr kat. 110; Marggraff (1871: 14). Muzeum istniało do II wojny światowej. Rysunek nimfy – jeden z najwcześniejszych szkiców wykonanych przez artystę w Monachium, niewątpliwie stanowił punkt wyjścia do opracowania pozy *Jawnogrzesznicy* (podobnie jak studia torsu *Wenus z Knidos* na kartach 10 i 11). Siemiradzki, który przybył do Monachium 3 września 1871 roku, rysował *Meluzynę* zapewne we wrześniu 1871 roku.

²⁷ Benedyktowicz (1869: 2).

²⁸ Wspomniany komentarz Siemiradzkiego w liście do Rodziców cytowany obok (przyp. 35). O bytności w pracowni Anschütza pod nieobecność artysty pisał Siemiradzki do rodziny, podkreślając „polski” charakter atelier w słowach: „Witkiewicz postąpił do tutejszej Akademii i pewnego razu zaciągnął mię do swojej klasy. Zdarzyło się, że nie było jeszcze prawie nikogo oprócz kilku Polaków tak, że nasz język był dominującym”. Archivio di PISE (D-10: k. 291).

²⁹ Akty na podstawie odlewów torsów antycznych: szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8952/11, 12, 13, 14, 15, 19; studia ramion i nóg: szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8952/2, 5 v., 6, 7, 8, 9, każdy ze szkiców: ołówek, papier, 31 × 23,4 cm.

³⁰ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952/17, ołówek, papier, 31 × 23,4 cm. Prezentacja obrazu w monachijskim Kunstvereinie miała miejsce 3 stycznia 1872 roku. Obraz zyskał pochlebne recenzje zagranicznych korespondentów prasowych.

nika w śmiałym, niemal „mantegnowskim” skrócie (il. 5). Zgodnie z regułami akademickimi rysunek ukazuje studium nagiego młodzieńca, zaś na obrazie postać uchwyconą w tej samej pozie artysta okrył draperią. Poza tym studium, podczas bieżącej analizy kart szkicownika MNW Rys. Pol. 8952, zidentyfikowano jeszcze trzy inne całostronicowe studia figur do *Orgii*: dwa pełnopostaciowe ujęcia niewolników wykorzystane następnie w tle obrazu, z prawej strony oraz sylwetkę bachantki grającej na piszczałkach.³¹ Znaczna szczegółowość opracowania tych studiów sugeruje, iż powstawały one w wyniku obserwacji z natury; najpewniej artyście pozwolili wynajęci modele.³² Natomiast najbardziej udanym i ekspresyjnym rysunkiem szkicownika jest pulsujący życiem, realistyczny, ołówkowy konterfekt w półfigurze młodego Józefa Chełmońskiego (il. 6).³³ Młody artysta został naszkicowany w pozie doskonale podpatrzonej przez autora – z paletą w ręku i pędzlem w zębach – pochłonięty pasją twórczości. Wykonany śmiałą, żywiołową kreską, wydobywającą formę z mistrzowską precyzją, rysunek ten można uznać za jeden z najlepszych portretów w dorobku Siemiradzkiego. W liście do rodziców Siemiradzki z entuzjazmem odnotował pierwszy sukces Chełmońskiego w monachijskiej Akademii: „przyjechał Chełmoński i pierwsze studium, które robi jest już najlepszym w klasie. Profesor Anszytz, pod kierownictwem którego znajduje się ta klasa, powiada, że jeżeli są zdolni ludzie to Polacy i puszy się stary niezmiernie z tego, że Matejko był przez kilka miesięcy w liczbie jego uczniów”.³⁴ Zważywszy, że zamieszczony powyżej cytat świadczy o bardzo dobrym rozeznaniu Siemiradzkiego w stosunkach panujących w pracowni prof. Anschütza, można z pewną ostrożnością zaryzykować hipotezę, że może i konterfekt Chełmońskiego narysował Siemiradzki w tej właśnie pracowni.³⁵ Jeśli chodzi o wizerunek męski obok podobizny Chełmońskiego, to nasuwają się wątpliwości, czy należy on do kompozycji uwieczniającej Chełmońskiego w pracowni (mógłby stanowić portret kolegi lub tutora). Próby identyfikacji dowiodły, że pośród kolegów

zarówno Siemiradzkiego, jak Chełmońskiego cechy fizjonomii przedstawionego mężczyzny najbardziej przystają do rysów Waleriana Brochockiego, choć identyfikacja taka nie jest pewna. Przeprowadzone w dniu 18 marca 2016 roku obserwacje szkicownika pod mikroskopem wykazały, że portrety wykonane na karcie 22 mogły powstać całkowicie niezależnie od siebie.³⁶ W odróżnieniu od portretu Chełmońskiego opracowanego dynamicznie, miękkim ołówkiem, konterfekt N.N. był rysowany ostrożnie, mozolnie, twardym grafitem nieprzyciśkanym do papieru. Ze względu na sztywność jego kompozycji nie można wykluczyć, że chodzi o portret rysowany z fotografii – szkic do realizacji jednego z typowych prywatnych zamówień na portret z fotografii, jakie wykonywał Siemiradzki w celach zarobkowych.³⁷ Jest prawdopodobne, że próbka męskiego portretu opracowana została wcześniej, a dopiero jakiś czas później autor skontrastował ją z brawurą podobizną Chełmońskiego, ale też może być na odwrót: nie można wykluczyć, że konterfekt Chełmońskiego powstał wcześniej, a Siemiradzki inspirował się jego werwą, tworząc późniejszy wizerunek męski na zamówienie.³⁸ Szkicownik „monachijski” zamykają cztery widoki miejskie Monachium, z których dwa dopracowane ukazują zespoły wąskich bawarskich kamienic z relikami zachowanych pomiędzy nimi średniowiecznych murów miejskich. Zabudowa wskazuje na okolice dworca kolejowego (na ostatnim rysunku zespół budynków miejskich jest ukazany z za peronu kolejowego), a więc przedstawia rejon zachowanej do dziś Karlstor, czyli pobliza zarówno zamieszkania Siemiradzkiego, jak i ówczesnej siedziby Akademii

³⁶ Badania pod mikroskopem przeprowadzone zostały przez konserwator Magdalenę Borkowską we współpracy z Kierownikiem Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze MNW, Dorotą Nowak w dniu 18 marca 2016 w Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze MNW z udziałem Pauliny Adamczyk i Anety Biały.

³⁷ Podczas studiów w Petersburgu jednym ze źródeł pozyskiwania przez Siemiradzkiego funduszy na utrzymanie było malowanie portretów z fotografii. Intratnym „obstalnikiem” wzmiankowanym przez Siemiradzkiego w liście do rodziców miał być portret z fotografii następcy tronu dla fabrykanta Wargulina (zapis nazwiska wg listu artysty, być może chodzi o Aleksandra I. Wargunina [1807–1880], pioniera przemysłu papierniczego w Rosji) za 100 rubli. Dużyk (1986: 84); Archivio di PISE (D-10: k. 188 i 188 v.).

³⁸ Wg hipotezy Pauliny Adamczyk podobizna męska obok Chełmońskiego może być wstępnym projektem wizerunku hr. Henryka Wodzickiego, w związku z portretem malowanym w 1879.

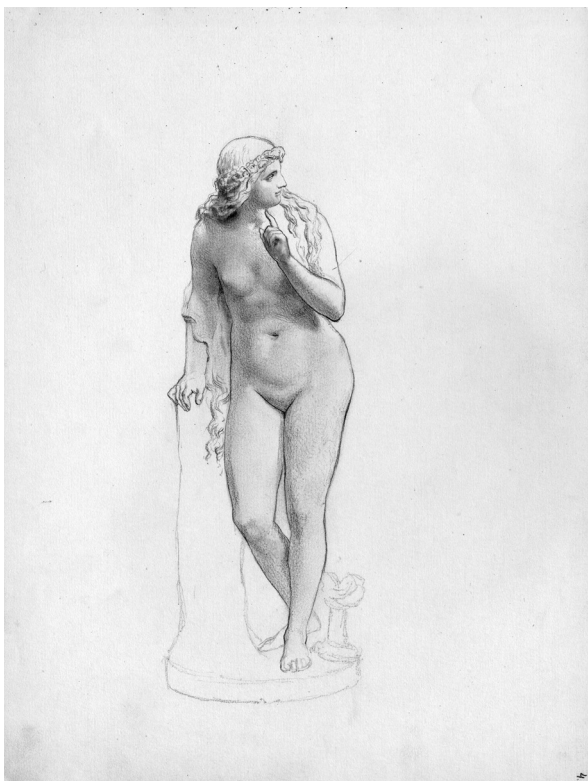
³¹ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8952/12, 13, 14, każdy ze szkiców: ołówek, papier, 31 × 23,4 cm.

³² W rozmowie ze St. R. Lewandowskim Siemiradzki przyznał, że w Monachium napotkał na trudności z wyszukaniem odpowiednich modeli, co często nadrabiał rysowaniem z paletki. Lewandowski (1904: 32).

³³ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952/22.

³⁴ Archivio di PISE (D-10: k. 293).

³⁵ Hipotetycznie również pracownia prof. Strahübera.



Il. 4. Odrys z rzeźby Ludwiga Schwanthaler *Meluzyna*, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 31 × 23,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8952/4 r.



Il. 5. *Akt leżącego mężczyzny*, studium do obrazu *Orgia rzymska*, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 31 × 23,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8952/17 r.



Il. 6.
Józef Chełmoński przy pracy i portret męski (z fotografii[?]), rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 31 × 23,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8952/22 r.

