

Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w *Pochodniach Nerona* Henryka Siemiradzkiego

W sali poświęconej akademickiemu malarstwu salonowemu w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach eksponowany jest obraz *Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego (il. 1), ofiarowany w 1879 r. przez autora miastu Krakowowi do powołanego wkrótce potem Muzeum Narodowego w Krakowie. W publikacjach dotyczących tego dzieła omówiono szczegółowo tło historyczne jego powstania, zachowane szkice wstępne oraz kompozycję¹. Nieco mniej miejsca poświęcono natomiast analizie zainteresowań Siemiradzkiego rzymską architekturą i zabytkami rzemiosła w celu stworzenia odpowiedniego entourage'u do przedstawionego wydarzenia. Aspekt ten wymaga jeszcze dodatkowego komentarza, który pozwoli rzucić więcej światła na warsztat pracy artysty.

Temat obrazu Siemiradzkiego odnosi się do tragicznego momentu rzymskiej historii: 19 lipca 64 r. stanęła w płomieniach stolica cesarstwa, wielokrotnie już wcześniej niszczone przez pożary. W ciągu tygodnia większa część Rzymu została spalona lub w znacznym stopniu zniszczona. Wiele osób nie zdążyło uciec i zginęło; wiele zostało bez domu i swojego dobytku. Choć oczywiste było, że przy gęstej zabudowie z wąskimi uliczkami łatwo było zaproszyć ogień i niezwykle trudno go ugasić, to jednak rozmiary nieszczęścia wzmagły potrzebę znalezienia winnych, jak sądzono, podpalenia miasta. Wskazano na budzących powszechną niechęć chrześcijan, którzy nie integrowali się z innymi mieszkańcami Rzymu, zachowując się wobec nich wrogo². Opis spektakularnego wymierzenia kary chrześcijanom zawarty jest w przekazach dwóch historyków rzymskich: Tacyta (*Roczniki* 15,38–44) i Swetoniusza (*Neron* 16,2)³. Lud rzymski otrzymał igrzyska – chrześcijanie zginęli, rozszarpani przez dzikie zwierzęta lub przybici do krzyży, podpalanych nocą.

Pozytywnym skutkiem pożaru była okazja do urbanistycznego uporządkowania Rzymu. Prace budowlane miał nadzorować sam cesarz, któremu ogień strawił rozległą posiadłość – Domus Transitoria. Na jej miejscu wzniesiono w późniejszym okresie sławną Domus Aurea, łączącą wzgórze Palatyn i Eskwilin, otoczoną parkami i ogrodami (Swetoniusz

¹ Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Katalog wystawy, red. B. Ciciora, A. Krypczyk, Kraków 2010, s. 283–284 (tamże bibliografia). Dr Barbarze Ciciorze dziękuję za zachęte do napisania poniższego artykułu.

² E. Wipszycka, *Chrześcijańska gmina w Rzymie czasów „Quo vadis” widziana przez historyka z XXI w.* [w:] *Wokół „Quo vadis”. Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2001, s. 30–36.

³ W kwestii rewizji poglądów historycznych na tematów Nerona zob. W. Dobrowolski, *Neron – mit i rzeczywistość* [w:] *ibidem*, s. 10–17.

Neron 31,1–2; Tacyt 15,43). W czasach kolejnych władców teren ten zajmowały nowe budowle zacierające ślad po willi Nerona. Część jej pomieszczeń zachowanych na Oppius, południowym wierzchołku Eskwilinu, zidentyfikowana została wprawdzie jako *Domus Aurea* już na początku XVI w., lecz brak było widocznych monumentalnych pozostałości tego założenia.

