

Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka

Pochodnie Nerona – nowe spojrzenie na dzieło Henryka Siemiradzkiego : warsztat malarza akademika

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 95-104

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

Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka
Muzeum Narodowe w Krakowie

Pochodnie Nerona – nowe spojrzenie na dzieło Henryka Siemiradzkiego. Warsztat malarza akademika

Dzieła Henryka Siemiradzkiego poddawane były analizom i krytyce przez współczesnych artystów znawców malarstwa, a w następnych latach przez historyków sztuki. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się największe malowidła ze słynnymi *Pochodniami Nerona* na czele (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, zob. tabl. 2). Wiele jest opracowań tematu omawiających treść i przekaz ideowy tego obrazu, źródła inspiracji artysty, a także układ kompozycyjny i formalną stronę dzieła.¹ W 2013 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie przeprowadzono kompleksowe badania *Pochodni Nerona* w ramach projektu mającego na celu analizę warsztatu artysty. Otrzymane wyniki dostarczyły informacji na temat procesu twórczego i sposobu wykonania malowidła w zakresie dotychczas niebadanym i nierozpoznanym, m.in. odsłaniając tajemnice, jakie skrywa warstwa malarska.² Porównanie

ujawnionych, autorskich przemałowań ze szkicami rysunkowymi oraz malarskimi naświetliło etap pracy koncepcyjnej. Rezultaty badań stanowią istotny przyczynek do opracowania *œuvre* artysty pod kątem warsztatu, jakim się posługiwał.

Proces twórczy w świetle ostatnich badań

Rozpatrując warsztat artysty oraz proces twórczy prowadzący do realizacji słynnego dzieła, nie sposób pominąć szeroko pojętej pracy przygotowawczej. Polegała ona zarówno na studiowaniu literatury, z której Siemiradzki zaczerpnął m.in. temat do obrazu, jak i na zapoznawaniu się z realiami

¹ Do ważniejszych pozycji, w których znajdziemy opracowanie tematu, należą (chronologicznie): Witkiewicz (1891) – podajemy za Nowakowską Sito (1992: 112); Lewandowski (1904); Nowakowska-Sito (1992: 105–119); Лебедева (1997); Stolot (2001); Król (2007); Карпова (2008); Jęcki (2009: 129–191); Gorzelany (2013: 165–180) i inne.

² Badania przeprowadzono w ramach projektu *Analiza warsztatu Henryka Siemiradzkiego* [...] realizowanego w Muzeum Narodowym w Krakowie przez zespół konserwatorów i chemików. Do analiz wykorzystano szereg komplementar-

nych metod badawczych. Znakomitą większość danych uzyskano dzięki technikom nieinwazyjnym. Zrealizowano zdjęcia całości wielkiego obrazu w promieniowaniu podczerwonym, ultrafioletowym oraz rentgenowskim. Warstwa malarska analizowana była również metodą wizualną i mikroskopową, a identyfikację materiałów przeprowadzono na podstawie badań technikami spektralnymi (XRF, FTIR, SEM EDX), metodą mikrochemiczną i dyfrakcji rentgenowskiej. Autorami badań fizyko-chemicznych są: dr A. Klisińska-Kopacz (XRF, FTIR), D. Sarkowicz, M. Sieklucka (XRF, mikroskopia optyczna), P. Frączek, M. Obarzanowski (fotografia analityczna), dr M. Rogóż (analiza mikrochemiczna), dr M. Walczak (SEM-EDX), dr A. Rafalska-Łasocha (XRD). Uzyskane wyniki porównywano i zestawiono z danymi otrzymanymi na podstawie badań innych prac olejnych Siemiradzkiego.

życia na dworze cesarza, wyglądem ówczesnych przedmiotów i strojów (na podstawie zachowanych rzeźb i zabytków architektury, relikwów archeologicznych oraz opracowań na ich temat) w celu zaplanowania treści i formy malowidła.³ W liście do Piotra Isiejewa, sekretarza petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, autor wspominał: „Obraz mój jest podmalowany, teraz robię szkice do niego, zbieram dane archeologiczne, studiuję typy ludzkie przedstawione na rzeźbach Kapitolu”.⁴ Potem wyszukiwał modeli o odpowiednim typie fizjonomicznym. W trakcie realizacji obrazu niejednokrotnie posługiwał się ich upozowanymi zdjęciami w historycznych szatach.⁵ Było to nie tylko ułatwieniem, ale przede wszystkim obniżało koszty pracy nad tak wielkim obrazem.

Poszukiwaniom o charakterze merytorycznym towarzyszyły przemyślenia i próby kompozycyjnego oraz plastycznego rozwiązania tematu. Zanim Siemiradzki przystąpił do realizacji wersji finalnej, wykonał wiele szkiców rysunkowych i malarskich, ważąc różne sposoby przedstawienia całości.⁶ W jednym z listów z grudnia 1873 roku pisał: „[...] Neron mój [...] jeszcze nie zaczęty. Ciągłe pracuję nad szkicami do niego i nad zbieraniem materiału potrzebnego, dużo czytam, rozmyślam, pakam płócien [...]”.⁷ Artysta chciał jak najtrafniej skonstruować kompozycję, rozłożyć w niej akcenty, kierunki perspektywy, naprowadzić widza na istotę historiozoficznego i dydaktycznego przekazu malowidła. Nie mniejsze znaczenie miało rozegranie czysto plastycznej strony dzieła.