Monachijskiej.³⁹ Zaakcentowanie w rysunkach szlachetnych, smukłych proporcji kamienic i malowniczych zwieńczeń średniowiecznych wież potwier-

dza ówczesną fascynację Siemiradzkiego gotykiem, wyrażaną w listach relacjonujących m.in. wspólne włóczęgi ze Stanisławem Witkiewiczem po Monachium: „[...] nieraz lecimy późnym wieczorem do Frauenkirche (tutejszej gotyckiej katedry) i chodzimy wokoło jej starych szerniałych murów, pstrych

³⁹ Siemiradzki mieszkał przy Augustenstrasse 51, zaś Akademia monachijska mieściła się w budynku pojezuickim klasztoru przy Neuhauserstrasse.

u dołu od tablic grobowych, żeby się nasycić jej imponującym widokiem”.⁴⁰

Szkice do *Jawnogrzeszniczy* – dominanta „szkicownika z czasów kawalerskich” – i inne rysunki z tego albumu

Przechodząc teraz do szkicownika „Z czasów kawalerskich” i zawartej w nim tuż po szkicach krakowskich szczególnie reprezentacyjnej grupy szkiców do *Jawnogrzeszniczy*, trzeba w tym miejscu wspomnieć, że notatnik ów kończy oberwana karta z odręcznie nagryzmołonym ręką artysty tekstem, który okazał się brudnopisem francuskojęzycznej depeszy do rodziców napisanej przez malarza wkrótce po przyjeździe do Monachium. Depesza ta ujawnia straszliwy niepokój artysty spowodowany brakiem wiadomości od rodziny, sformułowany w tych samych niemal słowach, co początkowe frazy dwóch listów do rodziców z początku października 1871.⁴¹ Ponieważ malarz obok tekstu depeszy podaje swój monachijski adres, wskazując, by nań słać odpowiedzi, można wywnioskować, że depesza jest jednym z wczesnych sygnałów zawiadomienia przez stypendystę rodziny o swym dotarciu do Monachium, a więc że powstała w tym samym czasie, co owe listy, czyli ok 1–8 października 1871. Wygląda na to, że malarz spożytkował końcową kartę szkicownika na próbkę tekstu depeszy, nie chcąc zakłócać brulionem pisaniny logiki ciągu szkiców z Krakowa oraz pomysłów do przygotowywanego obrazu. Powyższe datowanie depeszy zamieszczonej na ostatniej stronie szkicownika dobrze koresponduje z przypuszczalną chronologią szkiców z drugiego „biegu” szkicownika, wśród nich z pierwszą sekwencją zawartych w szkicowniku szkiców do obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznicza*, którą należałoby datować na październik 1871.⁴²

Obraz Siemiradzkiego *Chrystus i Jawnogrzesznicza* (1873, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg, zob. tabl. 1), debiutancki utwór malarza ukończony w Rzymie w 1872 roku i stanowiący preludium do jego dalszej sławy, był inspirowany

poematem *Grzesznica* rosyjskiego poety i dramaturga hrabiego Aleksego Konstantynowicza Tołstoja (1817–1875).⁴³ Wiosną 1871 roku, w końcowej fazie pobytu Siemiradzkiego w Petersburgu jego pracownię dwukrotnie odwiedził wielki książę Włodzimierz Aleksandrowicz Romanow, interesujący się terminem ukończenia obrazu *Rzymska Orgia* oraz w celu zamówienia malowidła do ukończenia w czasie późniejszym, za granicą, do którego zasugerował zaczerpnąć tematykę właśnie z poematu hrabiego Tołstoja *Grzesznica*. Siemiradzki wcześniej poematu nie znał, więc książę przekazał mu egzemplarz utworu, którego fabułę wkrótce artysta opisał rodzicom: „Treść jego jest jedno wschodnich podań o Chrystusie, nie zapisane przez ewangelistów, nawrócenie młodej grzesznicy podczas uczty. Temat bardzo wdzięczny, i nie pożałuję na niego ani pracy, ani wydatków”.⁴⁴ Powstały w 1858 roku poemat, osnuty na motywach ewangelicznej opowieści o spotkaniu Chrystusa z nierządną kobietą, nie ma jednak bezpośredniego odpowiednika w historii nowotestamentowej, z którą łączy go jedynie wątek konfrontacji grzesznicy z miłosiernym Chrystusem. Zarówno poemat, jak obraz nie ilustrują bowiem żadnej konkretnej sceny z ewangelii, aluzyjnie nawiązując do przesłania i didaskaliów z kilku wzmianek o Jawnogrzeszniczy i Marii Magdalenie w Piśmie.⁴⁵ Głównymi ewangelicznymi motywami, które „przyświecały” hrabiemu A. K. Tołstojowi przy konstrukcji poematu, wydają się być przypowieści o rozmowie Mesjasza z Samarytanką przy studni oraz o przyprowadzonej przez faryzeusza bezimiennej Jawnogrzeszniczy (odpowiednio: Jan 4, 1–29 i Jan 8, 1–11); obydwie bowiem dotyczą metamorfozy psychicznej i moralnej bohaterki, których przeszłość przeniknął Chrystus jednym spojrzeniem, powodując zmianę ich zapatrywań i postępowania.

Epizod stanowiący kłamrę dramaturgii poematu – moment konfrontacji dwu krańcowo przeciwstawnych postaw etycznych w osobach Jawnogrzeszniczy i Chrystusa – uczynił Siemiradzki tematem przedstawionej przez siebie sceny.⁴⁶ Spotkanie za-

⁴⁰ Dużyk (1986: 129); Archivio di PISE (D-10: k. 288).

⁴¹ Archivio di PISE (D-10: k. 282): list z 8 października 1871.

⁴² Wcześniej – jak wynika z kolejności albumu, ale także ze stylistyki rysunków – kontynuował artysta w Monachium tematykę związaną ze wspomnieniami z Krakowa, niewątpliwie przed szkicami do *Jawnogrzeszniczy* powstały też pierwsze rysunki w szkicowniku o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952 (k. 1, 3, 4, por. przyp. 27).

⁴³ Orłowski (2001: 117–118).

⁴⁴ Dużyk (1986: 101); Archivio di PISE (D-10: k. 262 r.).

⁴⁵ Ani utwór Tołstoja, ani też *Jawnogrzesznicza* Siemiradzkiego nie ilustrują żadnego z wątków Nowego Testamentu dotyczących trzech ewangelicznych kobiet: Marii z Betanii (Ł 12, 1–3), Marii z Magdali, pierwszego świadka Zmartwychwstania (identyfikowanej z Marią, z której Jezus wyrzucił siedem złych duchów [Ł 8, 2]), i Jawnogrzeszniczy (Ł 7, 37).

⁴⁶ W szczególności malarz przedstawił moment, gdy Chrystus: „nie wszedłszy do wnętrza [pałacu Grzesznicy – przyp.

inscenizował w znacznym stopniu zgodnie z didaktykami utworu Tolstoja: prawą stronę tła zajmuje tak ważne dla poety wyobrażenie uczty: przedstawienie rezydencji występnej niewiasty wypełnionej tłumem rozpasanych biesiadników.⁴⁷ Natomiast z lewej strony kompozycji umieścił Siemiradzki tło krajobrazowe: zalany słońcem gościniec, którym przybywają do domu Grzesznicy – Nauczyciel i Apostołowie – tło potraktowane w sensie epickiej narracji i wizji pejzażu nowatorsko jak na epokę i środowisko, w którym obraz powstawał.⁴⁸

aut.], w milczeniu powiódł spokojne spojrzenie po wszystkich i zastanowił [tzn. „zatrzymał” – przyp. aut.] je na grzesznicy z wyrazem bóleści. To spojrzenie było dla niej jak promień jutrzeńki, wszystko dla niej stało się jasnym. W sercu zamglo-nem grzesznicy rozpięzły się nocne cienie. [...] i wnet pojęła marność żywota swego, szkaradę popełnionych występów. Przestrasza ją ogarnął! [...] I pierwszy raz wzdrygając się złego, w tem dobroczynnym spojrzeniu wyczytała karę występnych dni swoich – i nieograniczone miłosierdzie!

[...] lękając się jeszcze natrzasań świata, zawahała się chwilę – nagle rozległ się wśród ciszy brzęk wypadającej z rąk czary i jęk uciśnionego serca. Zbladła młoda grzesznica, zadrżały usta rozwarłe, na koniec zalana łzami pada [...] przed świętością Chrystusa”. Tolstoj (1874: 355–356).

⁴⁷ Motyw rozbudowanej uczty w typie biblijnym i w duchu ikonografii Paola Veronese to wyraz dalekosiężnej i wielowarstwowej syntezy literatury i sztuk plastycznych, która dokonała się w obydwu realizacjach tematu *Jawnogrzesznicy* – literackiej i plastycznej. Podczas gdy poemat stał się inspiracją dla malarza, spuścizna mistrzów malarstwa renesansowego była bodźcem dla samego Tolstoja. Poeta, posiadający dużą wiedzę z zakresu malarstwa włoskiego okresu Odrodzenia, sięgnął do dziedzictwa tego okresu, ze szczególnym wskazaniem na obrazy Paola Veronese. W liście do Iwana Aksakowa wyjął: „[...] przyznaję, że kiedy pisałem *Grzesznicę*, miałem częściowo przed oczyma obraz Paolo Veronese’a [...]”. Cyt. za: Orłowski (2001: 119).

Z drugiej strony także Siemiradzki był szczególnie zafascynowany Veronesem, o czym świadczy jego opinia na temat Galleria dell’Accademia w Wenecji wyrażona w liście do rodziców pisany z Serenissimy opatrzonym datą 17 kwietnia 1872: „[...] takich Veronesów może nigdzie na świecie nie ma” [Dużyk (1986: 158); Archivio di PISE (D-10: k. 324)], która współbrzmiała z zawartą w korespondencji nieco dalej apologią dawnych mistrzów oglądanych w Wenecji: „[...] malarze tegocześni tak karłowatymi wydają się wobec tych tytanów, że aż wstyd się przyznać do tej profesji”, Dużyk (1986: 158); Archivio di PISE (D-10: k. 325).

Podobnie jak Tolstoj, Siemiradzki dialogował z Veronesem, adaptując do swojego dzieła typową dla weneckiego geniusza scen zbiorowych kombinację rozmachu i monumentalizmu kompozycji wzbogaconą o rodzajowy aspekt narracji oraz o pogłębiony moralizatorski wydźwięk, co w ujęciu polskiego malarza powodowało, że wymowę obrazu odbierano jako symbol „tryumfu rozumu nad namiętnością, człowieka-ducha nad człowiekiem-zwierzęciem, młodej ery świata nad starą”. Gomulicki (1873: 3).