Mieszkający w Rzymie Henryk Siemiradzki mógł jedynie wyobrazić sobie architektoniczne tło opisanego w źródłach tragicznego wydarzenia. Umieścił je w scenerii ukazującej fasadę pałacu i ogród, który według Tacyty „Neron udostępnił na to widowisko” (*Roczniki* 15,44) – był to obszar *Campus Vaticanus*, zmieniony całkowicie przez nowożytną zabudowę. Inspiracją dla obrazu *Pochodnie Nerona*, namalowanego w latach 1874–1876, musiały być zatem zachowane fragmenty budowli rzymskich w centrum miasta oraz rekonstrukcje zamieszczone w popularnych wówczas publikacjach dotyczących antyku. Do ważnych opracowań należały dzieła włoskiego architekta i archeologa Luigiego Caniny⁴, ilustrowane licznymi rycinami, na których obraz Rzymu tworzą rekonstruowane budowle powstałe w różnych okresach jego świetności. Natomiast pozostałości architektoniczne oraz znaleziska z odsłanianych stopniowo Pompejów stały się tematem swojego przewodnika autorstwa niemieckiego archeologa Johannesesa Overbecka⁵, wydanego po raz pierwszy w 1855 r. Ilustracje zawarte w publikacjach obu badaczy stały się podstawą stworzenia antycznych szczegółów obrazu. Na szkicu (il. 2)⁶ odbiegającym znacznie od ostatecznej wersji *Pochodni Nerona* tło tworzy spiętrzenie budynków, nawiązujące do rekonstrukcji *Forum Romanum*⁷, z nakładającym się widokiem krótszego boku bazyliki Konstantyna, z charakterystycznym trójdzielnym oknem, oraz świątyń i zabudowań na wierzchołkach Kapitolu – *Capitolium* i *Arx*, gdzie górują dwie świątynie: Jowisza oraz Junony Monety. Perspektywa taka powstaje w widoku od strony Koloseum (il. 3) z miejsca przed nieistniejącą jeszcze w 64 r. i nieistniejącą obecnie fasadą Złotego Domu Nerona.

Siemiradzki stworzył w ostatecznej wersji kompozycji fikcyjną fasadę *Domus Aurea* w postaci monumentalnego, niemieszczącego się na obrazie portyku willi z wysokim cokółem i szerokim ciągiem schodów. Wydaje się, że inspiracją był zrekonstruowany przez Caninę portyk otaczający świątynię *Wenus i Romy* (il. 4), zbudowaną w miejscu zburzonego atrium willi Nerona⁸. Początek prac przy świątyni poprzedziło przesunięcie w pobliże

⁴ L. Canina (1795–1856) jest autorem m.in. *Indicazione topografica di Roma antica* (1831), *Gli edifici di Roma antica e sua campagna* (1848–56, t. 1–4) i *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti* (1834–44, t. 1–9). Istotną część jego prac stanowiły rysunki pozostałości architektonicznych i rekonstrukcje budowli; zob. Luigi Canina (1795–1856). *Architetto e Teorico del Classicismo*, red. A. Sistri, Milan 1995.

⁵ J. Overbeck (1826–1895), profesor archeologii na Uniwersytecie w Lipsku, autor m.in. *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt* (1855), *Geschichte der griechischen Plastik* (1857), *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (1868); por. H. Thiersch, *Johannes Overbeck [w:] Allgemeine Deutsche Biographie*, red. R. von Liliencron, t. 55, Leipzig 1910, s. 852–854.

⁶ *Wokół „Quo vadis”...*, op. cit., s. 151.

⁷ L. Canina, *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, Roma 1834, s. 162; por. perspektywę fragmentu makiety starożytnego Rzymu z Museo della Civiltà Romana, w: *Antikes Rom gestern und heute*, red. M. Martinelli, Florenz 2003, s. 29.

⁸ L. Canina, *Indicazione topografica...*, op. cit., tab. XXXIX. Obecnie przyjmuje się istnienie podwójnych portyków wzdłuż dłuższych boków świątyni, por. J.B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architect-*

amfiteatru Flawiuszy kolosalnego posągu władcy, zapewne tego, którego fragment stopy widoczny jest nad cokołem po lewej stronie obrazu⁹. Świątynia perypteralna, wzniesiona w 135 r. przez Hadriana, na rysunku Caniny stoi na podium otoczonym murem z portykiem. U Siemiradzkiego widoczny jest cokół portyku z monumentalnymi schodami tworzącymi widownię dla cesarza i dworu. Namalowana przez artystę balustrada w formie kratownicy, stosowana powszechnie już w architekturze greckiej, zamykała interkolumnia portyków czy balkony¹⁰. Przechadzając się po Rzymie, Siemiradzki na pewno wspiął się na Palatyn i oglądał pozostałości kompleksu rezydencjalnego, rozbudowywanego od czasów Tyberiusza (także przez Nerona i późniejszych władców), gdzie mógł zobaczyć tego rodzaju balustradę uwiecznioną na zdjęciu z 1870 r.; z pewnością widywał je również w Pompejach oraz na rzymskich freskach¹¹.