W zachowanym szkicowniku⁸ znajdującym się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie odnajdujemy różne warianty kompozycji. W przeważającej części owych studiów zasadniczym podziałem organizującym przestrzeń w planowanym obrazie jest umieszczenie dworu Nerona na tle

architektury po lewej stronie, a słupów z męczennikami po prawej. W jednym z rysunków układ jest jednak odwrotny, w innym zaś pochodnie są ustawione w centrum całej sceny, tworząc rytm pionów biegnących wzdłuż dłuższego boku kadru (il. 1). Ostatecznie artysta wybrał wersję, w której wertykalne akcenty, jakimi są słupy pochodni, tworzą wyraziste, statyczne zamknięcie kompozycji po prawej stronie malowidła, stanowiąc przeciwwagę dla ciężkich brył budynków pałacu Nerona oraz dla bogactwa i różnorodności form jego orszaku.

Szkice rysunkowe i malarskie pokazują też rozterki autora w kwestii kształtu i roli architektury w obrazie. Ta, pozostając tłem dla przedstawionych wydarzeń, jednak nie bez znaczenia ideologicznego,⁹ w większości szkiców zajmuje istotną część kompozycji. W rysunkach oraz pracach olejnych pojawiają się elementy architektoniczne, które odnajdujemy w wersji finalnej (np. kwadryga Ateny, różne formy fontanny). Jednakże, jak wynika z prezentowanych poniżej badań, pomimo wcześniejszych planów i przemyśleń, Siemiradzki nie zawsze decydował się na ich wprowadzenie na początku pracy i niejednokrotnie zmieniał koncepcję. Ostateczny efekt plastyczny *Pochodni Nerona* to skomplikowana, ale doskonale wyważona kompozycja oparta na czytelnych kierunkach skośnych, których punkt zbiegu znajduje się w pobliżu mocnego, pionowego akcentu – sfinksu i postumentu wspierającego kadzielnicę. Perspektywa, jaką tworzą kolejne fragmenty budynków, a nade wszystko rząd słupów pochodni, wciąga widza w stworzoną w ten sposób głębię przestrzeni.

Dwa szkice malarskie do *Pochodni Nerona*

W spuściźnie po Siemiradzkim zachowały się jedynie trzy szkice malarskie przedstawiające całość kompozycji.¹⁰ Na ich podstawie możemy choć częściowo prześledzić zmiany koncepcji w trakcie powstawania dzieła. Szczegółowa analiza, jakiej poddano dwa ze wspomnianych, olejnych szkiców dostępnych w polskich muzeach, pokazuje dynamiczny proces twórczy realizowany przez artystę o żywiołowym temperamentcie. Ujawnia również,

³ Piszą o tym szczegółowo K. Jęcki oraz D. Gorzelany, analizując źródła inspiracji archeologicznymi zabytkami antycznego Rzymu, jakich można się dopatrzeć w *Pochodniach Nerona*. Gorzelany (2013: 165–180); Jęcki (2009: 153–170).

⁴ Za: Капнова (2008: 79).

⁵ Mossakowska (1984: 211–221). Wiele zdjęć warsztatowych (ponad 80 sztuk) zachowało się w spuściźnie po artyście należącej do Muzeum Narodowego w Krakowie (Dział Sztuki Nowoczesnej, Zbiory Starej Fotografii XX-f).

⁶ Szczegółową analizę zachowanych szkiców przeprowadził Jęcki (2009: 129–146).

⁷ Archivio di PISE (D-10: k. 398-398 v.): list do rodziców z grudnia 1873 roku.

⁸ Szkicownik H. Siemiradzkiego, nr inw. MNK NI 318433/1–94 (k. 4, 10–12, 36–37, 41–42, 50).

⁹ Jęcki (2009: 183).

¹⁰ Капнова (2008: 53–55); ich obecna lokalizacja to Muzeum Narodowe w Warszawie – *Świeczniki chrześcijaństwa* (nr inw. MNW MP 2040), Muzeum Lubelskie w Lublinie – *Pochodnie Nerona* – szkic (nr inw. ML S/Mal/937), oraz własność prywatna, Rosja.

że zastosowanie niektórych środków malarskich w omawianych pracach znalazło rozwinięcie w wersji finalnej.

Studium pt. *Świeczniki chrześcijaństwa* z Muzeum Narodowego w Warszawie malowane było na luźnym fragmencie zagruntowanego, nienapiętego na krosno płótna. Pozwalało to autorowi na swobodny dobór i kolejne, dwukrotne poszerzenie formatu,¹¹ a nawet na namalowanie na obrzeżach szkicowo potraktowanej ramy. Z zapisków malarza wiemy, że Siemiradzki niejednokrotnie planował rodzaj obramowania, które miało dopełniać i zamykać przewidywaną kompozycję. W jednym z listów pisał: „[...] oszczędnej ramy zrobić mi nie wypada; piękna rama, szeroka rzeźbiona w elegancki desień ogromnie podnosi obraz”.¹² Uwaga ta dotyczyła *Pochodni Nerona*, do których malarz sam zaprojektował i zamówił odpowiednią ramę z napisem przekazującym główną ideę malowidła. Dbał też o sposób ekspozycji swoich dzieł na wystawach.¹³ Traktował więc dzieło (obraz wraz z ramą) jako całość plastyczną i znaczeniową.

W trakcie pracy nad warszawskim szkicem artysta dodawał nowe fragmenty – poszerzył przestrzeń ogrodu, wprowadził zarys jeszcze jednego budynku zakończonego kolumnadą, inne zaś zamalowywał (jedna z pochodni). Badał w ten sposób, jaki wpływ na całość układu kompozycyjnego będą miały powyższe elementy. Pracując nad omawianym studium, autor stosował różnorodne środki malarskie, osiągając efekty plastyczne, które następnie zrealizował w wersji ostatecznej. I tak, na przykład, przeciwstawił stosunkowo jednolitą, choć nie gładką powierzchnię nieba kłębiącym się, kolorowym plamom tworzącym widownię tragicznego spektaklu. Szkicowość i niedopracowanie szczegółów uwydatnia zamysł autora. Sposób malowania słomy i pakuł owijających żywe pochodnie, przy użyciu gęstej farby kładzonej fakturalnie, rytmicznymi pociągnięciami wąskiego pędzla znajduje odzwierciedlenie w dynamicznej, niemal rzeźbiarskiej fakturze tego samego elementu w dziele finalnym.