⁴⁸ Problematyka nowatorskiego potraktowania krajobrazu i światła w *Jawnogrzesznicy* wywołała falę wypowiedzi współczesnych dzieł recenzentów i była najobszerniej analizowana przez krytykę i historiografię sztuki, m.in. Gomulicki (1873:

Współczesnych dzieł widzów urzekła niezwykle iluzjonizm biblijnej sceny, który kompozycja zawdzięczała zarówno wirtuozerii malarza w naturalistycznym opracowaniu figur i naukowo umotywowanych rekwizytów, jak i nowatorsko odwziorowanemu śródziemnomorskiemu krajobrazowi. Sceneria ewangelicznego spotkania była bowiem zatopiona w blasku słonecznego światła przenikającego przez korony drzew i zastygłego na przedmiotach.

Wielki podziw, ale i refleksję entuzjastów wywoływała tytułowa postać *Jawnogrzesznicy*, której poza i oblicze ucieleśniały stan psychicznej metamorfozy: przejście ze stanu grzechu – zła do świata pokuty, cnoty i dobra.

O ile pejzaż i luministyczne efekty tego dzieła były często analizowane (por. przypis 49), to znacznie mniej miejsca (nie licząc artykułu Wandy Mossakowskiej dotyczącego jednak szczególnego etapu procesu twórczego, jakim było przygotowanie fotografii modeli i manekinów do finalnego opracowania postaci i draperii) poświęcono procesowi kształtowania kompozycji i układu grupy figuralnej oraz zmienianym przez artystę koncepcjom postaci.⁴⁹ Kolejna część niniejszych rozważań pretenduje do uzupełnienia tych braków.

Powracając w tym kontekście do szkiców postaci do *Chrystusa i Jawnogrzesznicy*, umieszczonych po sekwencji szkiców z Krakowa w szkicowniku MNW Rys. Pol. 8962/1–84, należy zauważyć, że rysunki owe przedstawiają różne warianty postaci Grzesznicy, bez wrysowywania jej w architekturę – jakby pomysł tła i pejzażu artysta miał przepracować dopiero podczas wyprawy do Włoch. Poszczególne warianty kompozycji i figury Grzesznicy łączą się logicznie, rozwijając się w ciąg wątków, które pojawiają się później w całościowych zarysach kompozycji. Sumaryczne szkice sceny w tym szkicowniku nie występują nazbyt często, ale dwa rysunki są już wersjami dość szczegółowo opracowanymi stylistycznie, określającymi kompletną niemalże kompozycję.⁵⁰

W pierwszej kolejności uwagę Siemiradzkiego zaabsorbowało poszukiwanie formy dla adekwat-

1–3); Struve (1874, cz. 1: 19–22; cz. 2: 35–38); Szubert (2008: 6–9).

⁴⁹ Mossakowska (1984: 211–221).

⁵⁰ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8962/21, MNW Rys. Pol. 8962/26 r., papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm (por. przyp. 63, 65; il. 13 i il. 14).

nego wyobrażenia postaci bohaterki – i wyrazu jej duchowej przemiany.

To dążenie przebija z pierwszych (sugerując się następstwem kart szkicownika) szkiców przygotowawczych do Jawnogrzeszniczy, umieszczonych na karcie 9 szkicownika MNW Rys. Pol. 8962/1–84, oddzielonej od szkiców „krakowskich” zaledwie pojedynczą stronką z niewyraźnymi zarysami kobiecych aktów. W dolnej połowie karty 9 zamieścił artysta wyraziste ujęcie pełnopostaciowe urodziwej ciemnowłosej niewiasty, o figurze lekko przegiętej do tyłu w pozie człowieka, który nieruchomieje pod wpływem zewnętrznego impulsu, z prawą ręką na wysokości szyi w geście zawstydzenia i osłaniania szatą dekoltu (zgodnym ze słowami poematu), a lewym ramieniem opuszczonym z dłonią rozwartą w odruchu zaskoczenia (il. 7).⁵¹ Uwagę przyciąga twarz ujęta niemal profilowo, opracowana w kilku ruchach ołówka. Artysta nadał jej szlachetny południowy charakter przez uwydatnienie lekko orlego nosa przy zachowaniu klasycznych proporcji reszty fizjonomii. Nutę Orientu, którą wprowadza wejrzenie kobiety, podkreśla zarys opaski na kręconych włosach. Co zadziwiające, Siemiradzkiemu udało się od razu – w tym jednym z pierwszych szkiców do obrazu – zasygnalizować przez udatne obdarzenie twarzy melancholijnym wyrazem zapatrzonego przed siebie spojrzenia i podkowiastym wygięciem kącika ust – wewnętrzne przeżycia bohaterki.⁵² Zawarty ponad figurą Grzeszniczy na karcie 9 owal twarzy kobiecej ujętej niemal *en face* stanowił najpewniej pierwotny zamysł oblicza heroiny. Z jego dokończenia artysta zrezygnował, prawdopodobnie porzucając na początku prac nad tematem ideę obrazowania twarzy w widoku na wprost. Jednak przy owym szkicu owalu warto się zatrzymać, gdyż daje on pojęcie o zawartości dalszych kart szkicownika, będąc swoistą zapowiedzią szeregu analogicznych, miniaturowych zarysów twarzy lub profilu, czy dokładniej – prób uchwycenia właściwych proporcji twarzy i jej pochyleń, którym niekiedy towarzyszą studia muskulatury ramienia opracowywane ner-

wową kreską, przeplatające się na dalszych kartach z rozbudowanymi studiami całych figur i szkicami układu sceny. Owe miniaturowe notatki rysunkowe, pobieżne i o wyraźnie eksperymentalnym charakterze, szkicowane z gorączkową niecierpliwością, niekiedy jako na poły podświadome abstrakcyjne nieco rysunki, są niewątpliwie przejawem potrzeby uporczywego drażenia koncepcji wyglądu elementów fizys bohaterki najbardziej zajmujących artystę: jej twarzy i jej bezwładnie opadającego ramienia. Takie próby doskonalenia formy ciągle tych samych motywów znajdujemy już na karcie nr 10. Dwa miniaturowe, zaznaczone finezyjną kreską fragmentaryczne zarysy profilu Grzeszniczy o silnie podcieniowanych oczodołach, „wynurzające się” z „pustki” niezarysowanej poza tym strony, stanowią niewątpliwie – tak samo zresztą jak zbliżony wyglądem fragment profilu zamieszczony na rewersie karty 10, ponad szkicem nagiej postaci Jawnogrzeszniczy przy murze – próbę pogłębienia ekspresji profilu zdefiniowanego w pełnopostaciowym szkicu Jawnogrzeszniczy na karcie 9. Podobne, zminiaturyzowane studium twarzy o karykaturalnie zwiększonych cieniami oczodołach, dla odmiany – twarzy ujętej *en face*, spotykamy ponadto na karcie 14 (il. 8). Ten z kolei eksperyment wydaje się odzwierciedlać dążenie artysty do psychologicznego udratyzowania postaci podczas podjętych na nowo prób powrotu do koncepcji ukazania twarzy *en face*. Przypuszczenie to można uzasadnić okolicznością, że w dalszych szkicach postaci Grzeszniczy (przeważnie klęczącej lub padającej na kolana) na kartach 13, 18, 19, 20 (a więc na rysunkach w pobliżu karty 14) twarz bohaterki ukazana jest *en face*, a nieco dalsze karty 22 i 23 zawierają dwa większe wyobrażenia lica grzesznej piękności w widoku w $\frac{3}{4}$.⁵³ W tym miejscu warto też zauważyć, że miniaturowemu studium proporcji twarzy na karcie 14 towarzyszy studium anatomiczne ramienia – analogiczne do wspomnianych wcześniej studiów muskulatury ramion zawartych w szkicowniku Rys. Pol. 8952/1–25.⁵⁴ Zestawienie na jednej karcie „próbki” proporcji twarzy Jawnogrzeszniczy z jedną z wersji studium „opadającego” ramienia – motywu wielokrotnie podejmowanego zarówno

⁵¹ Chodzi o dłoń, z której, zgodnie z tekstem poematu, wypada na ziemię puchar napełniony biesiadnym winem.

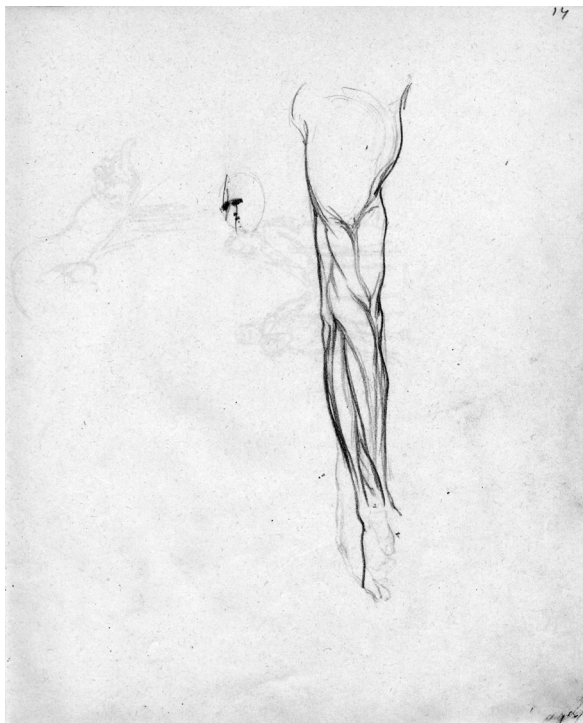
⁵² Pochylenie głowy do przodu sugeruje jednak nie tyle pokorę, co stadium wcześniejsze stanu ducha bohaterki: wyzywającą pewność siebie, z jaką wyszła naprzeciw Apostołów. Wypada stwierdzić, że ów wstępny niepozorny rysunek oddaje postać bohaterki we współczesnym odbiorze bardziej przekonywującą i ujmującą niż mozolnie „ulepszana” zgodnie z akademickimi wymogami postać Grzeszniczy w finalnej kompozycji malarskiej.