Niekończąca się kolumnada portyków sprawiała wrażenie monumentalności. Wprowadzenie do architektury greckiej bocznych ryzalitów zamykających przestrzeń przed portykiem (np. w Stoa Zeusa na Agorze ateńskiej, ostatnia ćwierć V w. p.n.e.) stało się później popularnym rozwiązaniem. Odmiennym wariantem był portyk z ryzalitem środkowym, wykorzystywanym np. jako trybuna honorowa. Kolumnowe fasady znane były jednak Siemiradzkiemu przede wszystkim z przedstawień na freskach odkrywanych w domach rzymskich nad Zatoką Neapolitańską, gdzie swoje wille posiadali władcy, arystokraci, pisarze i poeci¹². W okolicy Wezuwiusza znajdowały się najbardziej luksusowe założenia, których fasady tworzyły długie portyki, proste lub łączone z eksedrami i ryzalitami, jak pokazuje chociażby malowidło ze Stabiów (il. 5)¹³ czy dobrze zachowana willa Poppei w Oplontis.

Na obrazie Siemiradzkiego ukształtowanie ryzalitu w tle odwołuje się do formy Łuku Konstantyna. Ten monument, bogato zdobiony wtórnie użytymi płaskorzeźbami pocho-

ture, New Haven – London 1994, s. 123.

⁹ Zdjęcia monumentalnych rozmiarów zachowanych stóp z dwóch posągów zob. K. Jęcki, *Pochodnie Nerona Henryka Siemiradzkiego*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 2009, t. 8–9, il. 27, 28.

¹⁰ H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, s. 113 n.; J.B. Ward-Perkins, *op. cit.*, il. 87, 90.

¹¹ D. Jackiewicz, *Ars Photographica* [w:] *Złoty Dom Nerona: wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza* [Muzeum Narodowe w Warszawie], katalog, red. J. Guze, Warszawa 2008, s. 102. Por. też np. przerys fresku (*ibidem*, s. 180), fragment fresku z J. Paul Getty Museum w Los Angeles, nr inw. 96.A6.172 (www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=35446) czy z tzw. Auditorium Mecenasu w Rzymie (R. Lanciani, *Antica sala da recitazioni, ovvero Auditorio, scoperto fra le ruine degli Orti mecenaziani, sull'Esquilino*, „Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma”, 1874, t. 2, tab. XVI).

¹² Do najstarszych należy willa w Misenum wzniesiona przez konsula Mariusza (156–86 p.n.e.). Nad zatoką zamieszkiwał także dyktator Sulla (138/134–78 p.n.e.); dobra w Misenum i Neapolis posiadał słynący z bogactw Lukullus (117–56 p.n.e.), a w Pompejach, Cumae i pod Puteoli – mówca Ciceron (106–43 p.n.e.). W Misenum znajdowała się rezydencja Marka Antoniusza (83/86–30 p.n.e.) oraz Pliniusza Starszego (23/24–79 n.e.), w Neapolis – Wergiliusza (70–19 p.n.e.). Założenia pałacowe w Baiae posiadali cesarze Klaudiusz (10 p.n.e. – 54 n.e.) i Neron (37–68 n.e.); por. U. Pappalardo, *Die römischen Villen am Golf von Neapel* [w:] *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, red. R. Aßkamp et al., Mainz 2007, s. 17–28, 42–45.

¹³ *Ibidem*, s. 218, kat. 3.2.

dzącymi z czasów panowania znakomitych cesarzy rzymskich, w rekonstrukcji Caniny wieńczy kwadryga. Schematycznie namalowany na ryzalicy relief nie odpowiada scenie walki z czasów cesarza Trajana, wmurowanej w bok Łuku. Rozmyte kontury przedstawienia przypominają raczej kompilację postaci z innych płaskorzeźb dekorujących front południowy i północny tego Łuku: cesarz z towarzyszami podczas składania ofiary przy stojącym na wysokim cokole posągu Diany występuje na medalionach z okresu Hadriana¹⁴, natomiast grupa postaci po lewej stronie namalowanej płyty nawiązuje do wyobrażeń (z płaskorzeźb wmontowanych w attykę) jeńców i wodza barbarzyńskiego przyprowadzanych przed Marka Aureliusza.

