



Barbara CICIORA*

OD WĄTKÓW AUTOBIOGRAFICZNYCH DO IDEI PIĘKNA Sielanki Henryka Siemiradzkiego na tle malarstwa drugiej połowy dziewiętnastego wieku

Nowa koncepcja sielanek świadczy o zmianie upodobań Siemiradzkiego z inspirowanych realizmem na estetyczne – dojrzały artysta zaczyna poszukiwać rozwiązań związanych z pięknem idealnym; poszukuje w egzystencji człowieka pierwiastka nieśmiertelnego, nieprzemijającego, który przez wieki uważany był za ziemskie odbicie wiecznotrwalej idei Dobra i Piękną. Takie podejście Siemiradzkiego wskazuje na związek jego sztuki z europejską, czerpiącą ze sztuki greckiej, inspirowanej idealistyczną filozofią platońską i neoplatońską.

INSPIRACJE ŻYCIEM RODZINNYM I PIĘKNEM KLASYCZNYM W SIELANKACH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Wydaje się oczywiste, że publiczne i domowe życie artystów wpływają na dobór tematów obrazów oraz ich realizację i interpretację. Interpretację sielanek i idylli Henryka Siemiradzkiego¹ warto zatem poszerzyć o wątki biograficzne. Chronologicznie drugi z tej grupy obrazów, *Para przed domem* (inny tytuł – *Schadzka*)², namalowany w początkowym okresie pobytu artysty w Rzymie i przedstawiający scenę współczesną pozbawioną jakiegokolwiek stylizacji historycznej, może wskazywać na inspiracje idylliczne czerpane przez malarza z życia osobistego (w roku 1873 poślubił on swą kuzynkę Marię Prószyńską). Szereg sielanek o tematyce antycznej rozpoczyna *Elegia (Z antycz-*

* Dr Barbara Ciciora – Katedra Sztuki Nowoczesnej, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, e-mail: barbara.ciciora@upjp2.edu.pl, ORCID 0000-0002-7766-4046 [pełna nota o Autorce na końcu numeru].

¹ W twórczości Henryka Siemiradzkiego grupę tę wydzieliło grono naukowców badających spuściznę malarza pod kierunkiem profesora Jerzego Malinowskiego (por. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. J. Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, nr 14, s. 160n.).

² H. Siemiradzki, *Para przed domem (Schadzka)*, [b.d.], Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-1199. Pierwsza sielanka, którą namalował Siemiradzki w roku 1869 (por. V. S u s a k, nota kat., *Nimfa*, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, nr kat. 14/1, s. 162), była kopią obrazu Timofieja Neffa (T. Neff, *Nimfa*, 1869, Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, nr inw. Ж-2214).

nego życia)³ z roku 1876, w której artysta kontynuuje wątek spotkania młodej pary wzbogacony o motyw kontemplacji nagrobka małżonków i odwołuje się do toposu Et in Arkadia ego, osadzając całość na schemacie kompozycyjnym analogicznym do tak zatytułowanych obrazów Nicolasa Poussina.

Sceny idylliczne komponował Siemiradzki do końca życia jako obrazy kameralne, o niewielkich rozmiarach, małej liczbie postaci – zwykle dwóch, trzech osób umieszczonych w śródziemnomorskim, słonecznym pejzażu w otoczeniu antycznych rekwizytów (takich jak budynki, dzieła sztuki, stroje, przedmioty). Bohaterami tych prac czynił kobiety, kochanków lub pary z dzieckiem⁴, a treść obrazów nasyczał wątkami poświęconymi różnym przejawom miłości, inspirując się własnym życiem domowym i rodzinnym. O ile początkowo pokazywał pary kochanków, o tyle od roku 1881 na obrazach zaczęły się pojawiać niemowlęta – przykładem może być najwcześniejsze przedstawienie macierzyństwa *Przy świątyni (Idylla)*⁵, a od około 1883 roku, czyli roku narodzin Leona, najmłodszego dziecka Siemiradzkich, kilkuletni chłopcy bawiący się z matkami, jak w *Sielance rzymskiej – Łowieniu ryb*⁶. Do kobiet czasem dołącza młody mężczyzna pełniący rolę już nie kochanka, ale ojca – na przykład w pracy *Szczęście rodzinne*⁷. Od roku 1885 Siemiradzki poszerzył tematykę sielanek o wątki zabaw i kształcenia dzieci, wprowadzając odpowiednie rekwizyty – dziecięce zabawki nawiązujące do antycznych mitów (jak łódeczki z lalkami lub z napisem „Argo”, nawiązującym do mitycznej wyprawy argonautów po złote runo); przykładem są obrazy *Przed kąpielą (Rzymska sielanka)*⁸ z roku 1885 czy *Mały argonauta*⁹ z około 1885 roku. Z czasem chłopcy na obrazach Siemiradzkiego dorastają: około 1888-1890 roku starszy ma już kilkanaście lat i gra na instrumentach (nawiązuje do tego obraz *Dziewczęta zasłuchane w dźwięki fletu*¹⁰ z około 1888 roku); młodszy nie jest już rozkosznym niemowlęciem lecz dzieckiem w wieku od trzech

³ H. Siemiradzki, *Elegia (Z antycznego życia)*, obraz zaginiony, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, nr kat. 14/4, s. 165-169.

⁴ Por. J. M a l i n o w s k i, *Idylle. Wstęp*, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, s. 157-161 oraz noty katalogowe obrazów nr kat. od 14/1-14/57, s. 161-259.

⁵ H. Siemiradzki, *Przy świątyni (Idylla)*, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 183681.

⁶ Tenże, *Sielanka rzymska – Łowienie ryb*, ok. 1883 (?), Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4014.

⁷ Tenże, *Szczęście rodzinne*, 1885, Yale University Art Gallery, New Heaven, nr inw. 2010.229.1.

⁸ Tenże, *Przed kąpielą (Rzymska sielanka)*, 1885, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 260.

⁹ Tenże, *Mały argonauta* (z około 1885 roku), obraz zaginiony, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, nr kat. 14/21, s. 207-209; 14/22, s. 212-214.

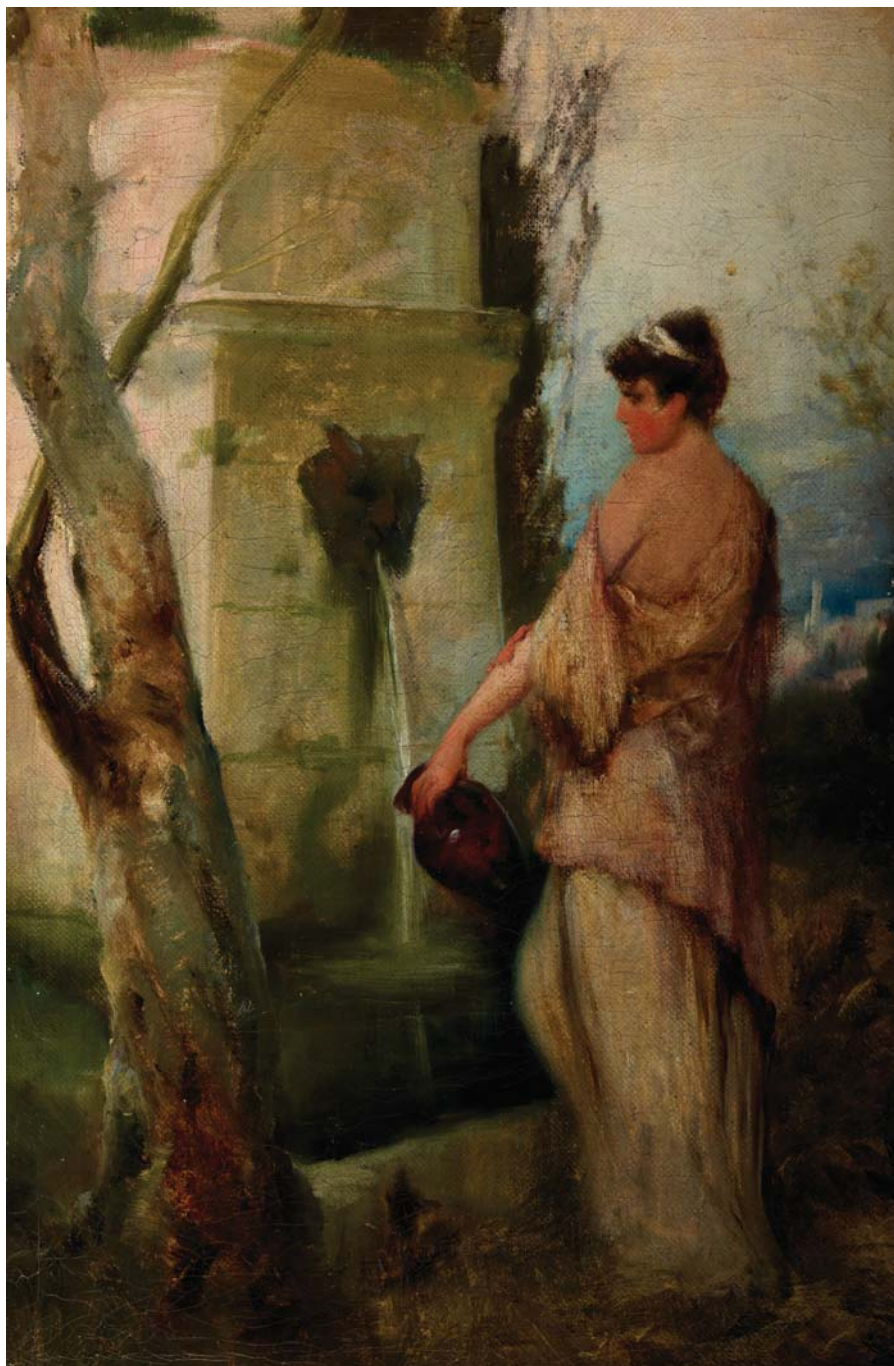
¹⁰ Tenże, *Dziewczęta zasłuchane w dźwięki fletu*, ok. 1888, obraz zaginiony, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, nr kat. 14/30, s. 222n.



1. Henryk Siemiradzki, *Nad morskim brzegiem* – szkic, ok. 1896-1898, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



2. Henryk Siemiradzki, *U źródła*, 1890, olej, płótno, własność prywatna, fot. P. Jezierski.



3. Henryk Siemiradzki, *Dziewczyna przy źródle*, 1898, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



4. Odlew gipsowy posągu Atena Lemnia z roku 450 p.n.e. przypisywanego Fidiaszowi, Františkánský klášter Hostinné (Czechy).
Źródło: Wikimedia Commons



5. Henryk Siemiradzki, *Wazon czy kobieta?*, 1878, obraz zaginiony.
Źródło: Wikimedia Commons



6. Henryk Siemiradzki, *Fryne na święcie Posejdonu w Eleusis*, 1889, w zbiorach Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu.

Źródło: Wikimedia Commons



7. Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Plato*, 1874, w zbiorach Alte Nationalgalerie w Berlinie.
Źródło: Wikimedia Commons



8. Lawrence Alma-Tadema, *Promise of Spring*, 1890, w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie.



9. Frederic Leighton, *Lachrymae*, 1894-1895, w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

do pięciu lat (obrazy *Scena przy źródle*¹¹ z około 1890 roku, *Nad brzegiem zatoki morskiej*¹² z około 1890, *Pieszczoszek*¹³ z 1893, *Obudził się*¹⁴ 1895). Zarys postaci takiego pięcio-, sześciolatka towarzyszy kobiecie na obrazie *Nad morskim brzegiem*¹⁵ (il. 1), malowanym prawdopodobnie w połowie lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Taki chłopiec widnieje też na obrazie *Odpoczynek*¹⁶ z roku 1896, najmłodszy syn Leon miał jednak wówczas już około dwunastu lat, o czym świadczy *Portret Leosia Siemiradzkiego – syna artysty*¹⁷ (z roku 1892). Doskonale uchwycony, mimo szkicowego zaledwie zarysu kompozycji, melancholijny nastrój obrazu – poza i spojrzenie lekko obróconej głowy kobiety, ukazanie chłopca w wieku kilku, a nie kilkunastu lat, świadczą o próbie zatrzymania przez starzejącego się artystę czasu minionego, beztroskiego życia domowego.