⁵³ Rysunki na k. 13, 18, 19, 20 są też omówione nieco dalej, pod kątem klęczącej poży Jawnogrzeszniczy, por. przyp. 59. Więcej szczegółów na temat szkiców na k. 22 i 23 por. przyp. 61.

⁵⁴ Por. przyp. 30: studia ramion i nóg w szkicowniku o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8952 na k. 2, 5 v., 6, 7, 8, 9.



Il. 7. Postać kobiety, szkic do obrazu *Jawnogrzesznicca* oraz studium psychologiczne twarzy kobiety do *Jawnogrzeszniccy*, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/9 r.



Il. 8. Studium anatomiczne mięśni ramienia oraz szkic twarzy, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/14 r.

w omawianym szkicowniku, jak w albumie Rys. Pol. 8952/1–25 dowodzi, że szkicownik Rys. Pol. 8962/1–84 był przez pewien czas (w okresie pobytu artysty w Monachium) zarysowywany równolegle, a niekiedy i równocześnie – w tych samych sytuacjach i miejscach w bawarskiej stolicy, co bardziej reprezentacyjny, imponujący dużym formatem kart, szkicownik Rys. Pol. 8952/1–25.⁵⁵

Cofając się jeszcze do miniaturowych szkiców profilu *Jawnogrzeszniccy* na kartach 10 i 10 v., należy zwrócić uwagę, że wprawki te miały zarazem charakter przygotowawczy względem szkicu na karcie 11, który przedstawia pełnofigurale ujęcie *Grzeszniccy* w towarzystwie ujętego także w całej postaci – św. Jana (il. 9). Kompozycja ta dowodzi, że artysta, zastanawiając się nad wyborem najwłaściwszej sceny z utworu hr. Tołstoja, na karcie 11 wypróbował pod tym kątem epizod poprzedzający o chwilę akt ostatecznej metamorfozy psychicznej bohaterki –

moment, gdy wyprzedziwszy Chrystusa, zbliży się ku niej św. Jan.⁵⁶ Na szkicu tym, jednym z najbardziej okazałych i najefektowniejszych w omawianym zbiorze, obydwie postacie są ukazane z profilu, z głowami i spojrzeniami skierowanymi w lewo – jak można się domyślać – w stronę nadchodzącego Chrystusa. Figura *Jawnogrzeszniccy* w pozie niemal identycznej jak na karcie 9, narysowana śmielszą, bardziej sprężystą kreską, a zarazem bardziej dopracowana w szczegółach niż przedstawienie na karcie 9. Jej ożywienie jest tu bardziej „dynamiczne”, intensywne, a wyrafinowany kontrapost (czy też poza wskazująca na zachwianie się w nogach pod wpływem psychicznego bodźca) uwierzytelniony zarówno poprzez układ szat z widoczną kształtną formą brzucha, jak i wysuniętą spod draperii stopę. W przeciwieństwie do *Jawnogrzeszniccy*, postać św. Jana jest naszkicowana pobieżnie, określony zo-

⁵⁵ Nurtujące artystę dążenie do właściwego odwzorowania formy opadłego bezwładnie ramienia (czy raczej opuszczonego w bezwładzie ramienia *Jawnogrzeszniccy*) przejawia się w studiach w szkicowniku o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962 na k. 20 v., 21 v., 24, 25 (obok postaci *Grzeszniccy* widzianej z profilu), 28, 29 v., 31.

⁵⁶ Kompozycja na k. 11 odnosi się do następującego fragmentu poematu: „Leje się wino – gwar i śmiechy! [...] Wtem w ciżbie rozweselonych ukazuje się mąż urodziwy. [...] występną dziewczyna, zmieszana jego wielkością, patrzy lękliwie spuściwszy oczy, lecz przypomniawszy sobie niedawne wyzwanie, wstaje ze swego siedzenia, wyprostowawszy swoją giętką kibić, śmiało postępuje naprzód i z wyzywającym uśmiechem podaje przechodniowi szumiącą czarę”. Tołstoj (1874: 355–356).



Il. 9. *Jawnogrzesznicca i św. Jan Apostoł*, szkic do obrazu *Jawnogrzesznicca*, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/11 r.



Il. 10. *Święty Jan*, szkic do obrazu *Jawnogrzesznicca*, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8962/12 r.

stał zaledwie zarys sylwetki Ewangelisty. Ale wspinał się do powiedzenia wyglądu postaci znajdujemy na następnej karcie (k. 12), na której artysta wyobraził św. Jana z profilu w popiersiu, tworząc precyzyjnie narysowane, zniewalające harmonią rysów, studium akademickie w duchu Rafaela i szkoły bolońskiej (il. 10). Wypełnia ono całą kartę 12 r. i jest kontynuowane na karcie 11 v., na której artysta rozrysował układ rąk św. Jana złożonych w geście modlitewnym. Studium na karcie 12 mistrzowsko odzwierciedla apologię niezemskiej urody św. Jana zawartą w wersach hr. Tołstoja i stanowi popis talentu Siemiradzkiego w kierunku tworzenia idealizowanych wizerunków rzadkiej szlachetności.⁵⁷

Jednak, jak sygnalizowano już wcześniej, na następnych stronach artysta rezygnuje z drażenia wątku sceny ze św. Janem, jak też z ujęcia Grzeszniccy w pozie stojącej i w niewielkich szkicach figuralnych, wykonanych żywiołową kreską i rozmiesz-

czanych pojedynczo bądź po dwa lub trzy ujęcia postaci na karcie, eksperymentuje w kierunku ukazania występnej niewiasty na klęczkach: upadłej, bądź osuwającej się na ziemię w obliczu majestatu Chrystusa, a więc w pozie inspirowanej przez ostatni wers poematu.⁵⁸ Kulminację tej serii stanowi piękny szkic na karcie 19, przedstawiający Grzesznicę, która klęcząc przed odwróconą tyłem do widza, ledwie zarysowaną, stojącą sylwetką w płaszczu (zapewne Chrystus lub św. Jan), opiera się bokiem o cokół okalający schody (il. 11).⁵⁹ Wraz z pozą heroiny, artysta modyfikuje ideę wyglądu postaci. Widoczna na karcie 19 Grzesznica bardziej przypomina niewinne, młodziutkie, zbłąkane i załknione dziewczę niż wyzywającą dojrzałą ladacznicę, nagle uświadamiającą sobie własny grzech, a modyfikacji tej towarzyszy zmiana stylistyki. Siemiradzki rysuje tu bowiem raczej fizjonomię „niewinnej kusiciel-

⁵⁷ Fragmenty opisu postaci św. Jana w tłumaczeniu poematu A. K. Tołstoja autorstwa n.n., wydanym przez „Przeгляд Lwowski” w 1874: „Leje się wino – gwar i śmiechy! [...] Wtem w ciżbie rozweselonych ukazuje się mąż urodziwy. Jego precudne rysy w blasku młodzieńczej piękności pełne ognia i natchnienia. Mąż ten nie wygląda na śmiertelnika – na nim znamię Wybranego!”. Tołstoj (1874: 355–356).

⁵⁸ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8962/13 r., MNW Rys. Pol. 8962/16 r. (jedno z 3 ujęć na karcie), MNW Rys. Pol. 8962/19 r. Szkice o nrach inw.: MNW Rys. Pol. 8962/17 r. (2 szkice „upadłej na ziemię”, skulonej pokutnicy na karcie), MNW Rys. Pol. 8962/18 r. (pojedyncze ujęcie upadłej na ziemię, na wpół klęczącej, skulonej pokutnicy załamującej ręce w geście rozpaczony) – wszystkie wymienione szkice: ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm.

⁵⁹ O szkicach tych była już mowa w kontekście miniaturowych wprawek artysty pod kątem uzyskania efektu głębi psychologicznej twarzy, por. przyp. 54.

⁵⁹ *Klęcząca kobieta*, szkic do obrazu *Jawnogrzesznicca*, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, nr inw. MNW Rys. Pol. 8962/19.

ki” w typie modernistycznym, kojarzącym się ze sferą „prerafaelicko-botticellovskich” fascynacji niż fizys piękności w konwencji antyku klasycznego. Że taka „nieklasyczna” koncepcja postaci zafrapowała autora na dłuższą chwilę, świadczą dwa szkicowe ujęcia Grzesznicy („główka” na karcie 22 i półfigura na karcie 23), rysowane twardszym niż poprzednie szkice ołówkiem i obdarzone przez autora rysami analogicznymi do kobiety na karcie 19, oddanymi giętką niemal ornamentalną linią.⁶⁰ Trudno na obecnym etapie badań stwierdzić, czy karykatura głowy męskiej o twarzy nasuwającej skojarzenia z wulgarnymi dziecinnymi rysunkami erotycznymi, towarzysząca wizerunkowi ponętnej JawnoGrzesznicy w półfigurze, została narysowana równocześnie z wizerunkiem bohaterki obrazu (może jako akt szczególnego ironicznego odautorskiego uznania dla prowokacyjnej urody bohaterki trzech wspomnianych tu szkiców o specyficznej stylistyce?), czy chodzi o symboliczne zestawienie „Piękna” z „Brzydota”, czy też obecność karykatury stanowi jedynie przejaw podświadomej potrzeby artysty nieustannego wodzenia ołówkiem po papierze, w tym także sygnalizowania dezaprobaty dla efektów własnej pracy.⁶¹

Ciąg szkiców postaci klęczącej lub upadającej Grzesznicy zawartych w pierwszej połowie szkicownika zamyka pierwszy szkic sumaryczny całości kompozycji, w którym uczestnicy sceny skupiają się wokół postaci Grzesznicy skulonej na klęczkach przy cokole schodów (il. 12).⁶² Na lewo od bohaterki ulokowana jest odwrócona tyłem jak na karcie 19 postać św. Jana, na prawo w pewnej odległości – wyniosła ponad otoczenie, niewzruszona figura Chrystusa – prefiguracja ostatecznego ujęcia sylwetki Syna Bożego na obrazie. Szkic ten pomimo swoich niewielkich rozmiarów stanowi bardzo konsekwentnie przemyślany projekt, logicznie syntety-

zujący wystudiowane na kartach 13, 16, 17, 18, 19, 20 ujęcia postaci, a jego dodatkowym atutem jest aspekt sugestywnego uchwycenia sylwetek w ruchu, nadający witalność scenie. Autor zdefiniował tu wstępnie całość kompozycji, wytyczając zbliżone do ostatecznej wersji strefy przestrzeni i ich proporcje. Wprawdzie strefa pałacu rozpustnej bohaterki zajmuje nieco szerszy obszar niż pejzaż, i parytet ten malarz zmienił w końcowej wersji, podobnie jak przeorientował rozmieszczenie obydwu stref, niemniej jednak wszystkie zasadnicze części składowe kompozycji zostały zaprezentowane, przy czym pojawił się w niej po raz pierwszy nieodłączny od-tąd symboliczny motyw drzewa. Rysunek nas zajmujący inicjuje w serii szkiców do *JawnoGrzesznicy* także wizualizację uczyty w tle, pod względem kompozycyjnym antycypującą „spiętrzeniem” postaci na schodach rezultat końcowy dzieła.