Precyzyjniej można określić kompozycję reliefu, który Siemiradzki umieścił w wysokim cokole fasady rezydencji Nerona po lewej stronie obrazu. Malarz ukazał cesarza w towarzystwie Wiktorii, jadących na kwadrydze podczas pochodu triumfalnego, który prowadzi odwracająca się ku władcy bogini Roma. Za wozem podążają dwaj mężczyźni: jeden ubrany w tunikę i togę, drugi prawie nagi, tylko z płaszczem przerzuconym przez lewe ramię. W tle widoczna jest fasada niewielkiej świątyni. Kompozycja ta odwołuje się do płaskorzeźb pochodzących z dwóch monumentów: eksponowanych w Palazzo dei Conservatori płyt z niezachowanego łuku triumfalnego Marka Aureliusza¹⁵ oraz stojącego przy Forum Romanum Łuku Tytusa. Jedną z kapitolińskich płyt (il. 6) ukazuje Marka Aureliusza jadącego kwadrygą, nad którym unosi się wieńcząca go Wiktorii¹⁶. Dekorowany reliefowo wóz częściowo przesłaniają ukazane perspektywicznie konie, które zbliżają się do *porta triumphalis*. Na drugim planie kroczą liktor i trębacz grający na tibii. Tło nad cesarzem wypełnia przedstawienie *en trois quarts* świątyni z czterema kolumnami kompozytowymi w fasadzie¹⁷.

In situ natomiast Siemiradzki oglądał reliefy na Łuku Tytusa, zbudowanym przez Domicjana w 81 r. na via Sacra dla uczczenia zwycięstwa odniesionego w Judei przez jego ojca Wespazjana i brata Tytusa. Na płycie (il. 7) wmurowanej w przejściu łuku po północnej stronie ukazany jest Tytus na kwadrydze, wieńczony przez Wiktorię. Za nim kroczą: młodzieniec z nagim torsem – Geniusz Ludu Rzymskiego, oraz starszy mężczyzna w to-dze – Geniusz Senatu. Zaprzęg prowadzi nieco gorzej zachowana Dea Roma/Virtus, a tło wypełniają postaci liktorów z różgami.

Siemiradzki nie skopiował żadnej z opisanych płaskorzeźb, lecz wybrał poszczególne elementy, tworząc własne wyobrażenie *pompa triumphalis*. Do fragmentu kompozycji przed-

¹⁴ K. Jęcki, *op. cit.*, s. 161 n.

¹⁵ W latach 1572–1573 w ściany dużej klatki schodowej Palazzo dei Conservatori wmontowano trzy płyty przeniesione na Kapitol w 1515 r. z ówczesnego kościoła św. Martyny przy Forum Romanum (obecnie kościół św. Łukasza i Martyny). Należały one do cyklu zdobiącego łuk Marka Aureliusza, wzniesiony prawdopodobnie w 176 r. dla upamiętnienia zwycięstwa Rzymian nad Kwadami i Sarmatami, por. *The Capitoline Museums Guide*, red. N. Giustozzi, Milan 2006, s. 70.

¹⁶ M.R. Alföldi, *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen*, Mainz 1999, s. 92–94; K. Balbuz, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki Cesarstwa*, Poznań 2005, s. 128.

¹⁷ Jest to zapewne świątynia Fortuny Redux, wzniesiona przez Domicjana na Polu Marsowym ok. 93 r. po powrocie z Germanii, choć istnieje też teza, że scena ma miejsce na via Sacra tuż przed Łukiem Augusta, z którego wyobrażony byłby tu tylko jego środkowy przelot, por. M.R. Alföldi, *op. cit.*, s. 93.

stawiającej cesarza na wozie z Wiktorią i świątynią w tle z panelu z łuku Marka Aureliusza dodał w obrazie dwie postaci męskie, stojące przy wozie z dekoracji Łuku Tytusa. Nagi mężczyzna w hełmie stojący przy wozie i wskazujący na cesarza nasuwa skojarzenie z bogiem Marsem¹⁸. Postać kobieca w hełmie i krótkim chitonie prowadząca zaprzęg to bogini Roma/Virtus, ukazana w podobnej pozycji na reliefie z łuku Marka Aureliusza wkomponowanego w attykę Łuku Konstantyna¹⁹. Malarz wykorzystał to wyobrażenie bogini ze względu na zły stan zachowania Romy/Virtus na reliefie z Łuku Tytusa²⁰. Choć kompilacja Siemiradzkiego doskonale oddaje ideę triumfu w duchu rzymskim, to jednak umieszczenie tego rodzaju przedstawienia na cokole fasady rezydencji jest zaskakujące i nie ma analogii antycznych. Poniżej reliefu widoczna jest na obrazie fontanna z ujściem wody w formie maski komediowej, której pierwowzór znajduje się na bogato dekorowanej mozaikami fontannie w ogrodzie Casa della Fontana Grande w Pompejach (VI.8.22; il. 8, po prawej stronie).