W obu wspomnianych kompozycjach Siemiradzki zmienił też zasadniczo formułę otoczenia. Od roku 1879, gdy powstała *Sielanka rzymska – Łowienie ryb*, malarz często redukował elementy antyczne do przedstawienia starożytnej budowli w tle (taką widać także na obrazie *Nad morskim brzegiem*) i antycznych rzeźb lub waz, podkreślając w ten sposób realizm przedstawianych scen oraz bliskość tematyki ukazanej na obrazach życiu współczesnych sobie odbiorców: przyjaciół, klientów, miłośników starożytności. Od połowy lat dziewięćdziesiątych pięćdziesięcioletni artysta stopniowo rezygnował z realizmu scen i dynamicznych ujęć postaci i – niemal całkowicie – z rekwizytów antycznego otoczenia (z wyjątkiem starożytnych waz), redukując kompozycje do schematycznych ujęć postaci i tła, by podkreślić wyrazistość pionowych i poziomych linii kompozycyjnych, typowych dla zasad klasycznych budowy obrazu: spokoju, harmonii, równowagi i prostoty zalecanych jeszcze przez Johanna Joachima Winckelmanna¹⁸.

¹¹ Tenże, *Scena przy źródle*, ok. 1890, kolekcja prywatna, Moskwa.

¹² Tenże, *Nad brzegiem zatoki morskiej*, ok. 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 1024.

¹³ Tenże, *Pieszczoszek*, 1893, własność prywatna.

¹⁴ Tenże, *Obudził się*, 1895, obraz zaginiony, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2, nr kat. 14/48, s. 238.

¹⁵ Tenże, *Nad morskim brzegiem*, b.d., Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-1172.

¹⁶ Tenże, *Odpoczynek*, 1896, Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, nr inw. Ж-897.

¹⁷ Tenże, *Portret Leosia Siemiradzkiego – syna artysty*, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-1193.

¹⁸ Zob. J. J. W i n c k e l m a n n, *Myśl o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wybór i oprac. E. Grabska, M. Poprzęcka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989, s. 162-178. W tej księdze zapisał Winckelmann słynne słowa: „Powszechną i naczelną cechą rzeźb greckich jest wreszcie szlachetna prostota i spokojna wielkość, tak w postawie jak i w wyrazie. [...] wyraz w posągach greckich przy wszelkich namietnościach ukazuje duszę wielką i stateczną. [...] Im spokojniejsza jest postawa [całego] ciała, tym lepiej nadaje się do wyrażania prawdziwego charakteru duszy. [...] Dusza poru-

Obrazy takie, jak *U źródła* z roku 1890¹⁹ (il. 2) i *Dziewczyna przy źródle*²⁰ (il. 3) z 1898 czy *Wiosną (Przy źródle)*²¹ z 1899 są całkowicie pozbawione akcji. Ich konstrukcja poddana jest niesłuchaniu rygorystycznej geometrii, czego we wcześniejszych kompozycjach sielanek artysta unikał, ponieważ nie wyglądałyby „realistycznie”. Wystarczy porównać obrazy *Po wodę*²² z około 1899 roku i *Wiosną* z tegoż roku. Na tym ostatnim postać kobiety wyabstrahował artysta ze sceny rodzajowej, a całość skomponował tak, jakby w pejzażu umieścił grecką rzeźbę w antycznym stroju. Pogłębił to skojarzenie, nadając kobiecie pozbawiony emocji acz melancholijny wygląd²³. Studium jest statyczne, skoncentrowane na sublimacji piękna na podstawie studium z natury. Tego rodzaju prace stanowią raczej studia konceptualnego piękna mierzonego tradycją greckiego, pitagorejskiego metrum. Zatracają one charakter scen rodzajowych, narracyjnych, a nawet realistycznych, zyskują zaś klarowną konstrukcję monumentalizującą poszczególne motywy mimo małych rozmiarów obrazów, a to podkreśla ich symboliczne przesłanie. Dominują w nich studia poszczególnych – nielicznych zresztą – elementów kompozycyjnych (postaci, fontanny, drzewa), analogicznie do starannie opracowanych elementów tego rodzaju w rzeźbach, na płaskorzeźbach i w malarstwie wazowym klasycznej Grecji i Rzymu. Tematyka nie odwołuje się do opowieści i scen narracyjnych, lecz do symboli ukazywanych za pomocą niewielu motywów (takich jak kobiety, źródła, drzewa), które dzięki temu stają się bardziej wyeksponowane. Wszystkie związane są z symboliką życia, znaczącą dla ponad pięćdziesięcioletniego artysty.

Nowa koncepcja sielanek świadczy o zmianie upodobań Siemiradzkiego z inspirowanych realizmem na estetyczne – dojrzały artysta zaczyna poszukiwać rozwiązań związanych z pięknem idealnym; poszukuje w egzystencji człowieka pierwiastka nieśmiertelnego, nieprzemijającego, który przez wieki uważany był za ziemskie odbicie wiecznotrwałej idei Dobra i Piękna, niezależnej od zmysłowych doznań i przypadkowych okoliczności pojedynczych

szona gwałtownym uczuciem jest łatwiejsza do pokazania i określenia, ale wielka i szlachetna jest [tylko] wtedy, gdy cechuje ją skupienie i spokój” (tamże, s. 172n.). Por. też: t e n ż e, *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Bałus, tłum. T. Zatorski, Universitas, Kraków 2012, s. xiii-xiv, 138-150. Na temat źródeł platońskiego pojmowania przez Winckelmanna idealnej, to znaczy duchowej natury i Piękna w naturze por. Ch. G o h l k e, *Edle Einfalt, stille Größe. Winckelmann und seine Rezeption durch Schiller und Goethe*, Washington University in St. Louis, St. Louis 2012, s. 13-17 (<https://opensolarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1754&context=etd>).

¹⁹ H. Siemiradzki, *U źródła*, 1898, Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, nr inw. Ж-897.

²⁰ Tenże, *Dziewczyna przy źródle*, 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-296.

²¹ Tenże, *Wiosną (Przy źródle)*, 1899, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków, nr inw. 7433.

²² Tenże, *Po wodę*, ok. 1899, Omskie Obwodowe Muzeum Sztuk Plastycznych, nr inw. Ж-339.

²³ Dziękuję doktorowi Grzegorzowi Firstowi za zwrócenie uwagi na ten ważny element ekspresji.

istnień ludzkich. Takie podejście Siemiradzkiego wskazuje na związek jego sztuki z europejską, czerpiącą ze sztuki greckiej, inspirowanej idealistyczną filozofią platońską i neoplatońską.

WIELKA TEORIA JAKO PODSTAWA EUROPEJSKIEJ SZTUKI KLASYCZNEJ

Starożytni Grecy poznanie wiązali z widzeniem i oglądem, dlatego ich kulturę duchową często określano jako „kulturę widzenia” lub „kulturę formy”, która jest przedmiotem widzenia. Pojęcia idea i eidos odnosili nie do materii (gr. soma), lecz raczej do natury przedmiotu (gr. fizis). Słowo eidos – „widzieć” stanowi źródłosłów kluczowych terminów greckiej koncepcji poznania. Być może terminy te pochodzą z filozofii pitagorejskiej, w której miały znaczenie techniczne; jest też możliwe, że odnosiły się tylko do świata materialnego (do kształtu, formy widzialnej czy przejawiania się) lub przedmiotów geometrii²⁴.

Piękno w dziedzinie zmysłu wzroku Grecy kojarzyli ze światłem, a w dziedzinie zmysłu słuchu – z rytmem jako czynnikiem ładu, który ujmował w karby zmienność. Zdaniem Adama Krokiewicza pitagorejczycy „określili piękno na podstawie swoich badań matematycznych i szczególnie muzycznych jako właściwy, przez naturę wyznaczony stosunek danych części do siebie wzajemnie i do wytworzonej przez nie całości i że ten stosunek, dający się ustalić za pomocą liczb, nazwali harmonią, proporcją (analogią) i symetrią (współmiernością)”²⁵. Tę teorię piękna nazywa się często „Wielką Teorią”²⁶. Pod wpływem myśli pitagorejskiej pozostawali poeci greccy, na przykład anonim z piątego wieku przed naszą erą, który tak zdefiniował pełnię cnót mężczyzny: „Czy idzie o sprawność rąk czy nóg, czy ducha, jak pod węgielnicę nienagannie zbudowany”²⁷. Wpływowi temu ulegali także artyści, między innymi działający w pierwszej połowie piątego wieku przed naszą erą italski rzeźbiarz Pitagoras z Region, który zyskał sławę dzięki znajomości proporcji ludzkiego ciała i z rytmu, jakim odznaczały się jego prace. Współczesny Fidiaszowi Poliklet z Argos na podstawie pomiarów członków ludzkich ustalał ich średnie proporcje, wierząc, że „posąg musi być piękny, jeżeli przedstawia zespół dobrze

²⁴ Por. P. T e n d e r a, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014, s. 51; A. K r o k i e w i c z, *Zarys filozofii greckiej*, Aletheia, Warszawa 2000, s. 292-294.

²⁵ K r o k i e w i c z, dz. cyt., s. 23.

²⁶ M. B a b o r s k a - N a r o ż n y, *Główne kierunki interpretacji idei harmonii w myśli starożytnych. Od Pitagorasa do Witruwiusza*, „Architectus” 2004, nr 2(16), s. 29.

²⁷ W. J a e g e r, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Aletheia, Warszawa 2001, s. 37.

obliczonych i precyzyjnie [...] wykonanych części”²⁸. Poliklet napisał na ten temat rozprawę zatytułowaną *Kanon*, której treść zwizualizował wyrzeźbionym przez siebie posągiem. Stworzył w ten sposób regułę (kanon), która stała się źródłem wiedzy dla innych rzeźbiarzy. Do zachowania symetrii i proporcji zgodnych z kanonem dążyli także architekci. Sądono bowiem, że figury geometryczne (jak koło, trójkąt, kwadrat lub prostokąt) oraz matematyczne podziały odcinka (na przykład złote cięcie, zwane też złotym podziałem) znajdują odzwierciedlenie w pięknie ciała ludzkiego. Pitagoras odkrył niewzruszone prawa harmonii muzycznej, które wpisał w ład i harmonię całego świata, nadając muzyce „nimb kosmicznej potęgi”²⁹. Pitagorejczycy mieli oczyszczać ciało za pomocą sztuki leczniczej, a duszę – za pomocą muzyki. W piątym wieku przed naszą erą wpływ tego filozofa i jego nauk był ogromny.

Pitagoras nie uznał za wystarczające istnienia jedynie materialistycznej podstawy matematycznych prawideł harmonii muzycznej i kosmicznej. Uczył, że mają one ostateczne uzasadnienie w stworzonych przez bogów liczbach substancjalnych oraz ich wzajemnych stosunkach. Fenomenalne piękno i dobro stanowią odtworzenie – w czasie i przestrzeni – tych doskonałych bytów. Podążając tym śladem, Platon podkreślał znaczenie kuli i okręgu jako kształtów, które najbardziej odpowiadały Stworzycielowi, chwalił też „piękność linii prostej i koła [...], płaszczyzny i bryły”, ponieważ były „piękne zawsze i same dla siebie, i dające rozkosze osobliwe i swoiste”³⁰.

Platon posługiwał się pojęciami idea i eidos na oznaczenie formy wewnętrznej. Obydwa pojęcia są zbliżone znaczeniowo, idea odnosi się jednak do tego, co istnieje realnie, eidos zaś ma szerszy zakres znaczeniowy i dotyczy klas czy też wzorów przedmiotów (zarówno przedmiotów zmysłowych, jak i idei matematycznych, co stanowi dziedzictwo pitagorejczyków). Pojęcie przedmiotu jest w niniejszym artykule – za Pauliną Tenderą – rozumiane szerzej niż pojęcie bytu³¹. Bytami są tylko przedmioty realnie istniejące, czyli idee: idea Dobra-Piękna, idee jednostkowe oraz przedmioty matematyki, a nie są nimi przedmioty materialne, czyli fizyczne oraz zmysłowe. W filozofii Platona z pojęciem istoty (gr. eidos) wiąże się zdolność pojmowania i rozumienia, metaforycznie określana jako widzenie. „To właśnie Platon stworzył wyrażenia: «oko umysłu», «oko duszy» dla określenia zdolności intelektu do myślenia

²⁸ K r o k i e w i c z, dz. cyt., s. 23.

²⁹ Tamże, s. 26.

³⁰ J a e g e r, dz. cyt., s. 37; por. K r o k i e w i c z, dz. cyt., s. 23-26, 31. Por. też: B a b o r s k a - N a r o ż n y, dz. cyt., s. 32. Autorka podkreśla ewidentny wpływ Platona na utrwaloną w traktatach teorię architektury i „późniejsze postrzeganie dzieł przez pryzmat wcielania tych teorii w życie” (tamże).

³¹ P o r. T e n d e r a, dz. cyt., s. 51.

i ujmowania istoty³². Jeden z uczniów Platona, kontynuator jego poglądów Maksimus z Tyru, napisał, że jedynie poprzez „wzrok duszy piękny, i czysty, i myślny» można zbliżyć się do Boga³³.