Dalsze strony notatnika świadczą wszakże o braku przekonania Siemiradzkiego do osiągniętego na karcie 21 efektu, bowiem na kolejnych stronach malarz powraca do koncepcji bohaterki stojącej w pozie zbliżonej do tej z kart 9 i 11, acz nieco zmodyfikowanej. Zarazem artysta zrywa również i z linearną, o wdzięcznych krzywiznach formy, manierą obrazowania Grzesznicy. Kartę 25 wypełnia bowiem dość zbrutalizowane, odmienne stylistycznie (wrażenie odmiany uwypuklają: gruba kreska i miękki ołówek użyte w szkicu) ujęcie figury bohaterki w geście rezygnacji: z opuszczoną głową i opadłymi w bezwładzie obydwoma ramionami.⁶³ Ten koncept postaci znajduje ostatecznie rozwinięcie i dopełnienie na następnej karcie (k. 26) w drugim sumarycznym szkicu całej sceny, z figurą Grzesznicy stojącą w centrum – z opuszczonymi ramionami i pochyloną głową, w pozie „wywiedzionej” z karty 25, ale wzbogaconej o taneczny niemal kontrapost (il. 13).⁶⁴ Umieszczona obok niej sylwetka św. Jana nawiązuje do figury Ewangelisty z karty 11, choć jest w stosunku do tamtej odwrócona o 180° (zwrócona profilem w prawą stronę). Autor zapewne zaczął rysunek od naszkicowania głównych aktorów sceny, po czym znaczna wielkość tych figur spowodowała, że dostosowując do nich proporcje otoczenia, przeniósł górną część kompozycji na rewers poprzedniej karty. W rozplanowa-

⁶⁰ *Głowa kobieta*, szkic głowy JawnoGrzesznicy, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, nr inw. MNW Rys. Pol. 8962/22; *Szkic postaci kobiecej*, szkic do obrazu *JawnoGrzesznica* i karykatura głowy męskiej, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, nr inw. MNW Rys. Pol. 8962/23.

⁶¹ Za ostatnią hipotezę – potraktowaniem karykatury jako swobodnego żartobliwego lub nawet auto-deprecjonującego efekty pracy artysty „przerywnika” w pracy twórczej, przemawiałoby istnienie w szkicowniku jeszcze dwóch szkiców podobnej karykaturalnej twarzy – zestawionych z wykresami perspektywicznymi na k. 3. Nie można też wykluczyć wcześniejszego – przed szkicami do *JawnoGrzesznicy* – zamieszczenia obscenicznych rysunków w albumie.

⁶² Szkic kompozycyjny do obrazu *JawnoGrzesznica*, ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm, nr inw. MNW Rys. Pol. 8962/21.

⁶³ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/25 r., ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm.

⁶⁴ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962/26 r., ołówek, papier, 20,6 × 17,4 cm.

niu sceny „zabrakło” przy tym malarzowi miejsca na wyraźne przedstawienie figury Chrystusa: ledwo widoczny zarys fragmentu postaci zmieścił się przy prawej krawędzi karty notatnika. Pomimo to, obydwie omówione powyżej sumaryczne szkice – jak wspomniano, pionierskie ujęcia całej kompozycji – stanowią zarazem kulminację i podsumowanie prób zajmujących około 20 poprzedzających je kart. Ustanawiają swoisty „kamień milowy” procesu twórczego, punkt odniesienia dla dalszych studiów, syntetyzujący pozy i proporcje postaci wyselekcjonowane i skompilowane na podstawie zrealizowanych wcześniej szkiców i prób: profili, „główek” i rysunków całych figur (w przypadku szkicu MNW Rys. Pol. 8962/26 – wizerunków św. Jana z kart 11 i 12, Grzesznicy z kart 9, 10 i 25). Na dwóch pobliskich kartach artysta uzupełnia te dokonania dwoma rutynowymi studiami mięśni opadłego ramienia bohaterki, zaś interesującym suplementem omówionej serii szkiców *Grzesznicy* wydaje się być towarzysząca studiom ramienia na kartach 28 r. i 28 v. karykatura człowieka w okularach. Porównania tej fizjonomii z fotografiami postaci z ówczesnego otoczenia malarza nasuwają wniosek, że może chodzić o humorystyczny wizerunek prof. Anschütza. Jeśli istotnie to jego portrecik, to byłby to zarazem jeszcze jeden ślad wskazujący na to, że wprawdzie Siemiradzki nie uczęszczał, o co go niejednokrotnie posądzano w historiografii sztuki, do atelier Piloty’ego, ale rysował oraz korzystał z pomocy naukowych w *Naturklasse* prowadzonej przez Anschütza.⁶⁵

Osiągnąwszy w szkicu na karcie 26 wstępny całościowy efekt sceny, artysta rozstaje się w szkicowniku MNW Rys. Pol. 8962 na dłuższą chwilę z tematem *Jawnogrzeszniczy*: po czym powraca do niego w szkicach na karcie 50 i dwóch następnych, podejmując na nowo ujęcie całej kompozycji obrazu. W międzyczasie wypełnia 23 strony pomiędzy obydwoma seriami *Jawnogrzeszniczy* szkicami do innych kompozycji: rodzajowo-salonowej z motywem pary przy fortepianie (ewoluują one do precyzyjnego, realistycznego rysunku w szkicowniku zatytułowanym *Szkice obrazów*, ze zbiorów MNK); rodzajowo-historycznej kontynuującej motywy wnętrz krakowskich kościołów oraz – historycznej – o temacie z czasów wojny 30-letniej:

Tilly w Magdeburgu.⁶⁶ W tej części szkicownika znajdujemy także studia perspektywiczne oraz dwa interesujące projekty ramy do obrazu *Orgia Rzymska* wraz z miniaturowym szkicem tegoż obrazu „wprawionym” każdorazowo w ramę: rodzaj akademickiej „przymiarki” obrazu do ram o zróżnicowanych kształtach i ornamentyce. Próby te stanowią istotny przyczynek do poznania sekretów warsztatu Siemiradzkiego w zakresie projektowania ram do jego własnych obrazów, a także dowodzą, jak wielkie znaczenie przywiązywał malarz do aspektu ram. Ale również są elementem pozwalającym zadatować wcześniej omówione szkice. Jeśli bowiem przyjmujemy, że malarz respektował kolejność stron w omówionej powyżej sekwencji szkicownika (czemu nie ma powodu zaprzeczać), to szkice do *Jawnogrzeszniczy* musiałyby powstać nieco wcześniej niż projekty ramy do *Orgii*, czyli na pewno przed 29 października 1871 – datą listu Siemiradzkiego do rodziców, w którym informuje ich, że obstałował właśnie ramę do tego obrazu (co wszakże musiało wiązać się z uprzednim przekazaniem ramiarzowi gotowego projektu ramy): „Ja zaś pędzę życie dość monotonne, maluję swoją orgię, która w farbach będzie niezłe wyglądać. Obstałowałem do niej pyszną złoconą ramę u pierwszego tutejszego majstra i oczekuję jej teraz z niecierpliwością. A będzie piękna w rzeźbionym *à jour* [*sic!*] deseniem złotym na czarnym tle. Takiej ramy nie dostać w Petersburgu za żadne pieniądze [...]”⁶⁷

Datowanie pierwszej serii szkiców do *Jawnogrzeszniczy* na okres przed cytowanym listem oznacza, że już w końcu października 1871 malarz zdążył rozplanować generalny rys kompozycji i zaprojektować z grubsza wygląd bohaterów sceny. Jak wykazano powyżej, w ramach pierwszej serii szkiców z warszawskiego szkicownika Siemiradzki określił zasadniczo dwie satysfakcjonujące go pozy *Jawnogrzeszniczy*: „upadłą na kolana” i „stojącą – w chwili psychicznej przemiany”. Na dalszym etapie, jak świadczy o tym karta 18 r. wspomnianego już albumu (por. przyp. 67), ze zbiorów MNK, jednym z ważniejszych dylematów artysty stała się kwestia wyboru którejś z tych poz. Na owej karcie 18 malarz zestawiał bowiem – niewątpliwie dla porównania – dwa sumaryczne szkice kompozycyjne

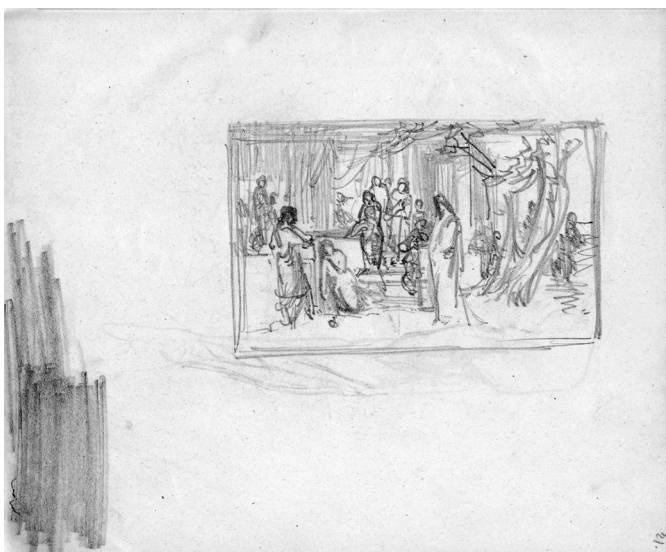
⁶⁶ Szkic przedstawiający kawalera i damę przy fortepianie o nrze inw: MNK NI 318435/1–37, MNK III-r.a. 18399/1–37, k. 5.