Drugi z trzech zachowanych olejnych szkiców koncepcyjnych, należący obecnie do Muzeum Lu-

belskiego, również pokazuje, jak na etapie pracy przygotowawczej Siemiradzki planował rozwiązania barwne, a nawet technikę malowania. Możliwe, że w pewnym stopniu robił to bezwiednie, jednak jego myślenie plastyczne o obrazie przeniesione zostało ze studium do wersji finalnej za pomocą malarskich środków wyrazu. W tej mierze w lubelskim szkicu szczególnie zwraca uwagę sposób malowania nieba i jego ciemny, szaro-fioletowy koloryt. Artysta kładł farbę szczecinowym pędzlem tak, aby prześwitywała zaprawa, zaś w miejscach malowanych bardziej kryjąco celowo tworzył szorstką powierzchnię. Trzeba pamiętać, że jest to praca przygotowawcza do ogromnego płótna, w którym partia nieba zajmuje znaczną powierzchnię. Siemiradzki od początku miał na uwadze malarskie rozegranie tej dużej płaszczyzny w obrazie. W ostatecznej wersji dzieła farba w partii nieba jest kładzona podobną metodą – rytmicznymi, ukośnymi pociągnięciami szorstkiego, dość szerokiego pędzla, w taki sposób, aby częściowo był widoczny kolor podmalówki (il. 2). W obu przypadkach, dzięki tym zabiegom duża plama nieba jest zróżnicowana, nieco rozedrgana, a przez to nie jest ciężka i przytłaczająca.

Analizując szkic z Lublina, zauważamy, że odmiennie od wersji ostatecznej, przedstawia scenę już po tragicznej kaźni chrześcijan. W odniesieniu do dzieła finalnego, jakim są *Pochodnie Nerona*, badane studium, podobnie jak pozostałe zachowane szkice, pokazuje rozterki malarza wciąż pojawiające się w trakcie procesu twórczego.

Rola rysunku w procesie tworzenia malowidła

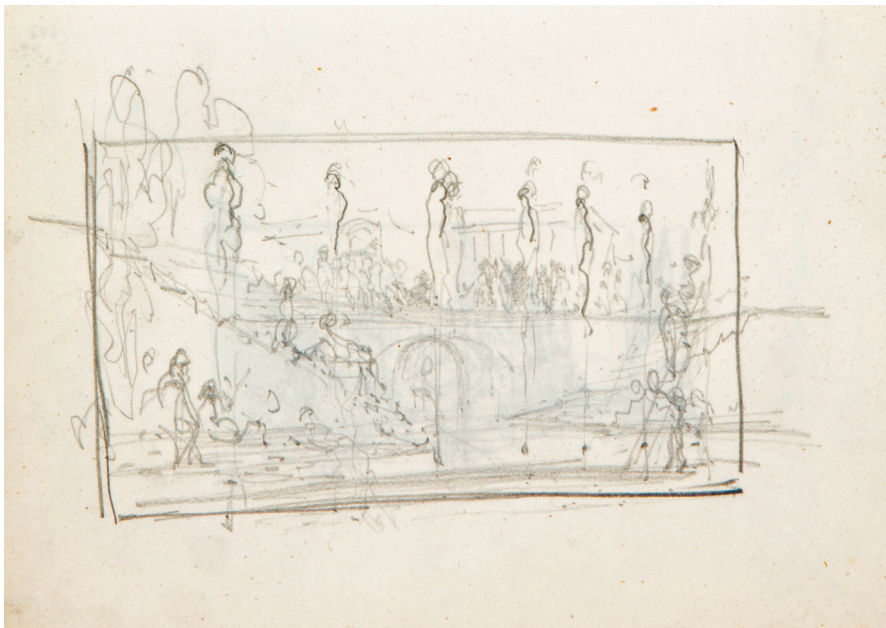
Wydaje się, że wcześniejsze, dokładne przemyślenie koncepcji obrazu pozwoliło artyście na malowanie ostatecznej wersji *Pochodni Nerona* bezpośrednio na zagruntowanym podobrazie, bez wykonania wcześniejszego, szczegółowego rysunku na zaprawie. Analiza malowidła w świetle widzialnym i promieniowaniu podczerwonym nie ujawniła tego typu wstępnego szkicu kompozycji. Nie można w sposób absolutny wykluczyć, iż miejscowo występuje lakoniczne podrysowanie formy, które jest niewidoczne dla promieniowania podczerwonego ze względu na grubą warstwę farby.¹⁴

¹¹ Podobne, tym razem jednokrotne poszerzenie formatu po stronie pochodni można zauważyć w kolejnym szkicu malarskim znajdującym się w Muzeum Lubelskim.

¹² Archivio di PISE (D-10: k. 352): list do rodziców z 15 sierpnia 1872 roku.

¹³ Художественные новости (1889). За: Карпова (2008: 172).

¹⁴ Wydaje się to jednak wątpliwe, ponieważ tam, gdzie rysunek został w reflektografii ujawniony, na zdjęciu analitycznym widać go wyraźnie.