W teorii aksjologicznej Platona kryterium absolutnym oceny wszelkich działań ludzkich jest idea Dobra. Człowiek żyjący zgodnie z wiedzą na temat tego, czym jest Dobro, staje się szczęśliwy, niezależnie od tego, czy jest majątny lub sławy. Zachowuje on i rozwija w sobie piękno i dobro (gr. kalos kagathos), które stanowią o jego doskonałości (gr. kalokhagatia). Piękno rozumiane jest tu szeroko i zgodnie z tradycją grecką, czyli poza wartościami estetycznymi; Platon pięknymi nazywał także wartości moralne i poznawcze³⁴. Sądzę, że dziś do adekwatnego określenia tego pojęcia użylibyśmy raczej słowa „właściwy” lub „stosowny”. Zapewne nie przypadkowo sformułowana przez Arystotelesa zasada decorum należała do kanonu zasad sztuk pięknych³⁵.

Idee w filozofii Platona są właściwym przedmiotem wiedzy jako wieczne, niezmiennie i doskonałe; stojąc na samym szczycie hierarchii bytowej, stanowią prawzór dla wszystkich przedmiotów niedoskonałych. Chcąc wyjaśnić, że najwyższa idea Dobra i Piękna jest miarą wszystkiego, że wprowadza do świata ład i harmonię, Platon pisze, że „ona jest dla wszystkiego przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum, i że musi ją dojrzeć ten, który ma postępować rozumnie³⁶. Idea Dobra i Piękna ma więc być nie tylko źródłem harmonii świata, ale również zasad życia codziennego, etyki czy filozofii praktycznej.

³² Cyt. za: T e n d e r a, dz. cyt., s. 51. Por. G. R e a l e, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, tłum. E.I. Zieliński, Wydawnictwo KUL, Lublin 2001, s. 90.

³³ Cyt. za: T e n d e r a, dz. cyt., s. 51. Por. D. D e m b i ń s k a - S i u r y, *Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie*, „Studia filozoficzne” 1980, nr 9(178), s. 97.

³⁴ Por. T e n d e r a, dz. cyt., s. 51, 55.

³⁵ Kategoria stosowności, popularna w sztuce nowożytnej w terminologii łacińskiej (decorum), została opracowana w retoryce starożytnych Greków. Arystoteles w siódmym rozdziale trzeciej księgi *Retoryki* pisał o niej: „Styl osiągnie stosowność, jeśli pozwoli wyrazić uczucia i charaktery i jeśli będzie odpowiedni do swego przedmiotu. Odpowiedniość ta zostanie zachowana, jeśli nie będzie się mówić niedbale o sprawach poważnych ani w sposób uroczysty o błahostkach” (A r y s t o t e l e s, *Retoryka*, 1408a, 10, w: tenże, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 252). Na temat poprawności przekładu tekstu Arystotelesa zob. J. Z i o m e k, „Retoryka. – Poetyka”, *Arystoteles, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 1988* [recenzja], „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 81(1990) nr 2, s. 343-352. Szerzej na temat zasady decorum w retoryce zob. też: M. K o r o l k o, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990 (por. zwł. s. 50n).

³⁶ Cyt. za: T e n d e r a, dz. cyt., s. 37. Por. P l a t o n, *Państwo*, ks. VII, 517 C, t. 2, tłum. W. Witwicki, Akme, Warszawa 1991, s. 67n.

Platońska teoria emanacji, koncepcja bytu i hierarchicznej struktury rzeczywistości zakładały, że to, co zmysłowe, ziemskie, jest najbardziej upośledzone pod względem nasycenia Pięknem-Dobrem, a tym bardziej upośledzone jest odbicie piękna zmysłowego, tego, co ziemskie, czyli sztuka i jej wytwory. Platon doceniał jednak wartość sztuki. Przyjmował, że światło oczu połączone jest z rozumną częścią ludzkiej duszy, która uzewnętrznia się w szlachetnych cechach człowieka: w pięknie, dzielności i cnocie. One właśnie składają się na Platońskie rozumienie greckiego pojęcia arete. Piękno jest zatem warunkiem koniecznym sztuki, jako wzór dla zdobywania arete, a dostrzeganie piękna sztuki świadczy o posiadaniu arete i o doskonaleniu siebie samego. Według filozofa wartości degradują się wraz ze wzrastaniem materialności i zmysłowości. Piękno zmysłowe, mimo że niższe jest od piękna intelektualnego, cenił wysoko, ponieważ wnosi ono „sвій istotny wkład w rozwój filozoficzny człowieka, bowiem funkcją tego piękna jest uzmysłowienie porządku świata”³⁷. W *Uczcie* swoją teorię wartości wypowiada Platon ustami Diotymy. Z punktu widzenia aksjologii wypowiedź ta wyznacza „drogę wznoszącą”, w której piękno zmysłowe sytuuje się na najniższym poziomie, ale stanowi konieczny element hierarchii wartości: „Bo tędy biegnie naturalna droga miłości, czy ktoś po niej idzie, czy go kto drugi prowadzi: od takich pięknych ciał z początku ciągnie się człowiek ku temu wyższemu pięknu, wznosi, jakby po szczeblach wstępował: od jednego do dwóch, a od dwóch do wszystkich pięknych ciał, a od ciał pięknych aż do nauk pięknych, a od nauk pięknych aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie; [...] na tym szczeblu dopiero życie jest coś warte”³⁸. Tendra stwierdza, że „wypowiedź Diotymy jest integralną częścią nauk Platona i stanowi niemal pełne zreferowanie jego poglądów aksjologicznych”³⁹, ale uzupełnia ją słowami Timajosa: „Świat jest najpiękniejszy spośród zrodzonych, a wykonawca jego najlepszy jest ze sprawców”⁴⁰. Człowiek stanowi wprawdzie obraz idei Piękna i Dobra, czyli arete, ale nie jest pozbawiony wad, dlatego nie on ma być przedmiotem miłości, lecz cnota jako idea etyczna.

Takie założenie realizowała klasyczna sztuka grecka – nie konkretny człowiek był celem wysiłków jej twórców, ale personifikacja kalokagatii. Bogowie i herosi kształtowani byli tak, by patrzącemu ich przedstawienia przypominały o arete, o doskonałości, o cnocie jako idei etycznej. Przykładem może być

³⁷ Tendra, dz. cyt., s. 57.

³⁸ Cyt. za: Tendra, dz. cyt., s. 57. Por. Platon, *Uczta*, 211 C-D, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1975, s. 119.

³⁹ Tendra, dz. cyt., s. 58.

⁴⁰ Cyt. za: Tendra, dz. cyt., s. 58. Por. Platon, *Timaios*, 29 A, w: tenże, *Timaios. Kritias*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Warszawa 2002, s. 26.

rzeźba *Atena Lemnia* przypisywana Fidiaszowi (il. 4)⁴¹ – nieobecny wzrok postaci bogini i brak oznak emocji dobrze oddają esencję pojęcia kalokagatii. Posąg nosi też silne piętno antycznej harmonii oraz pitagorejskich zasad symetrii i rytmu. Nie przedstawia zatem konkretnej, nieprzeciętnie urodziwej kobiety, która pozuje twórcy, ale jest materialnym ucieleśnieniem abstrakcyjnej, najważniejszej idei – idei wiecznego Piękna i Dobra, będącej wzorcem prawdziwych wartości dla kolejnych pokoleń twórców, także tych dziewiętnastowiecznych, także dla Siemiradzkiego.

Filozofia Platńska, kontynuowana i rozwijana w ateńskiej Akademii, miała wpływ na postrzeganie roli bogów. Zmienił się ich status, a wraz z nim – wzrosło ich podobieństwo do ludzi. W sztuce hellenistycznej ich przedstawienia nie mają już wiele wspólnego z personifikacją idei, ale często wiążą się ze zmysłowością, przemawiając wyłącznie do „oczu ciała”. Artyści zafascynowani arystotelesowską mimesis⁴² nie dążą do wypracowania koncepcji dzieła sztuki, które satysfakcjonowałoby „oczy umysłu” czy „oczy duszy” odbiorcy.

Paulina Tendera pisze: „Wskazanie idei Piękna-Dobra jako miary dla oceny świata zmysłowego stanowi konsekwencję Platńskiej filozofii bytu”⁴³. Dalej stwierdza: „Tradycja filozofii platńskiej, tkwiąca u podstaw kultury europejskiej, ma stale ten sam przedmiot, którym jest Prawda. W tym sensie wszyscy jesteśmy uczniami Platona”⁴⁴.

Plotyn, intelektualista, ale i dydaktyk, który nazywał siebie komentatorem Platona, rozwinął filozofię mistrza w system wzbogacony o nowe, wschodnie wątki – wątki mistyczne. Pierwszą przyczynę z koncepcji Platńskiej – przyczynę, której nie została nadana nazwa, a która zbliżona jest do pojęcia Absolutu – Plotyn określił za pomocą pojęć Dobra, Prawdy i Piękna, zastrzegając, że nie oddają całej jej istoty⁴⁵. Piękno stanowi zatem nieodzowny element najwyższego bytu – absolutnej egzystencji, ale także przyczyny wszystkiego, której twórcze działanie powoduje, że każda doskonałość „powstaje jako wyraz działania rzeczywistości wyższej i doskonalszej, staje się jej odbiciem”⁴⁶. Niezależnie od miejsca w hierarchii emanacyjnej, byt zmierza do swej przyczyny – doskonałości, i poznaje ją. Dobrochna Dembińska-Siury, analizując

⁴¹ Posąg wykuty przez Fidiasza i umieszczony na ateńskim Akropolu nie zachował się. Znamy go z rekonstrukcji i kopii, między innymi kopii rzymskiej z pierwszego wieku n.e., przechowywanej obecnie w zbiorach Staatliche Kunstsammlungen Dresden (nr inw, Hm 49).

⁴² Por. B a b o r s k a - N a r o ż n y, dz. cyt., s. 32n.

⁴³ T e n d e r a, dz. cyt., s. 37

⁴⁴ Tamże, s. 68.

⁴⁵ Por. D. D e m b i ń s k a - S i u r y, „*Enneady*” Plotyna, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, 1(1992) nr 3, s. 152.

⁴⁶ Tamże, s. 154.

Enneady Plotyna, przedstawia dualistyczne – a zarazem antagonistyczne – możliwości pojedynczych istnień ludzkich: „Należy [...] człowiek do dwóch rzeczywistości zarazem – do świata umysłowego i zmysłowego. Stają więc przed nim dwie możliwości: żyć duszą bądź ciałem, dążyć do bytu, dobra, piękna, bądź wybierać niebyt, zło, szpetotę”⁴⁷. Ma zatem człowiek możliwość wyboru drogi powrotu do Absolutu i jego doskonałości. Wybór ten, decydujący o godności człowieka, zdaniem Plotyna – podobnie jak Platona – jest obowiązkiem. Kto to rozumie, rozumie także działania pierwszej przyczyny, źródła wszystkiego. Koncepcja Plotyna zainteresowała pierwszych chrześcijan i wpłynęła na rozwój ich doktryny, dając podstawy kulturze europejskiej i jej cywilizacyjnemu rozwojowi.

O wspomnianej wyżej zdolności człowieka pamiętali artyści drugiej połowy dziewiętnastego wieku, mimo że coraz większą popularność zyskiwały wówczas materialistyczne – w istocie redukcjonistyczne – koncepcje człowieka. Po doświadczeniach realizmu połowy stulecia wracali oni do klasycznych i antycznych koncepcji piękna. Niebagatelne znaczenie dla ich wyboru miało przekonanie Platona i Plotyna, że obok cnoty, metody poznania i doskonalenia moralnego, miłość piękna jest niezbędna dla doskonalenia i zmierzania do idei piękna, do Absolutu⁴⁸.

ZAINTERESOWANIE HARMONIĄ I PITAGOREJSKIMI ZASADAMI PIĘKNA W SZTUCE EUROPEJSKIEJ DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU

Trudno analizować dziewiętnastowieczne obrazy w bezpośrednim odniesieniu do dzieł malarskich starożytności klasycznej, tych wybitnych, znanych z opisów i anegdot, gdy dysponuje się zaledwie w pewnym stopniu zachowanymi dekoracjami pałaców, nawet jeśli są tak znaczące, jak Domus Aurea Nerona, odkryty już w nowożytności. Ważny z punktu widzenia tematu niniejszego artykułu przełom w odrodzeniu wartości starożytnego świata nastąpił w piętnastowiecznej Florencji, która uczyła się antyku nie z pism Arystotelesa, ale – dzięki powołanej Accademia Platonica i prowadzonym tam dyskusjom przedstawicieli różnych nauk i dziedzin ludzkiej działalności twórczej – Platona, a także Plotyna, poznając również ich poglądy dotyczące zagadnień piękna i mistyki⁴⁹. Skoro artyści renesansu podjęli próbę odtworzenia starożytnego

⁴⁷ Tamże, s. 162.