⁶⁷ Archivio di PISE (D-10: k. 284): fragment listu Siemiradzkiego do rodziców datowanego 29 października 1871.

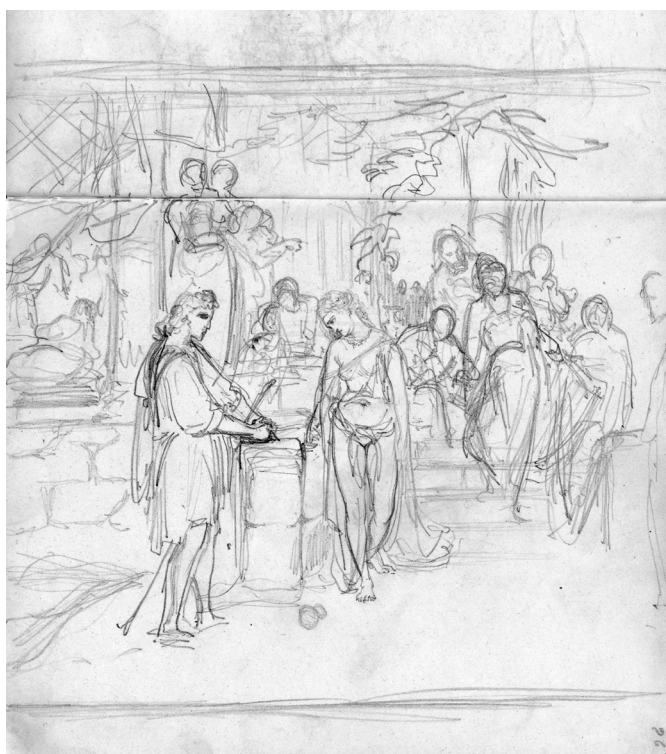
⁶⁵ Por. przyp. 29, 35, 36.



II. 11.
Klęcząca kobieta, szkic do obrazu *Jawnogrzesznicia*, rysunek
 w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW,
 nr inw. Rys. Pol. 8962/19 r.



II. 12.
 Szkic kompozycyjny do obrazu *Jawnogrzesznicia*, rysunek
 w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW,
 nr inw. Rys. Pol. 8962/21 r.



II. 13.
 Szkic kompozycji do obrazu *Jawnogrzesznicia*, rysunek
 w szkicowniku, papier, ołówek, 20,6 × 17,4 cm, MNW,
 nr inw. Rys. Pol. 8962/26 r.

z postacią Jawnogrzeszniczy: na szkicu w górnej partii karty – Grzesznicy stojącej, zrezygnowanej pod brzemieniem przewin, zaś na szkicu w dolnej części karty – pokutnicy upadłej na kolana, opartej plecami o mur.⁶⁸ Z następstwa rysunków w krakowskim albumie wynika, iż szkice do *Jawnogrzeszniczy* na jego kartach 17, 18 r., 18 v., 22 r. zostały wykonane po 25 listopada 1871.⁶⁹ Bez wątplenia w korelacji z wymienionymi powyżej krakowskimi szkicami opracowany został trzeci, a zarazem ostatni sumaryczny szkic kompozycji do *Jawnogrzeszniczy* na karcie 50 w szkicowniku Rys. Pol. 8962. Jakkolwiek w porównaniu z nimi jest to zaledwie pobieżna notatka, jednakże podobnie jak wszystkie szkice w krakowskim albumie, prezentuje on bardziej rozwiniętą wizję pejzażu niż rysunki wykonane w październiku: na dalekim planie za postaciami i drzewem widoczny jest bowiem zarys górskiego masywu. O ile jednak szkice z albumu krakowskiego powstały raczej na pewno w końcu grudnia 1871 lub w styczniu 1872 w Monachium, gdy artysta, uporawszy się z namalowaniem *Orgii Rzymskiej*, mógł poświęcić więcej czasu na projekty *Jawnogrzeszniczy*, to nie jest wykluczone, że sumaryczny szkic kompozycji z karty 50 szkicownika warszawskiego został wykonany w Rzymie, wkrótce po zainstalowaniu się tam malarza.⁷⁰ Przemawiałaby za tym m.in. okoliczność, że ostatni rysunek z serii *Jawnogrzeszniczy* w notatniku (studium popiersia Chrystusa o semickich rysach w duchu XIX realizmu, k. 52) sąsiaduje z rysunkiem wykonanym już w Italii – szkicem postaci z rzymskiego karnawału opatrzonym datowaniem *Roma Gennaro 26/1873*. Wprawdzie i za tym wizerunkiem nie brakuje szkiców wykonanych jeszcze w Monachium, co poświadczają towarzyszące im niemieckie napisy na stronach (np. k. 54), ale zważywszy wykazującą rzymskie konotacje stylistykę wizerunku Chrystusa w popiersiu, nie byłoby niczym dziwnym, gdyby także projekt na karcie

50 okazał się nie tyle zapowiedzią wspomnianych szkiców ze zbiorów MNK, co przejawem powrotu artysty do tematu *Jawnogrzeszniczy* w Rzymie, po przerwie spowodowanej przeprowadzką do Italii.⁷¹

Podsumowując: spośród szkiców do *Jawnogrzeszniczy* w szkicowniku Rys. Pol. 8962 rysunki na kartach 9–12, 21 i 26 przyniosły najbardziej trwale rezultaty poszukiwań artystycznych związanych z kształtowaniem ikonografii obrazu. Artysta nakreślił w nich główny zrab strukturę kompozycyjnej, wstępnie wypracował pozy najważniejszych postaci oraz charakterystykę zewnętrzną tytułowej heroiny i św. Jana. Wprawdzie zagadnienia te „pogłębiał” jeszcze w szkicowniku „monachijskim” ze zbiorów MNK i weryfikował w większych późnych szkicach, jak akwarelowy należący do zbiorów Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu, jednakże omawiany tu „warszawski” album stanowi cenny od strony dokumentalnej, jak i artystycznej (zawierając szereg wysokiej próby rysunków zrealizowanych „po drodze” do optymalnych rozwiązań) przekaz na temat pierwszych idei układu grupy figuralnej oraz wyglądu heroiny – którym w wielu punktach artysta dochował wierności w finalnej kompozycji.

Ciekawostką stanowić może okoliczność, iż wykonane atramentem żelazowo-galasowym szkice na kartach 72–79 (z pewnością jeszcze w Monachium) nie są dziełem Siemiradzkiego, lecz zapewne któregoś z jego słabiej utalentowanych przyjaciół-artystów.⁷² Tę wiadomość potwierdza odręczny komentarz (pisany nie ręką Siemiradzkiego, lecz zapewne autora owych wprawek): „Ktokolwiek ujrzyz te niby rysunki nie ubliżaj właścicielowi albumu posądzając go o ich autorstwo”, towarzyszący szkicom o analogicznej stylistyce w kilkakrotnie powyżej wspomnianym szkicowniku ze zbiorów MNK.⁷³ Owo świadectwo użyczenia przez Siemi-

⁶⁸ Wymienione tu sumaryczne szkice kompozycyjne do *Jawnogrzeszniczy* z krakowskiego szkicownika, w zakresie rozplanowania generalnej struktury kompozycyjnej stanowią rozwinięte – wzbogacone i rozbudowane – warianty kompozycji zdefiniowanej na k. 21 szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962, por. przyp. 63.

⁶⁹ Na takie datowanie wskazuje umieszczenie szkiców do *Jawnogrzeszniczy* w szkicowniku o nrze inw. MNK NI 318435/1–37, MNK III-r.a. 18399/1–37 po studium kopuły monachijskiej Frauenkirche opatrzonym datą 25 listopada 1871.

⁷⁰ Prace Siemiradzkiego nad projektami do *Jawnogrzeszniczy* w tym czasie potwierdza list z 26 lutego 1872. Archivio di PISE (D-10: k. 300).

⁷¹ Zarysowując k. 54–72 szkicownika o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8962, Siemiradzki z pewnością nie zachowywał kolejności stron, szkice ewidentnie monachijskie sąsiadują tam z rysunkami włoskimi. Najpóźniejszy szkic (k. 60, por. przyp. 13) – studium postaci bachantki do obrazu *Orgia za czasów Tyberiusza na Caprei* (olej, płótno, 101 × 216 cm, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa) – powstał niezawodnie w Rzymie, ok. 1880 (obraz ukończony w 1881), por.: Каптова (2008: tabl. 37, 38).

⁷² Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8962/72–79.

⁷³ Chodzi o szkicownik o nrze inw.: MNK NI 318435/1–37, MNK III-r.a. 18399/1–37, k. 28; autorki dziękują w tym miejscu Pani Kustosz Magdalenie Laskowskiej z Muzeum Narodowego w Krakowie za zwrócenie im uwagi na napis w szkicowniku.

radzkiego szkicownika kompanowi jawi się zarazem jako jeszcze jeden przykład atmosfery koleżeńskiej życzliwości, panującej w gronie polskich artystów w Monachium.