Il. 1.
Szkic rysunkowy do *Pochodni Nerona* (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie), szkicownik artysty, MNK, nr inw. NI 318433: k. 36



Il. 2.
Pochodnie Nerona, fragment.
Widoczny sposób kładzenia farby kształtujący rozległą partię nieba



Il. 3.
Pochodnie Nerona, fragment.
Widoczne linie rysunku architektury wykreślone na zaprawie i podmalówce, nie zamalowane przez autora

Rezultaty powyższych badań potwierdzają ogólne spostrzeżenie wynikające z analizy kolejnych obrazów malarza, iż w pracach o charakterze finalnym nie znajdujemy skrupulatnego rozrysowania kompozycji na podłożu malarskim. Sporadycznie pojawiają się ogólne zarysy sylwetek głównych postaci.

Istotnym wyjątkiem w tej prawidłowości jest rysunek architektury, jej detali, a także posągów, rzeźb i tzw. małej architektury. W tym wypadku Siemiradzki z matematyczną dokładnością wyrysowywał linie perspektywy, wyznaczał punkt ich zbiegu i im podporządkowywał kierunki poziomych elementów budowli. Tu dla dobrze wykształconego akademika nie mogło być miejsca na swobodę, a tym bardziej na pomyłkę.

W *Pochodniach Nerona* precyzyjny rysunek fragmentów architektury oraz kierunków perspektywy wykreślony został bezpośrednio na zaprawie oraz na podmalówce, miejscami jest naniesiony nawet na wierzchniej warstwie farby. Wyznacza krawędzie brył architektonicznych pałacu Nerona, znajdujących się w górnej partii obrazu. Pojawia się też w dolnych partiach malowidła, wytyczając linie styku płyt marmurowych tarasu oraz posadzki. Precyzyjnie określa detale takie, jak geometryczne formy balustrady czy piony żłobkowań kolumn podtrzymujących szczegółowo wyrysowany gzyms.¹⁵ Siemiradzki nie starał się o dokładne zamalowanie rysunku w górnych partiach obrazu, gdzie był niedostrzegalny dla oczu widza. W tych fragmentach kompozycji czarne linie szkicu nakreślone są głównie na podmalowaniu. W niektórych miejscach wyraźny ślad grubego ołówka (lub kredki?) pojawia się nawet na powierzchni ostatniej, wykończeniowej warstwy farby (il. 3). Co więcej, w wypadku kanelowań kolumn malarz najpierw wyznaczył je precyzyjnie, za pomocą linijki, czarną kredką (?), a po pokryciu farbą odsłonił rysunek, rytując w niej trzonkiem pędzla. Zabieg ten bez wątpienia był nieprzypadkowy. W skali całego malowidła rysunek jest jednak praktycznie niewidoczny i staje się integralną częścią warstwy malarskiej.

Poza wspomnianymi partiami architektury nie znaleziono śladów rysunku, który określałby formę czy ornamenty (np. kapitele kolumn, płaskorzeźbione dekoracje itp.). Podobnie zatem, jak w większości mniejszych, analogicznie opracowanych płócien, rolę umiejscowienia poszczególnych

postaci i pozostałych elementów budujących obraz odgrywała podmalówka i szkic pędzlem.

Istotnym elementem o charakterze rysunkowym, choć wykonanym w technice malarskiej, jest w obrazie kontur, którym artysta w końcowej fazie opracowania określał sylwetki ludzi. Wprowadzany z dużym wyczuciem obrys pojawia się fragmentarycznie, dopełniając i wydobywając formę z otoczenia. Jak zauważa t. Karpowa, kontur nadaje figurom „objętość i iluzję rzeźby”.¹⁶ Ten środek rysunkowo-malarski można odnaleźć w bardzo wielu obrazach Siemiradzkiego, przez co staje się jedną z cech charakterystycznych w twórczości artysty.

Podmalówka

Siemiradzki w *Pochodniach Nerona* wykonał na zaprawie dość cienką podmalówkę. Warstwa ta miała podwójne znaczenie. Po pierwsze, organizowała przestrzeń całej kompozycji, wyznaczając miejsce poszczególnym jej elementom. W tej fazie autor zaznaczał na obrazie plamy określające konkretne fragmenty dzieła oraz częściowo szkicował pędzlem zarys postaci. Było to typową metodą pracy artysty. Po drugie, barwa podmalówki nadawała ton całym partiom, stanowiła kolor budujący tło, na którym Siemiradzki kolejnymi dotknięciami pędzla nadbudowywał formę. Miejscami nieco dokładniej opracowywał szczegóły, co zasadniczo przynależało do kolejnego etapu pracy. Na temat realizacji *Pochodni Nerona* malarz pisał w liście do Wincentego Rapackiego z 25 marca 1874 roku: „Kompozycja obrazu już się jakoś ułożyła na płótnie, przynajmniej płótno jest już zasmarowane, chaos wielki. Do szczegółowego malowania jeszcze nie przystępowałem, ale zaczynam gromadzić materiał: robię studia na osobnych płótnach, czytam itd. [...]”.¹⁷ Słowa te są cenną informacją o trybie pracy artysty nad wielkim obrazem. Świadczą o tym, iż autor, malując, wciąż poszukiwał najlepszych rozwiązań kompozycyjnych i formalnych, a także o jego dociekliwości w studiowaniu materiałów źródłowych.

Prawdopodobnie rację ma K. Jęcki, twierdząc, że artysta rozpoczął pracę na płótnie od rozplanowania partii architektury, która „pełniła rolę «rusztowania»” dla postaci,¹⁸ a nade wszystko wyznaczała ich skalę w stosunku do pozostałych elementów

¹⁵ Forma kapitelu nie została jednak naszkicowana.

¹⁶ Карпова (2008: 75).

¹⁷ Za: Dużyk (1986: 253).