⁴⁸ Por. tamże, s. 38-40, 55-59.

⁴⁹ Grupa skupiona wokół Marsilia Ficina, która dokonała przekładu wszystkich dzieł Platona i Plotyna oraz pomniejszych pism neoplatoników i hymnów orfickich, nazywana była Akademią Platońską (Accademia Platonica) we Florencji, ponieważ w zamyśle organizatorów miała nawiązywać wprost do Akademii Platońskiej w Atenach. Marsilio Ficino, zafascynowany Platonem, urządził

malarstwa Grecji i Rzymu, posługując się antycznymi tekstami opisującymi reguły piękna lub wybrane wyzwania artystyczne, trudno podejrzewać, by wiek dziewiętnasty – wieńczący problematykę rekonstrukcji starożytności w malarstwie sztalugowym za pomocą tekstów oraz badań archeologicznych – zamilkł na temat owych reguł. Nie zamilkł, ale nie wszystkich one interesowały. Krąg malarzy starszego pokolenia, takich jak Lawrence Alma-Tadema, Albert Joseph Moore czy Henryk Siemiradzki, w ostatniej ćwierci dziewiętnastego wieku porzucił tendencje „realistyczne”, obecne w twórczości jego przedstawicieli jeszcze w trzeciej tercji stulecia⁵⁰. Nie porzucił ich Anselm Feuerbach, ponieważ nigdy ich nie podjął; realizm go nie interesował.

Temat sielanek w sztuce Europejczyków wywoływał Rzym, gdy znalazł się na drodze podróży bądź edukacji któregoś z artystów. William-Adolphe Bouguereau w roku 1850, w którym otrzymał Prix de Rome i rozpoczął studia w Rzymie, namalował *Sielankę*⁵¹ jako scenkę miłosną z dwojgiem zakochanych. Dekadę później, w roku 1860, gdy był już ojcem, w kolejnej *Sielance*⁵² przedstawił – niczym Siemiradzki – parę młodych ludzi z dzieckiem, z którym bawi się ojciec. Od końca lat sześćdziesiątych umysły akademików zajmować musiała *Siesta* Almy-Tademy⁵³, dla którego scenka rodzajowa stała się pretekstem do prowadzenia znakomitego studium kontemplacji piękna, co – jak sądzono w Europie – najlepiej potrafili starożytni Grecy. Frederic Leighton, wykorzystując pomysł Almy-Tademy – dwie osoby słuchają grającego, jedna na niego patrzy, druga nie patrzy, zasluchana i wewnętrznie skupiona – skomponował swój obraz zatytułowany *Sielanka*⁵⁴. Siemiradzki podjął temat refleksji nad pięknem zewnętrznym, materialnym oraz wewnętrznym, kontemplacyjnym i duchowym, przetwarzając go w roku 1878 na obrazie *Wazon czy kobieta?*⁵⁵ (il. 5) w narracyjną scenkę o prostej, acz dramatycznej treści: dokonywania wyboru między kupnem powabnej niewolnicy a zakupem cennej wazy.

Dopiero z upływem czasu Siemiradzki docenił kontemplacyjną, filozoficzną i matematyczną rolę koncepcji piękna. W ostatnich dwóch dekadach

nawet erudycyjne bankiety nawiązujące do *Uczty* (zob. M. C i s z e w s k i, hasło: „Akademia Florencka”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 1, red. A. Maryniarczyk i in., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, s. 98-101).

⁵⁰ Por. np. J.D. B a e t e n s, *The Legacy of Henri Leys*, w: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, red. E. Prettejohn, P. Trippi, Prestel, Munich – London – New York 2016, s. 44. (Publikacja towarzyszyła wystawie eksponowanej od 1 października 2016 do 7 lutego 2017 roku we Fries Museum w Leeuwarden, a następnie w innych ośrodkach).

⁵¹ W. Bouguereau, *Idyll*, 1850, własność prywatna.

⁵² Tenże, *Idyll Ancient Family*, po 1860, własność prywatna.

⁵³ L. Alma-Tadema, *The Siesta*, 1868, Museo del Prado, Madryt, nr inw. P 003966.

⁵⁴ F. Leighton, *Idyll*, 1880-1881, własność prywatna.

⁵⁵ H. Siemiradzki, *Wazon czy kobieta?*, 1878, własność prywatna.

wieku dziewiętnastego i na początku kolejnego w Europie chętnie sięgano po pitagorejską, zmatematyzowaną wersję symetrii, wprowadzając do obrazów okręgi, prostokąty i porządkując kompozycję wyraziście nakreślonymi liniami prostymi, poziomymi, co czynił nawet Alfons Mucha na plakatach, między innymi do spektaklu *Gismonda* z roku 1894⁵⁶, z Sarah Bernhardt w roli głównej, a także Claude Monet w serii *Topole*⁵⁷. Realizację obrazów opierano na tradycyjnej geometrii euklidesowej, korzystano też z tradycji filozofii greckiej z jej wypracowanymi w szóstym i piątym wieku przed naszą erą klasycznymi pojęciami symetrii i rytmu. Fundamentalną zasadą stało się rozwinięte przez pitagorejczyków pojęcie harmonii sfer, prekursorskie wobec platońskiej harmonii opisaną w *Państwie*⁵⁸.

Symetria (współmiara, współbrzmienie) dla starożytnych filozofów oznaczała określony porządek, regularność, odpowiednią proporcję, ale i prawdę, a więc dotyczyła zagadnień z zakresu aksjologii, nie zaś epistemologii. Grecy łączyli ją z proporcją, którą postrzega się zmysłami i rozumem. Przeciwnieństwem symetrii była diametria (gr. *diámetros* – średnica, przekątna). Eurytmia, oznaczająca prawidłowość zmysłową, optyczną lub akustyczną, była pojęciem późniejszym, poklasycznym, opisana została szeroko przez Witruwiusza⁵⁹, absorbowała twórców Renesansu⁶⁰. W wielu starożytnych pismach termin „symetria” używany był zamiennie ze – znacznie starszym – terminem „harmonia” (łac. *concordia*), czyli „zgoda”. Ten drugi miał sens bardzo szeroki, znacznie przekraczający pitagorejskie stosunki matematyczne. O wadze, jaką przywiązywano do harmonii, świadczy fakt jej personalizacji i deifikacji: bogini Harmonia stała się w mitologii greckiej opiekunką prawdziwej miłości, a zarazem uosobieniem zgodności między ładem a symetrią, w dobie hellenizmu – także porządku, zgody i łączności.

⁵⁶ A. Mucha, plakat do spektaklu *Gismonda*, 1894, własność prywatna.

⁵⁷ C. Monet, *Poplars*, 1891, Metropolitan Museum of Art, New York, nr inw. 29.100.110. Tendencje te nie zanikły, ale narastały i zyskiwały popularność w sztuce dwudziestego wieku, ewoluując do form syntetycznych, zredukowanych i zgeometryzowanych, w konsekwencji zgodnych z nową estetyką modernizmu. Przykładem mogą być Stanisława Wyspiańskiego ilustracje do *Iliady* (zob. H o m e r, *Iliada*, tłum I. Wieniewski, il. S. Wyspiański, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984).

⁵⁸ Por. H. H ö c h s m a n n, *Harmony of the Spheres – Regarding Nature and the Moral Life from Pythagoras to Zhuangzi*, w: *Humanity at the Turning Point – Rethinking Nature, Culture and Freedom*, red. S. Servomaa, University of Helsinki Press, Helsinki 2005, s. 221; P l a t o n, *Państwo*, ks. X 616 C – 617 C, t. 2, s. 252-254.

⁵⁹ Zob. W i t r u w i u s z, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Pruszyński i Ska, Warszawa 1999.

⁶⁰ Zob. J.M. C h r z a n o w s k a, *Krótko historia symetrii*, Academia, https://www.academia.edu/5151671/Kr%C3%B3tka_historia_symetrii.

Wróćmy do pitagorejczyków, których matematyczny opis kosmosu leży u podstaw konstruowania interesującej nas tu grupy obrazów. Obok symetrii pojmowanej matematycznie cenili oni rytm, który definiowano jako periodyczność w czasie (w muzyce) lub przestrzeni (w plastyce – powtarzający się element, najczęściej ornament). Platon w *Timajosie* natomiast zakładał, że pojęcie rytmu oprócz należy na harmonii⁶¹. Greckie słowo „rhythmos” wywodzi się od czasownika „rheo”, „płynę”, Grecy częściej zatem dopatrywali się skojarzeń czasowych niż przestrzennych, pojęcie rytmu opracowane przez starożytnych w sztukach plastycznych trwało jednak i trwa nadal, ale nie zawsze opracowanie takie oparte było, jak chciał Platon, na harmonii.

Pojęcie harmonii jest nierozzerwalnie związane z symetrią i ładem. Platon zajmował się nim w wersji zredukowanej, pitagorejskiej, czyli w kategoriach liczbowych: odniósł je do teorii proporcji w arytmetyce oraz do interwałów dźwięków w akustyce. Harmonię (tony) i rytm wiązał z logosem, który najłatwiej wyrazić można w postaci tekstu. Augustyn z Hippony, człowiek późnego antyku, święty chrześcijański, mistyk, który napisał traktat o pięknie (zaginiony), twierdził, że muzyka jest wiedzą działającą na zmysły i rozum, zatem celem uprawiania muzyki nie powinna być przyjemność, ale zawarcie w dźwiękach głębszej treści, to rozum bowiem porządkuje dźwięki. Wykazanie liczbowej natury muzyki pozwoliło mu sformułować pojęcie piękna oparte na liczbach; takie piękno odczuwamy za pośrednictwem zmysłów wzroku i słuchu. Muzyka ziemską jest odbiciem idei sfery wiecznego porządku liczbowego, który istnieje ponad porządkiem liczbowym ziemskim⁶². Takie ujęcie zależności spraw zmysłowo-rozumowych oraz spraw duchowych oparte jest na poglądach Greków, zwłaszcza Platona.

György Darvas twierdzi, że kiedy za pośrednictwem obrazów próbuje się pojąć, jaki był renesansowy ideał ludzkiego piękna, zauważa się pewną rozbieżność między doskonałością teorii i odmianami gustu⁶³. Nie wyjaśnił jednak, czy w malarstwie starożytnym owa doskonałość teorii i złote proporcje zawsze były urzeczywistniane. Na pewno nie miało to miejsca w przypadku *Bitwy pod Issos* ani w obrazach i groteskach Domus Aurea (późniejszych, bo z czasu Nerona). W malowidłach naściennych Domus Aurea widoczne jest natomiast dążenie do wykorzystania zarówno zasad symetrii, jak i diametrii, to do nich przecież sięgał Rafael i kolejne pokolenia artystów zafascynowanych starożytnością.

⁶¹ Por. P l a t o n, *Timajos*, 16 D-E, s. 46.

⁶² Zob. C h r z a n o w s k a, dz. cyt.

⁶³ Zob. G. D a r v a s, *Symmetry: Cultural-historical and Ontological Aspects of Science – Arts Relations*, tłum. D.R. Evans, Birkhäuser, Basel–Boston–Berlin 2007. Zob. też: C h r z a n o w s k a, dz. cyt.