Wyobrażenie o zastawie używanej podczas bankietów dają znaleziska z miast i willi położonych nad Zatoką Neapolitańską. Na przykład z czasów Augusta pochodzi tzw. skarb z Boscoreale, odkryty w Villi Pisanelli, należącej do bankiera Luciusa Caeciliusa Iucundusa. Skarb ten składał się ze znakomitej jakości naczyń srebrnych, w tym złożonych²¹. Siemiradzki nie znał wprawdzie tych zabytków, lecz oglądał podobne naczynia w zbiorach muzealnych w Neapolu; wykorzystał także ilustracje z przewodnika Overbecka po Pompejach do namalowania naczyń brązowych (kielichów, askosów, oinochoe) trzymany przez uczujących²². Wśród pompejańskich znalezisk srebrnej zastawy znajduje się kantaros (il. 9a, b)²³, którego ścianki pokrywa wykonane w głębokim reliefie przedstawienie siedzących na tylnych

¹⁸ Typ przedstawienia wywodzący się od posągu Aresa Borghese z Luwru (Ma 866) należał do często wykorzystywanych i przekształcanych greckich wzorów nie tylko w rzeźbie (*Mars i Wenus*, Luwr, Ma 1009), ale też w malarstwie pompejańskim; zob. Ph. Bruneau, *Le rajeunissement de l'Arès Borghèse*, „Bulletin de correspondance hellénique”, 1993, t. 117.1, s. 401–405.

¹⁹ K. Jęcki (*op. cit.*, s. 153 n.) powołuje się na identyfikację tej sceny przez F. Stolota (*Henryk Siemiradzki*, Wrocław 2001, s. 14) z płaskorzeźbą z Łuku Tytusa, lecz określa ją jako „zredukowaną wersję oryginału”. W prawej stronie płaskorzeźby Jęcki widzi natomiast – słusznie – odwołanie do płyty z *Adventus Augusti* z atyki Łuku Konstantyna. W dalszej części wywodu konsekwentnie określa namalowany przez Siemiradzkiego relief jako *Triumf Tytusa*, co jest – wobec stwierdzonej przez Jęckiego kompilacji – błędne. Jęcki (*op. cit.*, s. 155) tłumaczy konieczność łączenia fragmentów reliefów rzymskich brakiem miejsca na płótnie. Nie wydaje się to słuszne, biorąc pod uwagę liczbę wstępnych szkiców Siemiradzkiego, odbiegających od zrealizowanej wersji. Artysta nie musiał tworzyć lustrzanego odbicia przedstawienia ani dopełniać reliefu północnego z Łuku Tytusa – płyta z Palazzo dei Conservatori łączy oba motywy (cesarza na kwadrydze prowadzonego przez Romę z łukiem triumfalnym w tle), a postaci zwrócone są w kierunku odpowiednim dla kompozycji *Pochodni Nerona*.

²⁰ Siemiradzki mógł też dokładnie zapoznać się z wyobrażeniem Romy, choć odwróconej, na reliefie ze sceną *Adventus* z łuku Hadriana eksponowanym w Palazzo dei Conservatori obok płaskorzeźb z łuku Marka Aureliusza, por. M.R. Alföldi, *op. cit.*, s. 12 n.

²¹ F. Baratte, *Le trésor dorféverrie romaine de Boscoreale*, Paris 1986.

²² J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Altertumsfreunde*, Leipzig 1866, t. 2, s. 70–71, fig. 263, 264, 330. Nota bene analogiczny askos z okresu julijsko-klaudyjskiego trafił również do krakowskich zbiorów, zakupiony przez ks. Władysława Czartoryskiego; por. B. Rokitowska, *Askosy brązowe w Muzeum Czartoryskich w Krakowie [w:] Munus Amicitiae. Studia archeologiczne poświęcone pamięci Olgi Hirsch-Dyrczek*, red. J. Śliwa, Kraków 1994, s. 159–167.