¹⁸ Jęcki (2009: 143).

kompozycji. Wytyczenie w tym celu głównych brył budynków pałacu jak i kierunków perspektywy miało miejsce raczej w fazie wykonywania rysunku, lecz niekoniecznie było pierwszym etapem malowania. Trudno się też zgodzić z uproszczonym schematem, jaki proponuje autor obszernej monografii na temat *Pochodni Nerona*, zgodnie z którym Siemiradzki miałby opracowywać kolejno poszczególne elementy obrazu.¹⁹ Już przytoczona powyżej pisemna wypowiedź artysty wskazuje na system pracy opierający się na stosunkowo równomiernym realizowaniu malowidła.²⁰ Świadczą o tym również techniki malarskie stosowane w wielu partiach wymuszające powracanie do wyschniętych warstw podmalowań i ponowne nakładanie farby dla uzyskania oczekiwanych rezultatów, a ponadto zmiany koncepcyjne i lokalne *pentimenti*. Pokazuje to dynamiczny proces twórczy obejmujący całościowo efekt plastyczny, jakim jest obraz, a nie traktujący go jako zbiór poszczególnych elementów.

Zmiany koncepcyjne

Po „zasmarowaniu płótna” przyszedł czas na kolejny etap pracy, jakim było właśnie precyzowanie i dopracowanie form. Artysta wciąż jeszcze wprowadzał zmiany w kompozycji. Analiza dzieła w promieniowaniu podczerwonym i rentgenowskim pokazała wiele drobnych i kilka bardziej znaczących przemalowań autorskich w obrazie. Chyba najistotniejszą zmianą, ważną dla interpretacji całego przedstawienia, jest decyzja dotycząca postaci podpalającej spętanych chrześcijan. Niewolnik wspięty wysoko na drabinie trzyma płonąca pochodnię. Jego opuszczona w dół ręka jeszcze nie zdążyła podłożyć ognia pod słomę i pakuły. W promieniowaniu analitycznym widzimy wyraźnie, że w pierwszej wersji ramię mężczyzny było uniesione do góry, a żywy ogień buchał tuż nad głową ofiary (il. 4). Siemiradzki jednak zamalował płomień jaśniejący na tle pociemniałego nieba. Niejako cofnął tragiczny proces o jeden moment wstecz. Potwierdza to intencję autora, aby ukazać chwilę tuż przed podpaleniem męczenników. Malarz nie zamierzał szokować okrutną sceną. Dyskretnie wprowadza widza na ideowy przekaz

malowidła. Równocześnie zrealizował zasadę tak cenionego w akademickiej sztuce zawieszenia akcji i budowania dramatycznego napięcia.²¹

Następnym miejscem, w którym odnajdujemy dość istotną zmianę decyzji, jest zwieńczenie kolumnady ryzalitu zamykającego z tyłu przestrzeń tarasu. Na rentgenogramie widzimy, że ten fragment budowli pierwotnie przykrywał dwuspadowy dach zakończony nieco wysuniętym do przodu tympanonem (il. 5). Zarys podobnego budynku pojawia się na jednym ze wspomnianych wyżej szkiców malarskich,²² gdzie tłem wydarzenia jest zespół budowli, nawiązujących do rekonstrukcji Forum Romanum.²³ Jednak w studium kontur dachu jest zaledwie nieśmiało zaznaczony. Siemiradzki w wersji finalnej zrezygnował z takiego rozwiązania wspomnianego fragmentu architektury, zastępując go prostym cokołem zwieńczonym kwadrygą Ateny. Nad gzymsem zaś ustawił rząd stojących figur jeńców dackich.²⁴

Zmianę koncepcji można dostrzec również w głębi pałacowego ogrodu. Na rentgenogramie widać u stóp tarasu, po prawej stronie niewielką fontannę ze zbiornikiem w kształcie misy umieszczoną na schodkowym postumencie. Ostatecznie tę formę małej architektury zasłonił zewnętrzny policzek schodów ozdobiony płaskorzeźbą centaurydy, a dla motywu płynącej wody artysta znalazł miejsce w znacznie pokaźniejszym wodotrysku umieszczonym w lewym, dolnym rogu malowidła. Na zdjęciach w promieniowaniu podczerwonym i na rentgenogramie widzimy, że autor zmieniał także kształt dużej fontanny – z prostego, marmurowego cokołu w wersji początkowej, na wodotrysk w kształcie maski komediowej²⁵ umieszczonej na półkuliście zamkniętej płycie. Wydaje się, że owalna cysterna, do której spływa strumień wody, od początku zajmowała swoje obecne miejsce. Siemiradzki planował ją jeszcze w fazie szkiców.²⁶ Przekształcenie i powięk-

²¹ Nowakowska-Sito (1992: 111).

²² H. Siemiradzki, *Świeczniki chrześcijaństwa*, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²³ Gorzelany (2013: 166).

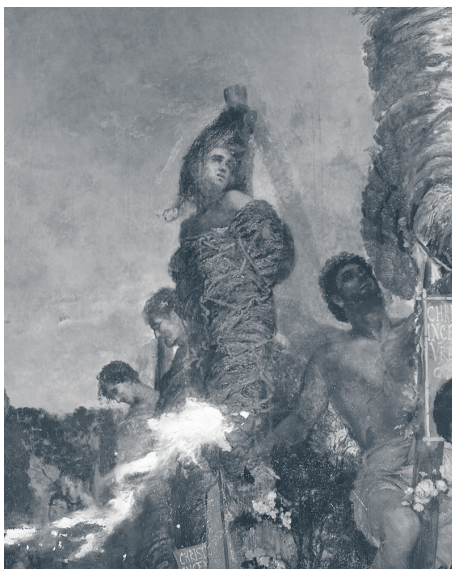
²⁴ Jęcki (2009: 161). Zarówno D. Gorzelany, jak i K. Jęcki zauważają w przedstawieniu reliefu na cokole (cesarz składający ofiarę przed figurą Diany) inspirację dekoracjami Łuku Konstantyna. Gorzelany (2013: 167–168); Jęcki (2009: 162).