RECEPCJA IDEI PIĘKNA W MALARSTWIE EUROPEJSKIM DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU

W drugiej połowie dziewiętnastego wieku – po raz kolejny w historii Europy – grupa estetów zmęczonych realizmem i redukcjonizmem materializmu odwołała się do klasycznych greckich zasad piękna. Być może impulsem do koncentracji uwagi nie tylko na eurytmii, ale także na surowych zasadach symetrii i rytmu stało się otwarcie w roku 1847 w londyńskim British Museum sali z pierwszą dostępną szerokiej publiczności ekspozycją marmurów Elgina, wyrzeźbionych w piątym wieku przed naszą erą przez Fidiasza i jego współpracowników do Partenonu w Atenach. W kolejnych latach zbiory powiększano o kolejne obiekty pochodzące z Grecji i Azji Mniejszej (Olimpii, Pergamonu, Delos), a około połowy wieku zaczęto powszechnie cenić rzeźby z połowy i późnych lat piątego wieku przed naszą erą⁶⁴. Na lata sześćdziesiąte dziewiętnastego wieku przypada w Anglii pierwsza faza neoklasycznego odrodzenia, a wypracowane wówczas idee i zainteresowania trwały i były rozwijane⁶⁵. Jednocześnie narastało poczucie kryzysu, które wkrótce stało się tak silnie

⁶⁴ Por. R. Barrow, *Drapery, Sculpture and the Praxitelean Ideal*, w: *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, red. T. Barringer, E. Prettejohn, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Heaven – London 1999, s. 50, 58. Frederic Leighton w roku 1880 sportretował się w akademickiej tożsamości na tle marmurów Elgina, czyli rzeźb z Partenonu na ateńskim Akropolu (por. C. Arscott, *Leighton: The Artist as Artificer*, w: *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, s. 3). W ramach ostrego protestu i polemiki z antyestetami powstała także publikacja Waltera Hamiltona (zob. W. Hamilton, *Aesthetic Movement in England*, Reeves & Turner, London 1882). Fascynacja starożytną Grecją dotarła także do Polski, między innymi via Paryż, gdy pod wpływem krytyki Jeana-Léona Gérôme'a i Félix'a Giacomottiego Artur Grottger zmienił rysy twarzy Muzy i Artysty (cykl *Wojna*) na klasyczne i klasycyzujące, rafaelowskie (por. W. Juszcza, *Artur Grottger. Pięć cykli*, Arkady, Warszawa 1958, s. 20). Niedługo później w Krakowie Lucjan Siemieński jako pierwszy przełożył na język polski *Odyseję* Homera i opublikował przekład w roku 1876 (zob. M. Nitka, *Idylle Siemiradzkiego jako obrazy historii*, w: *Obraz w historii i poza historią. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, t. 4. *Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda Raczyńskiego, Pałac w Rogalinie, 19-21 października 2023 roku*, red. M. Haake, P. Juszkiewicz, Ł. Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024, s. 53-66). Z kolei młody Stanisław Wyspiański w liście z Paryża do Lucjana Rydla ok. 10 kwietnia 1893 roku wyrażał swą fascynację: „Grecja i jeszcze raz Grecja co się tyczy tego przedmiotu. Może nadto skłanianiu się ku Grecji, ale mówiąc nie mogę się oprzeć memu pragnieniu i memu upodobaniu” (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, *Listy i notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, J. Durr-Durski, M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 232).

⁶⁵ O tym procesie przypomina Maria Nitka, wskazując kolejny powód rozbudzenia zainteresowań antykiem klasycznym, zwłaszcza w Anglii – publikację Waltera Patera z roku 1867 o Johannie Joachimie Winckelmannie (zob. Nitka, dz. cyt.; zob. D. Carrier, *Walter Pater's „Winckelmann”*, „Journal of Aesthetic Education” 35(2001) nr 1, s. 99-109). Ponadto twórcy katalogu *British painting in the Philadelphia Museum* wymieniają tu kilku artystów: Frederica Leightona, którego nazwali następcą Ingres'a, i Alberta Moore'a czy Jamesa Abbotta McNeill Whistlera, wielkich neoklasycystów, oraz na przykład dwóch ze starszego pokolenia, wyrastających ze środowiska prerafaelitów,

i powszechne, że skłaniało twórców i krytyków do publicznych wypowiedzi. Między innymi Frederic Leighton w przemówieniach w Królewskiej Akademii Sztuki w Londynie wygłaszanych od roku 1879 po początek lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku wskazywał na wartości sztuki antycznej. Zasłużony reformator Akademii, który – wraz z Holmanem Hunt, Edwardem Armitage'em i Georgiem Wattsem – wywalczył w wiktoriańskiej uczelni miejsce dla rzetelnych studiów akademickiego aktu, w przemówieniach przypominał o konieczności rozwoju intelektualnego artysty, często odwołując się do sztuki starożytnych Aten, nie w sensie, a w każdym razie nie tylko, normatywnego wzorca jakim wykreowała go estetyka siedemnastowiecznych włoskich klasycystów oraz osiemnastowiecznego Johanna Joachima Winckelmanna, ale przede wszystkim jako sztuki okresu rozbłysku ludzkiego geniuszu twórczego w atmosferze intelektualnej otaczającej tamtych artystów. Leighton postrzega zagadnienie rozwoju sztuki jako kluczowe dla artystów, ponieważ określa ono tożsamość i horyzonty cywilizacyjne ludzkości⁶⁶. W związku z tym z Grecją piątego wieku przed naszą erą wiąże najbardziej godną zapamiętania ewolucję w rzeźbie, „olśniewająco szybką” i wyrastającą z „poprzedzającej ciemności”, której wielkim finałem były rzeźbiarskie dzieła dekorujące Partenon, wypowiedziom na temat rzeźbiarstwa zaś towarzyszy aplauz dla osiągnięć średniowiecznych architektów niemieckich, a malarstwa – myślicieli i malarzy renesansowych Włoch (na przykład Giovanniego Boccaccia, Dantego Alighieriego, Sandra Botticellego, Tycjana czy Leonarda da Vinci). Chętnie zestawia porównawczo Greków z mistrzami renesansu: Fidiasza z Leonardem, Homera z Szekspirem. Studentom kierującym swe myśli ku sztuce starożytnej zwraca uwagę na tło erupcji artystycznego geniuszu, który wybrzmiewa, gdy towarzyszy mu odpowiednie otoczenie obdarzone miłością piękna: „Chociaż jego

jak Edward Burne-Jones i George Frederic Watts, którzy w pracach z lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku usiłowali połączyć wielką moralną powagę i intensywność tematyki prerafaelitów z formami klasycznego ideału (por. R. D o r m e n t, *British painting in the Philadelphia Museum. From the Seventeenth through the Nineteenth Century*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1986, s. 3n.). Ogólnie o ponownej ocenie artystów-akademików pisała Agnieszka Kluczevska-Wójcik (por. A. K l u c z e w s k a - W ó j c i k, *Reassessing Academism: Bouguereau, Cabanel, Gérôme and Siemiradzki*, w: *That we do not know*, red. A. Kluczevska-Wójcik, D. Sarkowicz, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2020, s. 15-20).

⁶⁶ Por. Lord [Frederic] L e i g h t o n, *Addresses Delivered to the Students of the Royal Academy*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1897, s. 3-6. W pierwszym przemówieniu, 10 grudnia 1879 roku, powiedział: „Chciałbym [...] poszukać z wami rozwiązania pewnych dylematów i wątpliwości, które – w czasach niespokojnej autorefleksji, w jakich żyjemy – będą często pojawiały się w umysłach i ciążyły na sercach studentów, którzy myślą, a także pracują. [...] W istocie gdy rozmyślałyśmy nad minionymi dziejami cywilizacji, problemy te napotykałyśmy na każdym kroku” (tamże, s. 3-6; tłumaczenie fragmentów tego dzieła – P. Mikulska). Na temat reformy Royal Academy przeprowadzonej przez prerafaelitów i Leightona (por. A. S m i t h, *Nature Transformed: Leighton, the Nude and the Model*, w: *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, s. 20-22).

wzrost zawsze był organiczny i stały, pozostawał on też w harmonii z etycznymi, intelektualnymi i estetycznymi przymiotami społeczeństw, w których się pojawiał; dlatego właśnie był on bardziej jednorodny i szczery, bezpiecznie przemierzając wyznaczone ścieżki, w sposób naturalny służąc instynktownej i uniwersalnej miłości tego, co piękne i dostojne”⁶⁷. Piękno postrzega nie jako cechę jakiegoś typu formy, ale raczej jako atrybut wspólny różnym formom, w których ukształtowany został duch i które charakteryzuje absolutna zgoda i harmonia części składowych. Twierdzi, że ścieżka tradycji jest wciąż interesująca, to ona bowiem w przeszłości stanowiła źródło szlachetnych owoców, natomiast utylitaryzm współczesnych kupców i spekulantów eliminuje miłość piękna i urodę rzeczy dedykowanych publiczności przez artystów. Jako wychowanek florenckiej Accademia di Belle Arti i adept akademickiej sztuki Paryża, Leighton otwarcie deklaruje: „Realizm, rzecz już niedzisiejsza, z wdzięcznością uzna wspaniałe dziedzictwo, z którego się narodził, a którego nauki uwzniośla go i oczyszcza; idealizm zaś, stykając się z tym, co rzeczywiste, zyska życie pełniejsze i bogatsze oraz bardziej dojmującą siłę wyrazu”⁶⁸.

Zarówno on i prerafaelici, jak też Siemiradzki, chcieli wiązać sztukę i piękno z etyką. Piękno w tym ujęciu nie musiało odnosić się do klasycznej mitologii, mogło odwoływać się do myśli włoskiego renesansu postulującej oparcie sztuki na tradycji artystycznej, na spojrzeniu na formalne piękno człowieka,

⁶⁷ Leighton, dz. cyt., s. 9.

⁶⁸ Tamże, s. 29. Można spekulować, że odwołania do Fidiasza miały odwrócić uwagę słuchaczy od zarzutów kierowanych pod adresem aktów malowanych przez Leightona, którego z ich powodu publiczność, John Ruskin, a nawet przyjaciele przyjęli chłodno, a część krytyków angielskich porównywała do Praksytelesa, którego obwiniano o zrujnowanie norm etycznych starożytnych Greków oraz surowego, ascetycznego stylu doprowadzonego do perfekcji przez Fidiasza w poprzednim wieku. Dyskutowano o tym problemie w Anglii poczynawszy od Joshuy Reynoldsa i powoływano się na Johanna Joachima Winckelmanna; przy okazji – wpływ francuski, szczególnie w kontekście dyskusji o akcie, postrzegano jako degenerujący (por. Smith, dz. cyt., s. 22-23, 38-44). W twórczości Leightona znaleźć można więcej podobieństw do Praksytelesa niż do Fidiasza (por. Barrow, dz. cyt., s. 49-65; L. Ormond, *Frederic Leighton and the Poets*, w: *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu*, red. M. Nitka, A. Kluczevska-Wójcik, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Roma 2020, s. 227n.; Smith, dz. cyt., s. 20n.). Uwaga Anglików coraz częściej koncentrowała się wokół Grecji piątego wieku p.n.e. Nawet prerafaelici, dalecy od jednoznacznej deklaracji za antykiem, w poszukiwaniu idealnego piękna sięgali do idei, które Fidiasz mistrzowsko zawarł w kamieniu. Przykładem może być wizerunek *Prozerpiny* pędzla Gabriela Rossettiego (1874, Tate Gallery, Londyn, nr inw. N 05064), oparty z jednej strony na wspomnieniu niezującej od dwunastu lat żony i modelki, Elisabeth Siddal, z drugiej – wykazujący wiele zbieżności ze skrajnie odrealnioną, idealną twarzą fidiaszowej bogini Ateny Lemnia, jak spojrzenie poza światem czy detale: migdałowate oczy pod mocnymi łukami brwi, długi, prosty nos, ostro zarysowany wykrój wydatnych ust, osadzenie głowy na mocnej szyi, trefienie włosów. W tym miejscu pragnę skierować podziękowania dla pani Małgorzaty Czarneckiej, studentki Instytutu Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, za jej pracę i inspirujące rozmowy związane z tym dziełem sztuki.

akcentowaniu tego, co klasyczne, oraz na „ekspresji mocy «abstrakcyjnej» formy”⁶⁹ wyniesionej ponad piękno indywidualne żywego modelu. Leighton, tak jak Siemiradzki w sporze z Władimirem Stasowem, przywołał porównanie malarstwa holenderskiego i flamandzkiego siedemnastego wieku, które podążając za obserwowanym od końca szesnastego wieku kryzysem wiary, zwróciło się ku wzniosłości greckiej rzeźby okresu peryklejskiego⁷⁰. Postulowane przez