²³ J. Overbeck, *Pompeji...*, *op. cit.*, t. 2, s. 237, fig. 330.

nogach centaura i centaurzycy. Centaur trzyma w prawej ręce kantaros, a w lewej oparty o ramię tyrsos, zakończony szyszką pinii. Zamierzając wstać, obraca głowę ku amorkowi, który stara się usiąść wygodnie na jego grzbiecie. Amorek na centaurzycy wyciąga w górę lewą rączkę, drugą trzymając się za skórę przerzuconą przez jej prawe ramię. Centaurzyca trzyma *lagobolon*, a w zawiniątku ze skóry kiście winnych gron. W tle sceny widoczna jest fasada portyku ze stojącym na nim szeregiem naczyń, sękate drzewo, a po prawej stronie na wysokim postumencie posąg siedzącego Dionizosa. Wzorując się na przerysach tej dekoracji, Siemiradzki umieścił na płycie balustrady ramującej najniższą partię bocznego ciągu schodów reliefowe przedstawienie centaurzycy z amorkiem na grzbiecie²⁴. Natomiast rzeźba sfinksa²⁵, ukazana powyżej na cokole, znajduje swój odpowiednik w popularnym plastycznym ukształtowaniu nóg stołowych²⁶, kandelabrow²⁷ i louterionów²⁸; te misy wpłynęły też na formę kadzielnic stojących na cokołach balustrady na podestach schodów. W publikacji Overbecka można znaleźć również wzorec hełmu gladiatora i nagolenników²⁹.

Neron, o rysach portretowych³⁰, przedstawiony został w reprezentacyjnej, bogato zdobionej lektyce zwieńczonej znaczących rozmiarów figurą Wiktorii (il. 10). Forma łoża z baldachimem jest w pełni fikcyjna³¹. Trudno sobie wyobrazić, bazując na rekonstruk-

²⁴ Porównanie przez K. Jęckiego (*op. cit.*, s. 158) tego przedstawienia z posągami centaurów z Luwru i z Palazzo Nuovo na Kapitolu jest bliskie, ale nietrafne, zwłaszcza określenie „ciało centaura z torssem Dionizosa”, gdyż Dionizos nigdy nie przeobrażał się w centaura. Natomiast monstra te – pół-ludzie, pół-konie – należały do sfery dionizyjskiej, w której postaci często trzymają tyrsosy (to nie tylko atrybut Dionizosa!), a także okrywają się skórą dzikich zwierząt.

²⁵ Przywołana przez K. Jęckiego (*op. cit.*, s. 157) jako analogia rzeźba sfinksa, ufundowana ok. 570–560 p.n.e. przez Naksyjczyków jako dar wotywny dla sanktuarium Apollona w Delfach, jest bardzo daleka od form sfinksoń w czasach rzymskich, i to nie tylko ze względów stylistycznych. W sztuce rzymskiej sfinksy stały się częstym motywem dekoracyjnym w architekturze i wyrobach rzemiosła, tracąc tym samym symbolikę, jaką miały w sztuce greckiej w kontekście sakralnym i sepulkralnym. Trudno też się zgodzić z Jęckim, że Siemiradzki mógł oglądać rysunek tego posągu (gdyż wszystkie jego elementy zostały odkryte dopiero w 1893 r.) w czwartym tomie *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, który ukazał się dopiero w 1911 r., a nie – jak podano – w 1873 (Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. 4, Paris 1911, s. 1435).

²⁶ J. Overbeck, *Pompeji...*, *op. cit.*, t. 2, s. 61, fig. 254.

²⁷ *Ibidem*, s. 51, fig. 248.

²⁸ *Luxus und Dekadenz...*, *op. cit.*, s. 223, kat. 3.13.

²⁹ J. Overbeck, *Pompeji...*, *op. cit.*, t. 2, s. 80, fig. 273; s. 83, fig. 274.

³⁰ Rysy twarzy Nerona namalowane przez Siemiradzkiego odpowiadają zachowanemu portretowi władcy, których zdjęcia reprodukował K. Jęcki (*op. cit.*, il. 39, 40). Warto zauważyć, że ukazują one władcę w ostatnich latach życia, czyli w czasie przedstawionego na obrazie wydarzenia. Popiersie kapitolinckie jest rekonstrukcją z XVII w., w którym jedynie część twarzy jest autentyczna, natomiast głowa Nerona znaleziona na Palatynie należała niewątpliwie do często oglądanych i popularnych zabytków w latach 70. XIX w. Widać ją na wykonanym w 1862 r. zdjęciu wnętrza Antiquarium, założonego przez Pietro Rosę, architekta i ucznia Luigiego Caniny, prowadzącego w latach 1861–1870 pierwsze poważne prace wykopaliskowe na Palatynie; por. M.A. Tomi, *The Palatine*, Milan 2006, s. 12–13.