²⁵ Gorzelany (2013: 169).

²⁶ Szkice – malarski: *Pochodnie Nerona*, własność Muzeum Lubelskiego w Lublinie (nr inw. ML S/Mal/937), rysunkowy: w szkicowniku należącym do Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK NI 318433: k. 50). W szkicu malarskim znajdującym się w prywatnych zbiorach moskiewskich widać

¹⁹ Jęcki (2009: 143, 146–147).

²⁰ Naturalnie kolejne etapy pracy wymuszały skupienie się na poszczególnych fragmentach, ale raczej nie w tak szkolny, mechaniczny sposób, jaki proponuje Jęcki, czyli zgodnie z następującym porządkiem: architektura, postaci / głowy, szaty, rekwizyty, niebo, podłoże.



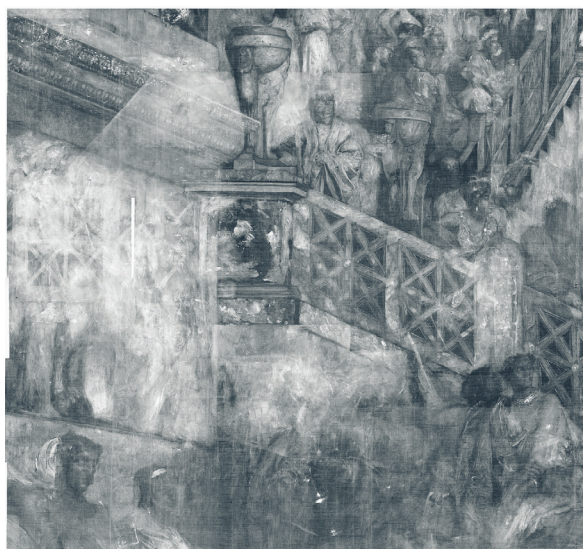
Il. 4. *Pochodnie Nerona*, fragment. Fotografia w promieniowaniu podczerwonym ukazująca zmianę koncepcyjną artysty



Il. 5. *Pochodnie Nerona*, fragment. Fotografia w promieniowaniu rentgenowskim. Widoczny fragment tympanonu wieńczącego kolumnadę ryzalitu, później zamalowany przez autora

szanie formy wodotrysku zmusiło też malarza do przesunięcia sąsiadującej z nim postaci półnagiego gladiatora. Mężczyzna wcześniej znajdował się niżej i nieco bardziej ku wnętrzu obrazu, zaś perizonium na jego biodrach było zakończone trójkątnymi wycięciami. Widoczny w bliskiej podczerwieni kontur ramion niewolnika rysuje się na tej samej wysokości, co obecnie łuk płyciny fontanny, powtarzając jej kształt. Dzięki przesunięciu sylwetki mężczyzny Siemiradzki zapewnił wystarczającą przestrzeń dla nowego, większego wodotrysku i równocześnie zróżnicował rytm powtarzających się półkolistych form. Dodatkowo znalazł miejsce dla jeszcze jednej postaci kobiecej, która wraz z roslym gladiatorem stanowi zamknięcie barwnej grupy biesiadujących ludzi.

Lewą stronę obrazu zamyka jasna płaszczyzna reliefu umieszczonego na cokole posągu Kolosa Nerona,²⁷ z przedstawieniem triumfalnego pochodu cesarza jadącego na kwadrydze prowadzonej przez boginię Wiktorię.²⁸ Na rentgenogramie widzimy, iż wcześniej w tym miejscu znajdowała się marmurowa balustrada z kratownicą (il. 6).²⁹ Jej dalsza, okalająca schody część skierowana jest ku tarasowi, na



Il. 6. *Pochodnie Nerona*, fragment. Fotografia w promieniowaniu rentgenowskim. Po lewej stronie widoczna marmurowa balustrada z kratownicą, później zastąpiona przez malarza płyciną z reliefem

którym stoi lektyka Nerona. Zastąpienie długiego ciągu rytmicznie biegnących przeseł balustrady jasną plamą płaskorzeźby uporządkowało kompozycję i zrównoważyło piony pochodni umieszczonych po prawej stronie obrazu. Równocześnie stało się pretekstem do popisu erudycji autora.³⁰

zarówno fontannę w głębi ogrodu, jak i fragment dużego zbiornika na pierwszym planie. Карпова (2008: 53).

²⁷ Nowakowska-Sito (1992: 115); Карпова (2008: 73); Jęcki (2009: 157, 183).

²⁸ Gorzelany (2013: 168).

²⁹ Taka wersja rozwiązania tego fragmentu architektury (w szkicowym uproszczeniu) pojawia się również w moskiew-

skim studium olejnym oraz szkicu rysunkowym (nr inw. MNK NI 318433; k. 42).

³⁰ Zwróciła na to uwagę również Nowakowska-Sito, uważając *Pochodnie Nerona* za przejaw XIX-wiecznego traktowania

Na uwagę zasługują także dwa przykłady modyfikacji mających charakter czysto plastyczny. Jak wynika z badań, pierwotnie dwie pierwszoplanowe postaci, trzymające lirę i dzban (*oinochoe*), podmalowane były głównie płamą jasnego błękitu (w farbie zidentyfikowano przede wszystkim ceruleum). Kolor ten stał się dominantą barwną w istotnym punkcie malowidła. Ostatecznie jednak Siemiradzki wprowadził w partii szat zupełnie inny, ciemniejszy odcień błękitu (przewaga błękitu kobaltowego), zestawiając go z wyszukаныmi fioletami i złocistą żółcią. Podobnie postąpił, osłabiając zbyt mocne działanie dużej plamy czerwieni, zmniejszając rozmiar chusty (*sudarium*),³¹ którą sygnalizowano początek ceremonii. Przekształcenia te pokazują wahania artysty podczas pracy nad obrazem dotyczące doboru odpowiednich środków formalnych i rozwiązań malarskich.