⁶⁹ Smith, dz. cyt., s. 22n. Alison Smith dostrzegła, że aspiracje Leightona względem greckiego czy antycznego rzeźbionego lub malowanego aktu sięgały poza cel antykwarecznych restauracji literackich lub historycznych informacji, na przykład na temat możliwego wyglądu postaci pędzla Apellesa. Leighton przekonany był, że należy stworzyć wyobrażenie piękna w duchu sztuki greckiej, co powtarzał podczas wykładów w Akademii w latach osiemdziesiątych, na przykład 2 i 10 grudnia 1881 roku (por. tamże, s. 37). Z kolei młody Siemiradzki w roku 1869 dyskutował z rosyjskim krytykiem Władimirem Stasowem, który był zwolennikiem rozwoju sztuki narodowej opartej na realizmie, na wzór którego znaczenie w sztuce uzasadniał jego istnieniem w doskonałej artystycznie twórczości siedemnastowiecznych Holendrów. Sądził, że w niej należy widzieć zapis historii ich życia narodowego. Dwudziestosiedmioletni malarz odważnie protestował, twierdząc, że sztuka jest dziełem geniuszu, który tworzony z natchnienia pochodzącego z wyższego świata, że swojej duszy i nie można ponad to cenić malarstwa ukazującego codzienną banalność życia, bowiem ponad twórczością stawiałoby się kopie natury. Dlatego malarstwo holenderskie, w którym zapisana jest historia życia tego narodu, jest mizerne w porównaniu do wielkiej epoki sztuki klasycznej. Wielkie kryteria piękna stworzyli Grecy, którzy doskonalili je w ciągu wieków na najlepszych wzorach, najlepszych formach ciała ludzkiego, czerpanych z natury. Artysta argumentował: „Włosi czasów Odrodzenia, ledwie tylko zetknąwszy się z nimi [Hellenami – B.C.], stworzyli wielką epokę Renesansu: to słońce dla akademii całego świata”. Zdaniem Siemiradzkiego dziełami wysokiej klasy, które wciąż się podziwia, są *Madonna Sykstyńska*, *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* i *Szkola ateńska* Rafaela, *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci, a Rafaelowskie freski w Villa Farnesina „to bóstwo spokoju, siły, wielkości i doskonałości form. A co dotyczy prawdy w sztuce – to jeszcze wielkie zagadnienie. Być może, że dla nas zawsze droższe jest to, czego nigdy nie było. Takie są wszystkie dzieła geniuszu. Taka jest wyższa twórczość” (cyt. za: J. D u ż y k, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 50-53). W liście z roku 1888 adresowanym do Piotra Isajewa pisał artysta o przygotowywanym obrazie *Fryne*, że chciałby namalować przedstawienie w „całej okazałości klasycznego piękna” (cyt. za: N i t k a, dz. cyt., s. 57, przyp. 21; list przechowywany w Rosyjskiej Państwowej Bibliotece w Moskwie). I dodał: „Znalazłem w tym ogromny materiał! Słońce, morze, architektura, uroda kobiet i niemy zachwyt Greków” (tamże).

Przywołany powyżej kontekst chyba dość klarownie odpowiada na pytanie wyrażone przez Waldemara Okonia: „Oczywiście dla [Gottholda Efraima] Lessinga ważne było abstrakcyjne piękno absolutne, podczas gdy wiktorianie, przy całej swej wierze w Absolut, często ograniczali się do malowania pięknych, nagich ciał, licząc zapewne na to, że widzowie dysponują predyspozycjami filozoficznymi i z harmonijnych, i ekscytujących swą klasyczną budową aktów wysnują myśli o wzniosłym, ponadczasowym pięknie. Czy tak się działo, możemy w to oczywiście wątpić” (W o k ó Ń, *Wiktorianie i antyk*, w: *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 87); wobec stanu badań, jakim dziś dysponujemy, wątpliwość ta zostaje wyjaśniona – tak, dysponowali (por. N i t k a, dz. cyt., s. 57n.; por. też: E. P r e t t e j o h n, *Morality versus Aesthetics in Critical Interpretations of Frederic Leighton, 1855-1875*, „Burlington Magazine” 138(1996) nr 1115, s. 80, 86; t e n ż e, *Aestheticising History Painting*, w: *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, s. 89-110).

⁷⁰ Por. L e i g h t o n, dz. cyt., s. 43.

Leightona studiowanie form, jak starożytni Grecy, dla ich piękna, wskazuje na jego koncentrację na zagadnieniach estetycznych i przypomina nieco cele edukacji „szkoły rzymskiej” oraz francuskich prywatnych pracowni, choć nie wyczerpuje całego zaplecza, z którego sztuka wyrasta, bo to „odrębny organizm, żyjący według własnych zasad i karmiący się okolicznościami, w których czynniki intelektualne, moralne i fizyczne odgrywają przypisaną każdemu z nich rolę ze względu na ich piękno”⁷¹. Leonée Ormond zwraca uwagę na pewne podobieństwa w twórczości Leightona i Siemiradzkiego, przede wszystkim w wyborze tematów (między innymi Fryne – il. 6) oraz upodobaniu do postaci „olśniewających kobiet”⁷², które obaj często umieszczali na tle pejzażu lub morza.

O ile Leightonowi, wykształconemu we frankfurckim Städelches Kunstinstitut na poezji Dantego, dramatach Szekspira i mitologii niemieckiej, nie było łatwo znaleźć bezpośrednich odniesień między religią, poezją i sztuką Greków⁷³, o tyle Alma-Tadema, który w humanistycznym gimnazjum poznał łacinę, grekę i mitologię, a w praktyce malarskiej obszernie korzystał z kompozycji widniejących na starożytnych zabytkach⁷⁴, bez trudu stworzył koncepcję połączenia owych wątków w swych dziełach tworzonych na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego. Prace te szybko podbiły angielski rynek sztuki i stały się, jak twierdzi Elisabeth Prettejohn, „bastionem estetyzmu”⁷⁵. Nawet Leighton zaczął jednak tworzyć obrazy wkomponowane w koło, co stanowi oczywiste echo inspiracji matematycznymi podstawami filozofii pitagorejczyków. Pierwszy z tych obrazów, *Akme i Septymiusz*⁷⁶, powstał przed rokiem 1868, kolejne zaś właśnie w latach dziewięćdziesiątych

⁷¹ Zarówno on, jak i prerafaelici zdawali sobie sprawę, że „są propozycje, by produkcja artystyczna [„artistic production”, Leighton nie używa tu słowa „art” – B.C.] absolutnie nie była związana z etyką, tylko zaspakajała pewne pragnienia i ekscytowała pewne emocje naszej natury; aby generalnie wyrastała z estetycznych, nie etycznych impulsów” (tamże, s. 53; przemówienie z 10 grudnia 1881 roku).

⁷² Ormond, dz. cyt., s. 233 (jeśli nie podano inaczej, tłum. fragm. dzieł obcojęzycznych – B.C.). Podobieństwa, przede wszystkim drogi życiowej i zainteresowań, dostrzega też Nike Farida Lambe (zob. N.F. Lambe, „*Et in Arcadia ego*”: *Where Henryk Siemiradzki, Lawrence Alma-Tadema and Frederic Leighton met*, w: *The Henryk Siemiradzki. That we do not know*, s. 87-93).

⁷³ Por. Leighton, dz. cyt., s. 51-53; Barrow, dz. cyt., s. 61n.; Ormond, dz. cyt., s. 223n. Ormond podkreśla: „Chociaż w dziełach Leightona obecne są literatura i legendy greckie, nie przejawia on większego entuzjazmu dla literatury łacińskiej; wyjątek stanowi obraz *Akme i Septymiusz* (Ashmolean Museum w Oxfordzie) z późnych lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku, ilustrujący sonet Katullusa” (tamże, s. 232).

⁷⁴ Por. M. Stotter, *Lourens Alma, Born and Bred in Friesland*, w: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, s. 35; W. Sijne, *Alma-Tadema, nota w katalogu Tactility*, w: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, s. 48n.; I. Jenkins, *An Informed Inventiveness*, w: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, s. 50n.

⁷⁵ E. Prettejohn, *Celebrity at Home and Abroad: 1886-1912*, w: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, s. 122; por. Baetens, dz. cyt., s. 46.

⁷⁶ F. Leighton, *Acme & Septimius*, przed 1868, Ashmolean Museum, Oxford, nr inw. WA 1978.7.

dziewiętnastego wieku: *Ogród hesperyd*⁷⁷ wystawiony w roku 1892 w Royal Academy, *I morze wydało zmarłych, którzy w nim byli*⁷⁸, wersja przekazana Henriemu Tate w roku 1896, i *Perseusz dosiadający Pegaza*⁷⁹, namalowany około 1896.

Podobną do Leightonowskiej koncepcję piękna w sztuce prezentował stypendysta Prix de Rome, francuski akademik William Bouguereau, w którego malarstwie jasno widać doskonale przyswojenie zasad rządzących edukacją w Accademia di San Luca – główny cel, czyli umiejętność wykreowania „storii”, stworzenia obrazu niosącego treść, osiągnąć należało dzięki kolejnym etapom studiów postaci ludzkiej, zwieńczonych lekcjami rysunku figur nagich oraz z antycznych rzeźb (wł. disegno dal nudo, disegno dall’antico). Taki typ kształcenia formował pamięć sztuki (wł. memoria artificiosa), rozwijaną dzięki inspiracji dotychczasowymi osiągnięciami sztuki oraz wzorowaniu na nich układów ciała rysowanych lub malowanych modeli. Skutkiem takiej edukacji w obrazach tworzonych przez dojrzałych już malarzy trudno było rozpoznać bezpośredni wzorzec zaczerpnięty z dawnego dzieła sztuki. Podobnie studiowano emocje przedstawianych postaci i ekspresję dzieł wielkich mistrzów, próbując dociec przyczyn i istoty „wyrazu” tych dzieł. W zależności od indywidualnych predyspozycji twórcy powstawały prace skupione na zagadnieniach idealizacji w dziełach klasycyzujących lub studium z natury, z żywego modelu⁸⁰. Koncentracja na subtelności i wizualnym pięknie ciała, szczególnie w aktach, na pozór wyczerpuje zasób celów artystycznych i ideowych, a widz może czuć się zachęcony do porzucenia intelektualnej kontemplacji na rzecz zmysłowej przyjemności przesłoniętej podnioślejszym przesłaniem mitologicznym lub alegorycznym niczym figowym listkiem. Pewna grupa odbiorców – bez znaczenia, czy starożytna, czy nowoczesna – była wręcz usatysfakcjonowana zmysłową uciechą łagodzącą dręczące poczucie konieczności posiadania głębszej wiedzy na temat intelektualnego przesłania poszczególnych mitów czy zgłębiania sensu alegorii o roli Prawdy, Dobra, Miłości czy cnót, jak arete; subtelność porusza głębię subtelnych, innych – omija, łagodnie muskając powierzchnię ich człowieczeństwa.

Konsekwentne przywiązanie do alegorycznego i wzniosłego rozumienia tradycji antycznej rozwijał w swoim malarstwie Anselm Feuerbach. W jego

⁷⁷ Tenże, *The Garden of Hesperides*, przed 1892, National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery, nr inw. LL 3139.

⁷⁸ Tenże, *And the Sea Gave Up the Dead Which Were in It*, 1892, Tate Britain London, nr inw. N01511.

⁷⁹ Tenże, *Perseus, on Pegasus, Hastening to the Rescue of Andromeda*, 1896, Leicester Museum & Art Gallery, nr inw. L.F6.1902.0.0.

⁸⁰ Por. M. N i t k a, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2014, s. 168-182.

pracach estetycznej perfekcji towarzyszyła uderzająca, smagająca zmysły refleksja intelektualna; nagość nie była celem, lecz elementem zredukowanym do ekspresji treści ideowych, ich personifikacją odległą od cielesnego praksytelejskiego wzorca, choć równie piękną. Doskonale to widać w dwu wersjach *Uczty*⁸¹ (il. 7) namalowanych na podstawie dialogu Platona, na obrazie *Orfeusz i Eurydyka*⁸² czy kolejnych wersjach *Ifigenii*⁸³ lub *Medei*⁸⁴. Harmonia, symetria i rytm – tworzące wrażenie wyniosłego chłodu lub tragicznej nostalgii – grają tu rolę strukturalną porządkującą zarówno kompozycję obrazu, jak i proces kontemplacji dzieła: pionów i poziomów, fałd szat, spojrzeń, gestów, póź postaci rozwijających narrację. Postawą intelektualną dominującą w osobowości artysty, tak bardzo widoczną w jego listach do matki⁸⁵, przesyciona jest kontemplacyjna kreacja prac Feuerbacha.

Jeszcze inną wersję recepcji idei i sztuki greckiej okresu klasycznego zaproponowali Lawrence Alma-Tadema wraz ze środowiskiem angielskich „olimpijczyków”, a także Albert Moore i John Waterhouse. Prócz oczywistych nawiązań do spokojnych, poddanych geometryzacji póź oraz idealizowanych twarzy rzeźb greckich, w pracach tych malarzy obecność abstrakcyjnych idei filozoficznych manifestowana jest poprzez rygorystyczne zastosowanie symetrii i rytmu, negatywowej pustki, okręgów i monumentalnych postaci – alegorii ludzających podobieństwem do żywych osób – wpisanych w wąskie, wysokie prostokąty, przy których narracyjne scenki namalowane w rzymskim Domus Aurea zdają się być opowieścią obfitującą w epickie napięcia. Postacie zapatrzone w dal, nieobecne, nienawiązujące relacji między sobą, rozmarzone, kontemplacyjne, zasłuchane w poezję Homera, obecne są przede wszystkim na obrazie Alma-Tademy *Czytanie z Homera*⁸⁶, który zgodnie z pierwotnym zleceniem miał przedstawiać Platona uczącego filozofii⁸⁷, a także inne prace

⁸¹ A. Feuerbach, *Das Gastmahl des Plato*, 1869, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, nr inw. 813; tenże, *Das Gastmahl des Plato*, 1874, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin, nr inw. A I 279.