³¹ Można by zastanowić się nad symbolicznym znaczeniem umieszczenia postaci władcy pod sklepieniem zadaszeniem lektyki. Biorąc pod uwagę zrekonstruowane przez Caninę (*L'architettura Romana descritta e dimonstrata coi monumenti*, Roma 1840, tav. XXXII) wnętrza świątyni Wenus i Romy ze sklepieniem kolebkowym, pod którym w dwóch stykających się absydami cellach znajdowały się posągi tronuujących bogiń, wyobrażenie Nerona w analogicznie ukształtowanej przestrzeni lektyki nasuwałoby skojarzenie cesarza z bogiem.

acjach skromnych, prostych lektyk³², jak wyglądała lektyka cesarska, należąca do rozmiarowanego w przepychu władcy, który – według opisów w źródłach antycznych – przyćmił bogactwem swej willi wszystkie wcześniejsze i późniejsze pałace rzymskie. Ilość złota zużyta do wykonania lektyki namalowanej przez Siemiradzkiego nasuwa skojarzenie z opisanymi wystroju Domus Aurea³³. Wiele elementów dekoracyjnych artysta zapożyczył przede wszystkim z malarstwa ściennego, zachowanego w domach w Herkulanum³⁴ czy w samej Domus Aurea. Freski z willi Nerona znane były od końca XV w., lecz do ich upowszechnienia przyczyniła się wydana w latach 1776–1778 publikacja antykwarium Lodovico Mirriego *Vestigia delle Terme di Tito*. Obejmowała ona zarówno malowidła znane od czasów renesansu, jak i te odkryte przez Mirriego podczas prowadzonych przezeń prac wykopaliskowych w willi, którą mylnie uważał za pozostałości Term Tytusa. Dokumentację odsłanianych fresków zlecono Franciszkowi Smuglewiczowi i Vincenzo Brennie. Ich ryciny stały się popularne jako wzorce dekoracji ściennych. Bogactwo zestawianych z sobą swobodnie finezyjnych motywów (wić roślinna, mitologiczne postaci fantastyczne, kandelabry etc.), wypełniających panneaux i iluzyjne portyki o smukłych, subtelnym proporcjach, pozwalało na dowolne czerpanie poszczególnych elementów³⁵.

Zauważalne jest zapożyczenie przez Siemiradzkiego formy biegnącej wzdłuż grzbietu sklepienia lektyki wici roślinnej³⁶, połączonej przy łuku frontowym z postacią trytona i protomą galopującego konia. W tylnej części wić przekształca się w zanurzającego się delfina z wysoko uniesioną płetwą ogonową, a krawędź łuku sklepienia zdobi gryf. W malarstwie pompejańskim znane też były podpory (kandelabry) w formie wyrastających z pilastrów torsów uskrzydłonych kobiet, takie jak dzielące powierzchnię sklepienia lektyki na cztery części. U nasady każdego pilastra znajduje się palmeta, nasuwająca skojarzenie z antefiksem. Brzeg i narożniki sklepienia zdobi pięć orłów z rozpostartymi skrzydłami. Ptaki podtrzymują girlandy (być może motyw zaczerpnięty z dekoracji górnej partii cokołu kolumny Trajana), na których zawieszono są medaliony. Poniżej krótka tkanina o barwnym wzorze osłania wnętrze lektyki³⁷.

Ukazana przez Siemiradzkiego scena uczy cesarskiej daje wyobrażenie o luksusie dworu cesarskiego i patrycjuszki rzymskich. Kosztowne, importowane jedwabie, egzotyczne kosmetyki i bogactwo umilające życie opisał barwnie Thèophile Gautier w noweli *Une*

³² Por. przykład rekonstrukcji lektyki przytoczony przez K. Jęckiego, *op. cit.*, il. 38.

³³ Swetoniusz, *Neron* 31,1–2; Tacyt, *Roczniki* 15,42.

³⁴ Zbiór fresków z Herkulanum zawarty został w: O.A. Baiardi, P. Carcani, *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli 1757–1792, t. 1–9.

³⁵ Por. ilustracje w: *Złoty Dom Nerona...*, *op. cit.*, s. 130 n.