Poza wspomnianymi zmianami koncepcji, Siemiradzki wprowadzał też inne, niewielkie poprawki. Pozostałe przemalowania autorskie są jednak znacznie mniejsze i nie wpływają na treść i kompozycję malowidła.

Zróznicowana technika malarska jako droga do uzyskania efektów plastycznych

Henryk Siemiradzki był malarzem wybitnym. Każdy jego obraz zaskakuje różnorodnością zastosowanych środków, rozbudowaną techniką, wyrafinowaną materią malarską. Nie inaczej było w przypadku czołowego dzieła artysty, jakim są *Pochodnie Nerona*. Co więcej, skala obrazu sprawia, że długo można studiować nie tylko całość kompozycji, jej treść i gamę barwną, ale również patrząc z bliska, podziwiać poszczególne partie malowidła, które są popisem wirtuozerii w opanowaniu techniki malarskiej.

Aby przeanalizować bogactwo środków zastosowanych przez artystę w malowidle, należy skupić uwagę na kolejnych fragmentach ukazujących tkaniny, biżuterię, wytwory rzemiosła, prześledzić sposób malowania portretów, architektury, marmurów, nieba itd. Siemiradzki bowiem był mistrzem w przedstawianiu materii. Świadomie dobierał środki malarskie dla osiągnięcia oczekiwanego efektu końcowego dzieła. Ich bogactwo przejawia się

w niezwykle zróżnicowanym sposobie malowania, odpowiednim doborze narzędzi (różne wielkości pędzli, szpachla), a także w rozmyślnym pozostawianiu śladu pędzla i budowaniu faktury.

Siemiradzki malował poszczególne fragmenty obrazu wielowarstwowo. Pracę rozpoczął od wykonania podmalowania, przeważnie cienko, rozrzedzoną farbą, szerokim gestem. Następnie kolejnymi dotknięciami pędzla nadbudowywał formę. Niejednokrotnie fragmenty podmalówki pozostawały niezamalowane, funkcjonując w obrazie na równych prawach z warstwami wykończeniowymi. W ten sposób w wielu miejscach zostały rozwiązane partie cienia, zwłaszcza w szatach. Siemiradzki, nakładając kolejne warstwy, miał zwyczaj rozpoczynać od ciemnego podmalowania, na którym wprowadzał coraz jaśniejsze pociągnięcia. Formę jednak budował nie tylko walorowo, istotną rolę odgrywał również kolor.

Niejednokrotnie na kolejne, kryjące warstwy podmalowania artysta cienko nakładał półprzezroczyste laserunki, które przenikając się, tworzyły wyszukane odcienie barw. Aby stworzyć iluzję połysku i migotliwości niektórych tkanin i przedmiotów, wprowadzał muśnięcia pędzlem pokrytym farbą nierozcieńczoną spoiwem, pozostawiające niejednorodny, rozwibrowany ślad. Tak wyrafinowaną tkankę malarską przeciwstawiał w obrazie grubym, ciężkim od farby płaszczyznom. Stopniowo dodawane, wysokie impasty blików zamieniały malowidło w drogocenną, mieniącą się światłem i feerią barw materię (il. 7). Jasna, kolorowa scena główna obrazu została zestawiona z ciemniejącym niebem i spowitym mrokiem pałacowym ogrodem. W uzyskaniu takiego efektu szczególną rolę odegrała brązowa (!) podmalówka nieba, nadając mu niepowtarzalny kolor i nastrój zmierzchu. Brąz wpadający niemal w czerń podbija kolory i wpływa również na tonację partii obrazu przedstawiającej ogrody Nerona.

Siemiradzki – mistrz malowania tkanin – wykorzystał bogate stroje dworzan do rozegrania plastycznych walorów kompozycji. Ich płaszczyzny stały się pretekstem do rozmieszczenia dużych plam barwnych traktowanych niezwykle malarsko. W tych rozstrzygnięciach artysta niejednokrotnie był bliski abstrakcyjnemu myśleniu o obrazie, jednocześnie świadomie stosując różne techniki, aby stworzyć iluzję materii, wyidealizowanej, piękniejszej niż w rzeczywistości (il. 8). Gdy przyjrzeć się niuansom w sposobie malowania, okazuje się, że

sztuki „jako popisu erudycji i formalnego mistrzostwa”. Nowakowska-Sito (1992: 112). Podobnie kwestie te postrzega T. Karpowa. Карпова (2008: 73).

³¹ Stolot (2001: 11).

środki malarskie są zróżnicowane, dobierane tak, by jak najpełniej oddać różne rodzaje tkanin, ich fakturę, deseń i barwę. Siemiradzkiemu daleko do schematyzmu czy uproszczenia w ich odtwarzaniu. Na przykład białe togi zostały namalowane szeroko, kryjąco. Artysta brawurowo wyznaczał rytmy fałd pojedynczymi pociągnięciami grubego pędzla, graficznie dzieląc je purpurowymi lamówkami i głębokimi brązami cieni w załamach materiału. Zupełnie inaczej budował kolorowe *pallia*, połyskliwe muśliny czy niemal impresjonistycznie malowane wzorzyste szaty.