Ołśnienie Italią – włoskie przestrzenie – szkicownik o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961

Pierwszym włoskim miastem, jakie odwiedził Siemiradzki, była Weron. Dzięki sygnaturze dwa szkice z pewnością możemy powiązać z werońskimi zabytkami – rysunek fragmentu architektury katedry⁷⁴ oraz dziedzińca Palazzo Giusti.⁷⁵ Znaczenie tego drugiego miejsca artysta określił, pisząc w liście o Giardini Giusti, „skąd pyszny widok na miasto i Alpy; przy tym pyszna roślinność, a szczególnie cyprisy piramidalne, które liczą po kilkaset lat”.⁷⁶ Dla prac studyjnych do kompozycji z Jawno-grzesznicą szczególną wartość posiada szkic opisany jako katedra w Weronie, a w którego zarys została włączona grupa postaci z pokutnicą i Chrystusem na pierwszym planie (il. 14). Trudno określić, czy najpierw artysta stworzył szkic architektoniczny, by później w jego formę włączyć scenę figuralną, czy jednak architektura szkicowana była z ideą uzupełnienia nią sceny. Niewątpliwie szkic ten wskazuje, iż Siemiradzki podróżował po Włoszech z niemalże gotową koncepcją figuralną sceny z Jawno-grzesznicą. Szkice z okresu monachijskiego charakteryzują się położeniem nacisku na ukazanie emocjonalnych stanów poszczególnych postaci, rysunki z pobytu na Półwyspie Apenińskim są wzbogacone o dodatkowy element – przestrzeń architektoniczną do planowanego obrazu.

Dokonując porównania zbioru szkiców do *Jawno-grzesznicy* z Monachium z tymi sumującymi pierwszą podróż do Włoch, dostrzec można, iż artysta przenosi punkt ciężkości w pracach nad koncepcją obrazu na zupełnie inne pole – tworzy znacznie więcej sumarycznych szkiców całej kompozycji, dokładniej planuje umieszczenie każdej z figur na wyznaczonej już przestrzeni płótna, a także rozpracowuje różne warianty pejzażu, w którym rozgrywa się scena. Proces ten sugeruje, że artysta, mając świadomość, że temat obrazu oscyluje na pograniczu sceny biblijnej i wydarzenia z okresu starożytnego

Rzymu, najważniejsze prace studyjne do krajobrazu pozostawił na swój pobyt we Włoszech. Rozpoczął pogłębianie zagadnienia architektury w obrazie wtedy, gdy samodzielnie zaczął ją poznawać. Ciekawym punktem odniesienia dla tych rozważań może być obecność w omawianym szkicowniku rysunku z fragmentami architektury, w którym można rozpoznać element, uzupełniający tło sceny z Chrystusem i Jawno-grzesznicą. Zbliżone jest ujęcie murów budowli, jej podcienia, boczne schody oraz dekoracyjna balustrada. Szkic znajduje się na r: strony, zaś v. wypełnia rysunek z niemalże identycznym ujęciem murów, jakie artysta zamieścił w kompozycji malarskiej. Sąsiedztwo tych dwóch rysunków może wskazywać na obszar intensywnych poszukiwań tła architektonicznego do obrazu. To, co także wyróżnia te rysunki, to obecność kratownicy tarasu, która w takim zdobieniu nie pojawia się w żadnym innym obrazie olejnym Siemiradzkiego (il. 15).⁷⁷ Tłem obrazu jest cokol portyku z monumentalnymi schodami, zdobionymi balustradą w formie kratownicy, która stosowana była powszechnie już w architekturze greckiej, zamykając interkolumnia portyków czy balkony.⁷⁸ Przechadzając się po Rzymie, Siemiradzki na pewno wspiął się na Palatyn i oglądał pozostałości kompleksów rezydencjonalnych, gdzie mógł zobaczyć tego rodzaju balustradę, którą następnie wprowadzał w tła swoich obrazów. Zobaczyć je mógł również w Pompejach i na rzymskich freskach.⁷⁹ Kolumnowe fasady znane były Siemiradzkiemu przede wszystkim z przedstawień na freskach odkrywanych w domach rzymskich nad Zatoką Neapolitańską, gdzie swoje wille posiadali władcy, arystokraci, pisarze i poeci.⁸⁰ W okolicy Wezuwiusza znajdowały się najbardziej luksusowe założenia, których fasady tworzyły długie portyki, łączone z ryzalitami. Popularność tego elementu architektury wskazuje, że tło architektoniczne kompozycji może być zarówno widokiem zaczerpniętym z neapolitańskich willi, jak i obserwacją z Rzymu.

⁷⁷ Motyw architektoniczny tarasu z balustradą drewnianą zdobioną trzema skrzyżowanymi belkami odszukać można jeszcze w kilku tylko szkicach: w malarskim studium do *Pochodni Nerona* oraz rysunkach o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8953/17, MNW Rys. Pol. 8950/31, MNW Rys. Pol. 8961/29. Choć szkicowniki zawierające rysunki z uwzględnieniem takiej kratownicy mają szerokie datowanie, to wskazujący motyw, typowy dla antycznej architektury pałacowej, może sugerować, że powstały one z natury, z inspiracji budowlami w czasie, gdy Siemiradzki już odwiedził Włochy.

⁷⁸ Gorzelany (2013: 167).

⁷⁹ Jackiewicz (2008: 102); Gorzelany (2013: 167).

⁸⁰ Gorzelany (2013: 167).

⁷⁴ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/34 r.

⁷⁵ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/33 r.

⁷⁶ Dużyk (1986: 154); Archivio di PISE (D-10: k. 322): z relacji Siemiradzkiego w liście pisanym do rodziców z Wenecji w dniu 15 kwietnia 1872.



Il. 14.
Fragment architektury katedry w Weronie z wrysowanymi postaciami Jawnogrześnicy i Chrystusa, rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 7,4 × 13,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8961/34 v.



Il. 15.
Szkic architektury (plan do Jawnogrześnicy), rysunek w szkicowniku, papier, ołówek, 7,4 × 13,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8961/29 r.

Miejscami, które artysta odwiedzał równie chętnie i gdzie szkicował z natury, były nie tylko zabytki Rzymu, ale także ogrody Frascati, Castelli Romani, villa Torlonia. Pewne szczegóły szkicu owego fragmentu architektury przypominają kadry, jakie zapamiętać może osoba, odwiedzająca willę Hadriana, Domus Tiberiana lub Villa Aldobradini we Frascati. Panoramę twórczości artysty z tego okresu uzupełnić mogą inne szkice, które dają powiązać się m.in. z pobytem w Wenecji (po opuszczeniu Werony), gdzie Siemiradzki naszkicował widok architektury pałacowej⁸¹ oraz rysunek postaci męskiej rodem z obrazów Tycjana lub Tintoretta,⁸² z pierwszym kontaktem z zabytkami starożytnego Rzymu,⁸³ a także obserwacją wybuchu Wezuwiusza w Neapolu. „Wieści o niezwykłym wybuchu Wezuwiusza tak mię elektryzują, a przy tym bliskość

Neapolu i taniść dojechania tak są ponętne, że nie darowałbym sobie, gdybym odłożył na później oglądanie Neapolu, kiedy Wezuwiusz umilknie”,⁸⁴ a „w miarę zbliżania się, wulkan coraz stawał się większym i wyraźniejszym, huk podziemny coraz to się wzmagał i można już było dość wyraźnie widzieć wyrzucanie dymu z krateru. [...] przyjechaliśmy już po wszystkim, w okresie kiedy wulkan buchał już tylko dymem i parą i popiołem, czyli piaskiem”⁸⁵ – być może w tych okolicznościach powstał niewielki szkic ze zbiorów MNW.⁸⁶ Po neapolitańskich doświadczeniach, Siemiradzki skierował się w stronę Florencji, którą jednak bardzo szybko opuścił, gdy zyskał perspektywę łatwiejszego wynajęcia pracowni w Rzymie. Był nawet do tego zachęcany, „mówił mi [Aleksiej Piotrowicz] Bogolubow, że pisał mu

⁸¹ Szkice o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/38.

⁸² Szkice o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/37.

⁸³ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8961/6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 r., 22, 24.

⁸⁴ Dużyk (1986: 162); Archivio di PISE (D-10: k. 327 v.): list H. Siemiradzkiego z Florencji datowany 28 kwietnia 1872.

⁸⁵ Dużyk (1986: 166); Archivio di PISE (D-10: k. 329): list H. Siemiradzkiego z Neapolu datowany 28 kwietnia 1872.

⁸⁶ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8961/21 v.

następca o nabyciu mego obrazu i że odzywał się o nim z pochwałą. Wypytywał dalej o moich zamiarach, mówiłem mu o tym, że mam malować *Grzesznicę*, więc radził osiedlić się w Rzymie”.⁸⁷ To właśnie w Rzymie malarz będzie finalizował koncepcję obrazu i rozpoczynał ostateczną pracę nad jego stworzeniem.

Zbierany przez Siemiradzkiego miesiącami materiał rysunkowy zaowocował u progu lata 1872 roku rozpoczęciem pośrednich prac nad obrazem *Jawnogrzesznica*. Artysta notował wtedy, że „ja tymczasem pracuję sobie po trochu, ale do malowania obrazu jeszcze nie przystąpiłem; rysuję jeszcze węglem na płótnie; obraz będzie dużych dość rozmiarów, a mianowicie 5 metrów szerokości, na 2 ½ wysokości; figury pierwszego planu wyjdą trochę większe od połowy naturalnej wielkości [...]”.⁸⁸ We wrześniu obraz jest mocno zaawansowany:

[...] w trzeciej części prawie zrobiony: jest on cały zamalowany i teraz przystąpiłem do roboty około głównych figur. Wiele mam niezmiernie trudności do przewyciężenia: jest to najpoważniejsza praca w wszystkich, jakie miałem w moim życiu. Alexander Macedoński składał się z 6 figur, przy zwykłym pokojowym oświetleniu; w obecnym obrazie jest ich ze 20, nie licząc tłumu w oddaleniu, i to wszystko w słońcu, co ogromnie zwiększa trudność. Największą jednak trudność będę miał z wyrazami twarzy i z wyszukaniem w naturze odpowiednich typów.⁸⁹

W tym okresie notesy wypełniają się nie tylko ostatnimi sumarycznymi szkicami, ale także zapiskami, dotyczącymi typów postaci oraz adresami modelek.