⁸² Tenże, *Orpheus und Eurydike*, 1868-1869, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń, nr inw. 1719.

⁸³ Tenże, *Iphigenie*, 1862, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, nr inw. 488; tenże, *Iphigenie*, 1871, Staatlichegalerie, Stuttgart, nr inw. 770; tenże, *Iphigenie*, 1875, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, nr inw. M 4126.

⁸⁴ Tenże, *Medea*, 1870, Neue Pinakothek, München, nr inw. 9826; tenże, *Medea*, 1873, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁸⁵ Zob. *Anselm Feuerbach. Briefe an seine Mutter*, red. H. Uhde-Bernays, G.J. Kern, Berlin 1911.

⁸⁶ L. Alma-Tadema, *A Reading from Homer*, 1885, Philadelphia Art Museum, nr inw. E 1924-4-1.

⁸⁷ Zleceńodawcą był nowojorski bankier Henry Gurdon Marquand (1819-1902), którego reprezentował Charles W. Deschamps, jeden z jego europejskich agentów, kontaktujący się w tej sprawie z Alma-Tademą już w roku 1882. Ostatecznie, w roku 1885, eksponowane było tylko *Czytanie Homera (A Reading from Homer)*, *Platon* natomiast nie został ukończony. Powodu w roku 1895 domniemywał Frederic George Stephens, brytyjski malarz, krytyk i historyk sztuki: „Proporcje

tego malarza, na przykład *Sapho and Alcaeus*⁸⁸ (1881), *Xante and Phaon*⁸⁹ (1883), *Expectations*⁹⁰ (1885), *Promise of Spring*⁹¹ (1890) (il. 8), *Silver Favourites*⁹² (1903). Podobny charakter mają obrazy Alberta Moore'a *Dreamers*⁹³ (1882) i *Midsummer*⁹⁴ (1887) czy Johna Waterhouse'a *Circe Offering the Cup to Ulysses*⁹⁵ (1891) i *Tristan and Isolde with the Potion* (ok. 1916)⁹⁶. Bardzo różnią się one od malowanych jeszcze w latach sześćdziesiątych, pełnych życia i realizmu w przedstawieniach szczegółów, opowieści o historycznych losach Merowingów, które tworzył Alma-Tadema. Do tego nurtu recepcji nawiązują – nawet jeśli nie bezpośrednio wprost do poglądów Platona i pitagorejczyków, to do nurtu artystycznego, który powstał w oparciu o nie – między innymi Leightona obrazy kontemplacji piękna: *Idylla* z lat 1880-1881, *Flaming June*⁹⁷ (1895) oraz *Lachrymae* (il. 9) (1894-95)⁹⁸, a także późne sielanki Siemiradzkiego⁹⁹.

figur i tło były pozbawione harmonii, całość zagubiła to zainteresowanie, które artysta musi czuć, jeśli chce pracować nad obrazem” (D o r m e n t, dz. cyt., s. 3n.).

⁸⁸ L. Alma-Tadema, *Sapho and Alcaeus*, 1881, Walters Art Museum, Baltimore, nr inw. 37.159.

⁸⁹ Tenże, *Xante and Phaon*, 1883, Walters Art Museum, Baltimore, nr inw. 37.973.

⁹⁰ Tenże, *Expectations*, 1885, własność prywatna.

⁹¹ Tenże, *Promise of Spring*, 1890, Museum of Fine Arts, Boston, nr inw. RES.39.94.

⁹² Tenże, *Silver Favourites*, 1903, Manchester Art Gallery, nr inw. 1917.235.

⁹³ A Moore, *Dreamers*, 1882, Birmingham Museum and Art Gallery, nr inw. 1885P2467.

⁹⁴ Tenże, *Midsummer*, 1887, The Russell-Cotes Museum, Bournemouth, nr inw. BORGM 01536.

⁹⁵ J. Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses*, 1891, Gallery Oldham, Greater Manchester, nr inw. 3.55/9.

⁹⁶ Tenże, *Tristan and Isolde with the Potion*, ok. 1916, kolekcja prywatna.

⁹⁷ F. Leighton, *Flaming June*, 1895, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, nr inw. 63.0406.

⁹⁸ Tenże, *Lachrymae*, 1894-1895, Metropolitan Museum of Art, New York, nr inw. 96.28.

⁹⁹ Waldemar Okoń przedstawia nieco uproszczone rozróżnienie na „klasycyzujących akademików” (O k o ń, dz. cyt., s. 73) i „antykizujących neoklasycystów” (tamże, s. 73). W przywołanym artykule koncentruje się jednak na tym, jak ująć ich sztukę z punktu widzenia „czarnoksiężników literatury francuskiej” (Baudelaire, tamże, s. 71), jak Théophile Gautier i Charles Baudelaire. Autorce artykułu bliższe są słowa Wernera Jaegera z liczącego ponad 1200 stron opracowania *Paideia*, które nasuwają myśl o różnicy między „rajem utraconym”, a „rajem ukradzionym”: „Niewielki zresztą z tego pożytek, że się dowiedzie, iż Grecy są twórcami pojęcia kultury, bo ten ich tytuł mógłby raczej zniechęcić ludzi naszych czasów, znudzonych brzemieniem cywilizacji. Jednak to, co dziś nazywamy kulturą, jest tylko resztką, ostatnią metaforą tego, czym była ona pierwotnie, po grecku mówiąc, jest to nie tyle paideia, ile rozbudowana w nieskończoność i anarchicznie zewnętrzna «aparatura życia», *kataskheue tu biu*, która o wiele bardziej zdaje się potrzebować wewnętrznego przepromienienia swym własnym pierwotnym sensem (aby się upewnić, że w ogóle posiada jakiś sens), niż nadaje się do tego, by użyć jakiejś wartości temu, z czego się rozwinęła. Już sam myślowy zwrot ku własnym pierwiastkowym początkom wymaga mentalności spokrewnionej z grecką, takiej jak ta, która odżywa u Goethego w filozofii przyrody – być może niezależnie od konkretnej jakiegokolwiek historycznej tradycji. Właśnie w takich dziejowych momentach, kiedy pod skorupą stężyłych form schyłkowej epoki zaczyna kiełkować nowe życie, kiedy tępy, formalny mechanizm cywilizacji staje się wrogiem ludzkiego bohaterstwa, budzi się wedle najgłębszych historycznych praw wraz

W sielankach Siemiradzkiego, zwłaszcza późnych, harmonia dominuje zarówno w obiektywnym uporządkowaniu sceny, uwzględniającym priorytet geometrii w kompozycji, jak i w subiektywnie odczuwanym nastroju. Do takich prac należą między innymi dwie wersje *Za przykładem Bogów*: roku 1879¹⁰⁰ i – mniej rygorystyczna kompozycyjnie, bardziej przepojona światłem – z roku 1888¹⁰¹. Światło spaja i odrealnia scenerię, pogłębiając wrażenie idylli osadzonej w świecie nierealnym, właśnie idyllicznym. Wrażenie to spotęgowane zostało przez spokój postaci i kompozycję poddaną geometryzacji, lecz nierygorystycznie. Zrównoważenie trzech elementów – światła, spokoju, geometryzacji – z których żaden nie dominuje, odróżnia prace z końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych od wcześniejszych, którym artysta nadawał pewien rys „rzeczywisty”, mocniej akcentując takie elementy, jak postacie lub rośliny, przedmioty lub budynki, odległe scenerie nadmorskie i górskie. Równowaga odróżnia także sielanki od scen rodzajowych, w których zwykle dominuje jeden z wymienionych elementów kompozycji, na przykład w obrazach *Pieśń niewolnicy*¹⁰² (1884), *Przy ulicy grobów*¹⁰³ (1894), *Malarz wazonów*¹⁰⁴ (1892), albo wyraźnej ekspresji, jak w *Odpoczynku patrycjusza* (1881)¹⁰⁵, w którym malarz wyeksponował napięcie emocjonalne między uczestnikami wydarzenia. Wraz z upływem czasu artysta modyfikuje koncepcję sielanki, redukując elementy narracyjne i dążąc do równowagi. Przesuwa scenerię na nieco dalszy plan, zmniejsza liczbę postaci i ich wielkość, wprowadza więcej płaszczyzn pustych lub pozbawionych szczegółów oraz ujednoliconych kolorystycznie, sceny oświetla ujednolicającym światłem pozbawionym silnych światłocieni i kontrastów barwnych, preferuje kolory pastelowe. Treścią tych scen są: pragnienie sielskiej miłości, rodzicielska troska, przyjaźń, serdeczność, kontemplacja. Kompozycyjna równowaga między człowiekiem, rekwizytem, pejzażem i światłem nie dotyczy spraw doczesności, malarz odwołuje się do ponadludzkiego ładu i porządku, dążąc nadania estetycznego wyrazu ujęciom świata oraz przyznania Pięknu i Dobru – jako kluczowym dla Sztuki – priorytetu w procesie kreacji.

z tęsknotą do źródeł własnej kultury narodowej także pragnienie, by spojrzeć w głąb minionej przeszłości, gdzie pokrewny nam duch ludu greckiego z najprawdziwszego życia wykuł formy, które do dziś dnia zachowały tchnienie tego życia, uwieczniając w ten sposób twórczy moment przełomu. Kultura grecka to nie tylko zwierciadło, w którym szukamy odbicia naszego współczesnego świata, to coś więcej niż symbol jego racjonalnej samoświadomości” (J a e g e r, dz. cyt., s. 34).

¹⁰⁰ H. Siemiradzki, *Za przykładem Bogów*, 1879, Zakarpackie Muzeum Sztuk Pięknych w Užhorodzie, nr inw. Ж-148.

¹⁰¹ Tenże, *Za przykładem Bogów*, 1888, Narodowa Galeria Armenii, Erewań, nr inw. Ж-3450.

¹⁰² Tenże, *Pieśń niewolnicy*, 1884, Sierpuchowskie Muzeum Historyczno-Artystyczne, nr inw. Ж-163.

¹⁰³ Tenże, *Przy ulicy grobów*, 1894, Ivan P. Pavlov Apartment Museum, Sankt-Petersburg, nr inw. M-68.

¹⁰⁴ Tenże, *Malarz wazonów*, 1892, kolekcja prywatna.

¹⁰⁵ Tenże, *Odpoczynek patrycjusza*, 1881, kolekcja prywatna.

*

Fundamentalne znaczenie w myśli filozofów starożytnych miało pojęcie harmonii, wobec którego symetria i rytm są wtórne i późniejsze, a które było przez Greków deifikowane. W wierzeniach starożytnego Egiptu podobną, kluczową rolę odgrywał ład świata: „Cały świat znajdował się w idealnej równowadze, a utrzymywała go w niej, we wszystkich płaszczyznach – przyrodniczej, psychologicznej i socjologicznej, powszechna zasada *maat*, będącą kombinacją pojęć ładu, sprawiedliwości, spokoju, prawdy i harmonii. *Maat* było personifikowane jako byt żeński i utożsamiane często z boginią Tefnut uważaną za najstarszą z bogiń i zrodzoną z ust samego stwórcy”¹⁰⁶. Konstytutywna rola ładu świata nie jest ideą rzadką; można ją odnaleźć także w przekonaniach Irańczyków, Hindusów (w braminizmie i buddyzmie), także Chińczyków (w konfucjonizmie, neokonfucjonizmie i taoizmie) i właśnie Greków (harmonia)¹⁰⁷.

Wykreowany przez malarzy końca dziewiętnastego wieku świat jest zatem światem harmonii, fundamentalnej zasady, która rządzi podstawą egzystencji nie tylko człowieka, ale całego jego otoczenia, nazwijmy go – „kosmosem”. W myśli starożytnych Greków, zwłaszcza Platona, zasada harmonii nie tylko stanowi podstawę egzystencji człowieka, ale rządzi całym jego otoczeniem, kosmosem. Inny rodzaj bytowania oznaczałby złamanie norm i zasad gwarantujących życie i przetrwanie – dysharmonia prowadzi do zła, burzenia, nienawiści i zagłady. Harmonia to nie tylko osiągnięcie Platona czy nawet Greków, to osiągnięcie cywilizacyjne całej ludzkości, z którego powinna umieć korzystać.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arscott, Caroline. “Leighton: The Artist as Artificer.” In *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. Edited by Tim Barringer and Elisabeth Prettejohn. New Heaven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999.
- Arystoteles. *Retoryka. Poetyka*. Translated by Henryk Podbielski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Baborska-Narożny, Magdalena. “Główne kierunki interpretacji idei harmonii w myśli starożytnych: Od Pitagorasa do Witruwiusza.” *Architectus*, no. 2 (16) (2004): 29–36.