Podziw w obrazie budzą nie tylko tkaniny czy malowane kilkoma trafnymi gestami metalowe naczynia. Równie żywiołowo malarz tworzył wielobarwne marmury. Gdy patrzy się na obraz z pewnej odległości, tworzą one iluzję rzeczywistego kamienia, z bliska zaś zamieniają się w abstrakcyjny „bałagan” plam, smug, dotknięć pędzla, niekiedy zaś są zbudowane niemal jednym ruchem szpachli. Nie ma w nich nic z mozolnego odtwarzania trudnego wzoru, jaki stworzyła natura (il. 9).

Wiele można by jeszcze pisać na temat rozbudowanej i urozmaiconej techniki malarskiej, z jaką mamy do czynienia w wielkim dziele artysty. Temat ten z pewnością zasługuje na osobną, bogato ilustrowaną, obszerniejszą rozprawę.

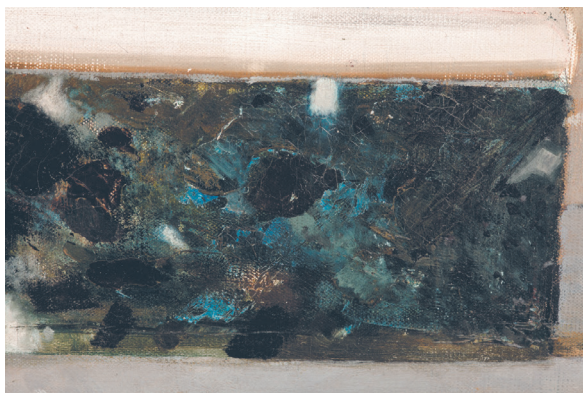
Siemiradzki pracował nad obrazem długo, ponad dwa i pół roku. Zakończenie pracy nad dziełem o tak wielkim formacie to trudna decyzja. Zwykle malarzowi wciąż się wydaje, że jeszcze coś można zmienić, poprawić. Do ukończenia obrazu przynaglały Siemiradzkiego co najmniej dwa powody. Pierwszy, prozaiczny, związany był prawdopodobnie z finansami, drugi z prestiżowym zamówieniem na malowidła ściennie do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Malarz zastanawiał się, kiedy najlepiej będzie wystawić, a co za tym idzie – ukończyć dzieło, choć i tu plany się zmieniały. „Chce mi się na gwałt kończyć Nerona do marca, aby go tu najprzód wystawić, w porze kiedy najwięcej cudzoziemców, więc też wziąłem się do roboty oburącz i dość szybko teraz postępuje obraz; a jest jeszcze przede mną kawał roboty [...]”³² Wizja pełnego entuzjazmu malarza pracującego obiema rękami naraz jest tyleż zabawna, co odzwierciedla żywiołowy temperament artysty. Ostatecznie w maju 1876 roku dzieło wystawiono po raz pierwszy w Akademii św. Łuka-



Il. 7. *Pochodnie Nerona*, fragment ukazujący sposób opracowania malarskiego różnorodnych materii – zestawienie miękkiego wachlarza i migotliwej tkaniny



Il. 8. *Pochodnie Nerona*, fragment ukazujący bogactwo sposobu przedstawiania różnych tkanin



Il. 9. *Pochodnie Nerona*, fragment. Widoczny sposób opracowania przez malarza wielobarwnej powierzchni marmuru

³² Archivio di PISE (D-10: k. 426): list do rodziców (nie datowany, prawdopodobnie z początku roku 1876).

sza i tą właśnie datą Siemiradzki sygnował obraz: „H Siemiradzki Roma 1876”.

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, Listy Henryka Siemiradzkiego.

Bibliografia:

Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

Gorzelany 2013 = Gorzelany, Dorota: „Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w *Pochodniach Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, seria nowa, 6 (2013): 165–180.

Jęcki 2009 = Jęcki, Krzysztof: „*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Modus*, 8–9 (2009): 129–191.

Król 2007 = Król, Anna: *Henryk Siemiradzki (1843–1902)*, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007.

Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.

Mossakowska 1984 = Mossakowska, Wanda: „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872–1884)”, *Kwartalnik Kultury Materialnej*, 2 (1984): 211–221.

Nowakowska-Sito 1992 = Nowakowska-Sito, Katarzyna: „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Rocznik Krakowski*, 58 (1992): 105–119.

Stolot 2001 = Stolot, Franciszek: *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.

Witkiewicz 1891 = Witkiewicz, Stanisław: *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1891, rozdz. „Henryk Siemiradzki”.

Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский*, Золотой век, Санкт-Петербург 2008.

Лебедева 1999 = Лебедева, Д[aira] Н.: *Генрих Семирадский: 1843–1902*, АРТ-Родник, Москва 1997.

Художественные новости 1889 = «Художественные новости», *День*, 242 (1889). Za: Карпова (2008: 172).

Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka

Nero's Torches – A new look at the work of Henryk Siemiradzki. The workshop of an academic painter

Henryk Siemiradzki's works have been the subject of analyses and criticism of the painter's contemporaries and, later on, of art historians. Particularly, they were interested in the artist's greatest works, one of which is *Nero's Torches*. The examination of this famous picture was an important part of a large scale project concerned with the analysis of Siemiradzki's painting technique, which is being carried out in the National Museum in Krakow. As a result of the examination, new information has been obtained about the creation process, as well as the way the painting was executed. What's more, the secrets hidden by the painting layer have been revealed. The comparison of the revealed author's own overpaintings (*pentimenti*) with his drawings and paint sketches for the picture showed how the concept of the painting developed. The article not only presents the discoveries, but also describes the role and scope of the drawing and of the underpainting in this famous picture. Some elements of the artist's rich painting technique are also discussed.

The results of the research are an important contribution to the study of Siemiradzki's *œuvre* in regard to his technique.