Siemiradzki traktował pracę nad obrazem w sposób całościowy, o czym świadczy przecież nie tylko szkicowanie i malowanie, ale również zaangażowanie się w kwestię przyszłej oprawy dzieła. Niejednokrotnie wcześniej i przy okazji kolejnych realizacji planował strukturę figuralną z uwzględnieniem projektu ram. Będąc już w Rzymie, jesienią, w liście do Stanisława Witkiewicza, przebywającego w Monachium, przesłał rysunek z następującym komentarzem: „zrobiłem w stylu odpowiednim treści malowidła, to jest we wschodnim, w pół egipskim, w pół asyryjskim” – prosząc

o obstalowanie ramy, ponieważ „w Rzymie robią gorzej i drożej i prócz tego są nieakuratni w skończeniu roboty na termin”.⁹⁰

W lutym prace nad obrazem zbliżały się do końca. 7 marca 1873 roku artysta zapakował ukończony obraz i wysłał na petersburską wystawę.⁹¹ Zbiór zachowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie szkiców do obrazu *Jawnogrzesznica* pozwala wejrzeć w złożony proces dochodzenia do ostatecznej koncepcji dzieła. Szkice do obrazu powstawały na przestrzeni kilkunastu miesięcy, pokazują, jak narastała ich różnorodność i wielość ujęcia tematu malarskiego. Pośród wypracowanych szkicowych koncepcji można wyróżnić dwie grupy rysunków – te, które powstawały w Monachium, oraz te powstałe już we Włoszech, szczególnie w Rzymie. Podczas gdy psychologiczne podwaliny komponowanej sceny kształtują się jeszcze w orbicie monachijskiego środowiska, to okres rzymski wzbogaca przestrzeń obrazu o krajobraz naturalny, jak i ten architektoniczny. Realizacji i sposobowi przeprowadzenia pracy nad obrazem nie można odmówić znamion akademizmu – artysta pracował wedle dogmatycznych reguł Akademii, począwszy od szczegółowego rozplanowania sceny, rozrysowywania postaci, ze szczególnym uwzględnieniem studiów fizjonomicznych tytułowej *Jawnogrzesznicy*. Wszak „w dwóch figurach: *Jawnogrzesznicy* i Chrystusa koncentruje się przewodnia myśl obrazu. Na nich położył artysta główny nacisk i postawił je naprzeciw siebie, jak alfę i omegę [...]”.⁹² Pokłosiem kontaktu z malarstwem monachijskim jest pozostawienie przedstawienia w pewnym zawieszeniu, zatrzymanie akcji, która lada moment ma rozegrać się w kulminacyjnym momencie na oczach widza. Scena zastygła w napięciu w chwili, w której Jezus i kobieta zwracają spojrzenia ku sobie, w której *Jawnogrzesznica*, upuściwszy czarę, złąkniona zasłoniła piersi szatą.

Źródła archiwalne:

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, Liście Henryka Siemiradzkiego.

⁸⁷ Dużyk (1986: 182); Archivio di PISE (D-10: k. 335).

⁸⁸ Dużyk (1986: 222); Archivio di PISE (D-10: k. 345): list z przełomu czerwca-lipca 1872 (sprzed 4 lipca 1872).

⁸⁹ Dużyk (1986: 226); Archivio di PISE (D-10: k. 353 v.): list z 13 września 1872.

⁹⁰ Dużyk (1986: 226); Archivio di PISE (D-10: k. 353): list z 13 września 1872.

⁹¹ Dużyk (1986: 230); Archivio di PISE (D-10: k. 366 v.): list z 7 marca 1873.

⁹² Gomulicki (1873: 2).

Bibliografia:

- Benedyktowicz 1869 = Benedyktowicz, Ludomir: „Listy z Monachium”, *Gazeta Polska*, 85 (1869): 2.
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Henryk Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Gomulicki 1873 = Gomulicki, Wiktor: „*Jawnogrzesznicca*. Obraz Henryka Siemiradzkiego”, *Kurier Warszawski*, 268 (1873): 1–3.
- Gorzelany 2013 = Gorzelany, Dorota: „Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w *Pochodniach Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, 6 (2013): 167.
- Górska 2007 = Górska, Wiesława: *Henryk Siemiradzki*, Edipresse, Warszawa 2007.
- Jackiewicz 2008 = Jackiewicz, Danuta: „Ars Photographica” [w:] *Złoty Dom Nerona: wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, Justyna Guze (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008: 102.
- Jaworska 1952 = Jaworska, Władysława: „Poglądy Stasowa na malarstwo polskie XIX wieku”, *Materiały do Studiów i Dyskusji*, 2 (1952): 118–189.
- Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.
- Marggraff 1871 = Marggraff, Rudolph: *Das Schwantaler-Museum zu München: erklärendes Verzeichniß der in demselben aufgestellten Original-Modelle des Meisters*, München 1871, http://bavarica.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11000399_00018.html, dostęp: 23 VIII 2016.
- Mossakowska 1984 = Mossakowska, Wanda: „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872-okolo 1884)”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, 2 (1984): 211–221.
- Orłowski 2001 = Orłowski, Jan: „Poemat *Grzesznica* Aleksego Tołstoja i obraz *Jawnogrzesznicca* Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie” [w:] *Intermedialität / Intermedialność*, Roman Lewicki, Ingeborg Ohnheiser (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001: 117–123.
- Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu* 1989 = *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, Lija Skalska-Miecik, Katarzyna Rokosz (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Polski korona* 2005 = *Polski korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, Agnieszka Janczyk (red.), katalog wystawy, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2005.
- Skalska-Miecik 1989 = Skalska-Miecik, Lija: „O Cesarzkiej Akademii Sztuk Pięknych” [w:] *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu* 1989: 7–13.
- Struve 1874 = Struve, Henryk: „Stydium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego *Jawnogrzesznicca*”, *Kłosy*, cz. 1: 445 (1874): 19–22; cz. 2: 446 (1874): 35–38.
- Szubert 2008 = Szubert, Piotr: „*Chrystus i Jawnogrzesznicca*. Dylematy dziewiętnastowiecznego akademizmu”, *Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna*, 2 (2008): 6–9.
- Tołstoj 1874 = [Tołstoj, Aleksiej K.]: „*Jawnogrzesznicca*”, przekład z rosyjskiego prozą poematu *Grzesznica*, autor przekładu n.n., *Przegląd Lwowski*, 6 (1874): 355–356.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский, Золотой век, Санкт-Петербург* 2008.

Aneta Biały, Paulina Adamczyk

The Munich Melted Pot and Italian Space – a year from Henryk Siemiradzki's life. Drawings from the artist's sojourn in Munich, first trip to Italy and preparatory sketches for the painting *The Adulteress* [Sinner] in the collection of the National Museum in Warsaw

Daring progress made by Henryk Siemiradzki during his studies at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg resulted in a dream six-year fellowship granted to him at the end of the course. Choosing Italy as a country of destination to master his skills was based on the young artist's deep fascination showed for ancient Greek and Roman art, the art he fiercely defended in discussions led with advocates of Realism. His youthful tour of Europe filled him with hope to free from trammels of the academic routine what ended in setting up his own workshop in Rome in Spring 1873 where his first *Italian* painting *Christ and Adulteress* (*Christ and Sinner*, *The Sinner*) was conceived.

Apart from letters to his parents, the artist's sketchbooks documented in a very interesting way this journey enriched with stops in Krakow (about 5 days) and Munich (7 months). The largest number of those items related to this phase of the Master's output – no less than three – belong to the collection of National Museum in Warsaw. This paper aims to focus on analytical and critical studies of the subject i. a. sketchbooks bearing the following Inventory Number: MNW Rys. Pol. 8952/1–25, MNW Rys. Pol. 8961/1–40, MNW Rys. Pol. 8962/1–84.

The publication in question embraces the results of researches made by authoresses concerning iconography, composition and stylistics of each chart and correlations among specific drawings. This is what led to identification (mostly pursued by Paulina Adamczyk) of unrecognized or inaccurately until now recorded drawings, starting from the earliest ones done during Siemiradzki's jaunt in Krakow and commemorating its monuments (as for instance ornaments of the Władysław Jagiełło's tomb) or the other coming from artist's stay in Munich (sketch of the Melusine statue by Ludwig Schwanthaler which initiates the notebook of the Inventory number MNW Rys. Pol. 8952/1–25). In some cases those sketches have been examined on the basis of the excerpts taken from letters where the coincidence of the subject matter and chronological context of drawing were observed. Such procedure enables to shed some light when it comes to the studies of sepulchers in the undergrounds of the Krakow Cathedral. Furthermore, it allowed to discern an inconspicuous sketch of Vesuvius out of the whole gathering. As a matter of fact, such close examination of the artist's correspondence led simultaneously (by Aneta Biały) made possible the publication of its fragments trailed in the archives of the Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici in Rome a note of pagination of the above holdings to each excerpt included.

This paper has been divided into four parts. The general introduction precedes the chapter concerning the initial part of the sketchbook MNW Rys. Pol. 8962/1–7/containing drawings made in Krakow. While the following includes the analysis of the abovementioned work MNW Rys. Pol. 8952/1–25 composed with the sketches done by the artist while being in Munich as for instance sketch of the Melusine statue, preparatory studies for the painting the *Roman Orgy*, portrait studies (among them superb and unpublished yet likeness of Józef Chelmoński) or different city views of Munich identified for the first time as showing the neighborhood of the artist's dwelling. As to the third chapter it deals with the analytical review of sketches to the *Christ and Adulteress* which pertain to the sketchbook MNW Rys. Pol. 8962/1–84 and continue this way the so called Krakow sketches. This survey leads to the conclusion that by the end of October 1871, the painter managed to plan a general view of the composition and designed more or less accurately how the main characters should look. The closing chapter has been dedicated to the sketchbook MNW Rys. Pol. 8961/1–40 and Siemiradzki's accounts of his first impressions in Italy recorded in the letters compared with drawings that prove his search of particular motives of ancient architecture in Italy as source of inspiration for the painting *Christ and Adulteress*.