¹⁰⁶ W. B a t o r, *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 112.

¹⁰⁷ Por. tamże, s. 254; H ö c h s m a n n, dz. cyt., s. 217.

- Baetens, Jan Dirk. "The Legacy of Henri Leys." In *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Edited by Elizabeth Prettejohn and Peter Trippi. Munich, London, and New York: Prestel, 2016.
- Barrow, Rosemary. "Drapery, Sculpture and the Praxitelean Ideal." In *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. Edited by Tim Barringer and Elizabeth Prettejohn. New Heaven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999.
- Bator, Wiesław. *Religia starożytnego Egiptu: Perspektywa religioznawcza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Carrier, David. "Walter Pater's 'Winckelmann.'" *Journal of Aesthetic Education* 35, no. 1 (2001): 99–109.
- Chrzanowska, Joanna Maria. *Krótką historia symetrii*. Academia, https://www.academia.edu/5151671/Kr%C3%B3tka_historia_symetrii.
- Darvas, György. *Symmetry: Cultural-historical and Ontological Aspects of Science – Arts Relations*. Translated by David Robert Evans. Basel, Boston, and Berlin: Birkhäuser, 2007.
- Demińska-Siury, Dobrochna. "Enneady Plotyna." *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 1, no. 3 (1992): 151–63.
- Demińska-Siury, Dobrochna. "Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie." *Studia filozoficzne*, no 9 (178) (1980): 87–98.
- Dorment, Richard. *British Painting in the Philadelphia Museum: From the Seventeenth through the Nineteenth Century*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1986.
- Dużyk, Józef. *Siemiradzki: Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986.
- Gohlke, Christian. *Edle Einfalt, stille Größe: Winckelmann und seine Rezeption durch Schiller und Goethe*. St. Louis: Washington University in St. Louis, 2012.
- Hamilton, Walter. *Aesthetic Movement in England*. London: Reeves & Turner, 1882.
- Homer. *Iliada*. Translated by Ignacy Wieniewski. Illustrated by Stanisław Wyspiański. Kraków and Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Höchsmann, Hyun. "Harmony of the Spheres – Regarding Nature and the Moral Life from Pythagoras to Zhuangzi." In *Humanity at the Turning Point – Rethinking Nature, Culture and Freedom*. Edited by Sonja Servomaa. Helsinki: University of Helsinki Press, 2005.
- Jaeger, Werner. *Paideia: Formowanie człowieka greckiego*. Translated by Marian Plezia and Henryk Bednarek. Warszawa: Aletheia, 2001.
- Jenkins, Ian. "An Informed Inventiveness." In *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Edited by Elizabeth Prettejohn and Peter Trippi. Munich, London, and New York: Prestel, 2016.
- Kluczevska-Wójcik, Agnieszka. "Reassessing Academism: Bouguereau, Cabanel, Géôme and Siemiradzki." In *The Henryk Siemiradzki: That We Do Not Know*. Edited by Agnieszka Kluczevska-Wójcik and Dominika Sarkowicz. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2020.

- Korolko, Mirosław. *Sztuka retoryki: Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Krokiewicz, Adam. *Zarys filozofii greckiej*. Warszawa: Aletheia, 2000.
- Lambe, Nike Farida. “‘Et in Arcadia ego’: Where Henryk Siemiradzki, Lawrence Alma-Tadema and Frederic Leighton met.” In *The Henryk Siemiradzki: That We Do Not Know*. Edited by Agnieszka Kluczevska-Wójcik and Dominika Sarkowicz. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2020.
- Leighton, [Frederic], Lord. *Addresses Delivered to the Students of the Royal Academy*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1897.
- Malinowski, Jerzy. “Idylle: Wstęp.” In *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*. Vol. 2. *Dziela o tematyce świeckiej*. Edited by Jerzy Malinowski. Warszawa and Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2021.
- Malinowski, Jerzy, ed. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*. Vol. 2. *Dziela o tematyce świeckiej*. Warszawa and Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2021.
- Maryniarczyk, Andrzej, et al., eds. *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Vol. 1, s.v. “Akademia Florencka” (by Marian Ciszewski). Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2000.
- Nitka, Maria. “Idylle Siemiradzkiego jako obrazy historii.” In *Obraz w historii i poza historią: Studia z teorii i historii badań nad sztuką*. Vol. 4. *Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda Raczyńskiego: Pałac w Rogalinie, 19–21 października 2023 roku*. Edited by Michał Haake, Piotr Juskiewicz, and Łukasz Kiepuszewski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2024.
- Nitka, Maria. *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2014.
- Okoń, Waldemar. “Wiktorianie i antyk.” In *Wtajemniczenia: Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996.
- Ormond, Leonée. “Frederic Leighton and the Poets.” In *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu*. Edited by Maria Nitka and Agnieszka Kluczevska-Wójcik. Roma: Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, 2020.
- Platon. *Państwo*. Vol. 2. Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: Akme, 1991.
- Platon. “Timaios.” In Platon, *Timaios. Kritias*. Translated by Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2002.
- Platon. *Uczta*. Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: PWN, 1975.
- Prettejohn, Elisabeth. “Aestheticising History Painting.” In *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. Edited by Tim Barringer and Elisabeth Prettejohn. New Heaven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999.
- Prettejohn, Elisabeth. “Celebrity at Home and Abroad: 1886–1912.” In *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Edited by Elizabeth Prettejohn and Peter Trippi. Munich, London, and New York: Prestel, 2016.

- Prettejohn, Elisabeth. "Morality versus Aesthetics in Critical Interpretations of Frederic Leighton: 1855–1875." *Burlington Magazine* 138, no. 1115 (1996): 79–86.
- Reale, Giovanni. *Historia filozofii starożytnej*. Vol. 2. *Platon i Arystoteles*. Translated by Edward Iwo Zieliński. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2001.
- Sijnesael, Wendy. Catalog note "Tactility." In *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Edited by Elisabeth Prettejohn and Peter Trippi. Munich, London, and New York: Prestel, 2016.
- Smith, Alison. "Nature Transformed: Leighton, the Nude and the Model." In *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. Edited by Tim Barringer and Elisabeth Prettejohn. New Heaven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999.
- Stoter, Marlies. "Lourens Alma, Born and Bred in Friesland." In *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Edited by Elisabeth Prettejohn and Peter Trippi. Munich, London, and New York: Prestel, 2016.
- Susak, Vita. Catalog note of the painting "Nimfa." In *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*. Vol. 2. *Dzieła o tematyce świeckiej*. Edited by Jerzy Malinowski. Warszawa and Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2021.
- Tendera, Paulina. *Od filozofii światła do sztuki światła*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2014.
- Uhde-Bernays, Hermann, and Guido Joseph Kern, eds. *Anselm Feuerbach: Briefe an seine Mutter*. Berlin: Meyer & Jessen, 1911.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Dzieje sztuki starożytnej*. Edited by Wojciecj Bałus. Translated by Tadeusz Zatorski. Kraków: Universitas, 2012.
- Winckelmann, Johann Joachim. "Myśl o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł." Translated by Jolanta Maurin-Białostocka. In *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Selected and edited Elżbieta Grabska and Maria Poprzeczka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1989.
- Witruwiusz. *O architekturze ksiąg dziesięć*. Translated by Kazimierz Kumaniecki. Warszawa: Pruszyński i Ska, 1999.
- [Wyspiański, Stanisław]. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. Part 1. *Listy i notatnik z podróży*. Edited by Leon Płoszewski, Jan Durr-Durski, and Maria Rydlowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Ziomek, Jerzy. "Retoryka. – Poetyka, Arystoteles, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 1988" [review]. *Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 81, no. 2 (1990): 343–52.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Barbara Ciciora – Od wątków autobiograficznych do idei piękna. Sielanki Henryka Siemiradzkiego na tle malarstwa drugiej połowy dziewiętnastego wieku

DOI 10.12887/ethos.20082

Swoje sielanki i idylle, od pierwszej samodzielnie przemyślanej i wykonanej po ostatnie, Henryk Siemiradzki nasycił tematyką miłości w jej różnych przejawach: młodzieńczej, rodzicielskiej i rodzinnej, czerpiąc inspiracje z życia domowego i rodzinnego. Z czasem charakter jego obrazów zmienił się, sceny rodzajowe ustąpiły miejsca przedstawieniom alegorycznym. Od połowy lat dziewięćdziesiątych zaczęły powstawać obrazy o zredukowanej kompozycji, pozbawione narracji, pełne zadumy, nieco melancholijne. Wiąże się to ze zmianą upodobań malarza: ze stylu realistycznego na ujęcia estetyczne, w okresie, gdy zaczął on poszukiwać w egzystencji człowieka tego, co nieprzemijające, ziemskiego odbicia idei piękna, niezależnego od doznań zmysłowych. Zindywidualizowana formuła malarska Henryka Siemiradzkiego, skoncentrowana na refleksji nad pięknem idealnym, świadczy o zwróceniu się artysty – poprzez tradycję sztuki europejskiej – ku klasycznej sztuce greckiej, odzwierciedlającej idee idealistycznej filozofii platońskiej i neoplatonńskiej.

Słowa kluczowe: Henryk Siemiradzki, Lawrence Alma-Tadema, Frederic Leighton, Anselm Feuerbach, William Bouguereau, idylla, sielanka, malarstwo akademickie XIX wieku, Platon, dobro, idea piękna, kalokagathos, harmonia, rodzina

Kontakt: Katedra Sztuki Nowoczesnej, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, ul. Sławkowska 32, 31-014 Kraków

E-mail: barbara.ciciora@upjp2.edu.pl

Tel. 12 88 98 821

<https://ihszik-whidk.upjp2.edu.pl/instytut/pracownicy-i-dyzury/barbara-ciciora-czwornog>

ORCID 0000-0002-7766-4046

Barbara Ciciora, From Autobiographical Themes to the Idea of Beauty: Henryk Siemiradzki's Idylls, as Compared to the Painting of the Second Half of the 19th Century

DOI 10.12887/ethos.20082

Henryk Siemiradzki filled his idylls—from the first painting he independently conceived and executed, i.e., *Para przed domem* (A Couple in front of the House), to his last works, e.g., *Scena przy źródle* (A Scene by the Spring Well), c1890; *Nad brzegiem zatoki* (On the Shore of the Bay), 1890; *Pieszczoszek* (Precious One), 1893—with motifs related to love in its different forms, such as youthful romantic love, as well as parental and family love, drawing inspira-

tion from his own family life. As Siemiradzki's children grew up, the mature painter no longer depicted little boys and changed the character of his works; he abandoned genre scenes for allegories (e.g., *U źródła* (At the Spring Well), 1898; *Kobieta przy źródle* (A Woman at the Spring Well), 1898; *Wiosna* (In Spring), 1899). Since mid-1850s, Siemiradzki created paintings with reduced composition and lacking a narrative, but imbued with slightly melancholy reflectiveness. This bears testimony to a change in his stylistic preferences from realism to estheticism; the then fifty-year old artist started his quest for the everlasting elements of human existence by attempting to capture earthly reflections of the idea of Beauty which, in itself, is independent of sense experience. Siemiradzki's individual approach to painting, focused on his inquiry into ideal beauty, reflects the artist's turn—mediated through the tradition of European art—towards classical Greek art which incorporated the idealistic philosophy of Platonism and Neoplatonism.

Keywords: Henryk Siemiradzki, Lawrence Alma-Tadema, Frederic Leighton, Anselm Feuerbach, William Bouguereau, idyll, bucolic, nineteenth-century academic painting, Plato, the good, the idea of beauty, kalokagathos, harmony, family

Contact: Department of Modern Art, Institute of History of Art. and Culture, Faculty of History and Cultural Heritage, The Pontifical University of John Paul II in Kraków, ul. Sławkowska 32, 31-014 Kraków, Poland

E-mail: barbara.ciciora@upjp2.edu.pl

Phone: +48 12 88 98 821

<https://ihszik-whidk.upjp2.edu.pl/instytut/pracownicy-i-dyzury/barbara-ciciora-czwornog>

ORCID 0000-0002-7766-4046