³⁶ Siemiradzki użył motywu wici roślinnej także do ozdobienia dwóch fragmentów balustrady (w środkowej partii schodów i dolnej, nad płytą z centaurzycą). Wić roślinna o klasycznej, symetrycznej formie należała od czasów Augusta do najpopularniejszych ornamentów w sztuce rzymskiej. Dekoracja dolnej części muru Ara Pacis to tylko jeden z przykładów użycia tego motywu, który pokrywał fryzy świątyń (np. Venus Genetrix na Forum Iulium, Antonina i Faustyna na Forum Romanum) czy wyroby rzemiosła. Przerys fragmentu wici znajduje się też w przytoczonym powyżej przewodniku po Pompejach Overbecka (*Pompeji...*, *op. cit.*, t. 2, s. 139, il. 289).

³⁷ Rozważanie na temat wzoru tkaniny zob. K. Jęckiego, *op. cit.*, s. 176 n.

Nuit de Cléopâtre (1832) oraz we współcześnie dziejącym się opowiadaniu *Arria Marcella* (1852), w którym młody Francuz przenosi się we śnie do opływającego dostatkiem Pompei, gdzie towarzyszy mu tytułowa bohaterka³⁸. Ulotność bogactw autor podkreśla, zestawiając sen z obrazem odsłanianych wówczas przez archeologów ruin miasta, zniszczonego nagle podczas wybuchu Wezuwiusza 25 sierpnia 79 r.

Upadek Rzymu stał się tematem eposu Roberta Hamerlinga *Ahasverus in Rom* (1865), w którym akcja rozgrywa się na dworze Nerona. Autor scharakteryzował władcę jako człowieka dionizyjskiego oraz opisał morderstwo Agrypiny, pożar miasta i śmierć cesarza. Szczegółowo oddał także bogactwo wnętrza, wyposażenie, zastawę, potrawy i napoje oraz degenerację uczujących patrycjuszy. Strofy Hamerlinga wydają się literackim odpowiednikiem uczt namalowanej przez Siemiradzkiego.

Odkrywane w XIX wieku budowle i zabytki rzymskie inspirowały także innych malarzy³⁹. Obraz uwieńczonych Rzymian, uczujących w bogato zdobionych wnętrzach willi, pijących z kosztownej zastawy, w towarzystwie kobiet⁴⁰ w rozsuwających się przejrzystych szatach, stanowił barwny obraz antycznego luksusu⁴¹.

Wykorzystanie architektonicznej formy łuku triumfalnego i dekorujących je reliefów dobrze ilustrowało potęgę Nerona jako władcy Imperium Romanum. Henryk Siemiradzki stworzył własną wizję Rzymu, teatralną, monumentalną i bogatą, zgodnie ze źródłami antycznymi (temu posłużyło również przesunięcie miejsca wydarzenia do centrum miasta), ale też dziewiętnastowiecznymi wyobrażeniami cesarskiego dworu. Posłużył się współczesnymi mu rekonstrukcjami oraz fragmentami zachowanych z różnych okresów budowli i ich dekoracji, a także wykorzystał i swobodnie przekształcił motywy zdobnicze zabytków rzemiosła artystycznego.

³⁸ H.-W. Jäger, *Antiker Luxus und antike Dekadenz in neuzeitlicher Literatur* [w:] *Luxus und Dekadenz...*, *op. cit.*, s. 197–207.

³⁹ B. Ciciora, *Związki malarstwa Henryka Siemiradzkiego z malarstwem europejskim na przykładzie obrazu „Pochodnie Nerona”* [w:] *Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури. Збірник наукових праць Другої Міжнародної науково-практичної конференції Харків, 21–22 листопада 2008 року*, „Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв”, nr spec., Харків 2009, s. 150–175.

⁴⁰ Określenie przez K. Jęckiego (*op. cit.*, s. 150 n.) kobiet na obrazie mianem bachantek sugeruje związek ze świętami dionizyjskimi, co jest w tym kontekście błędne. Przedstawienia uczt zarówno w sztuce greckiej, jak i rzymskiej mogły mieć swobodny charakter spowodowany trunkiem Bachusa, lecz uczestniczki nie uzyskiwały statusu bachantek/menad – kobiet, które brały udział w rytach kultowych. Podobnie wieńce czy pęki kwiatów nie mają tu związku z Bachusem, lecz są typowym już od czasów Grecji archaicznej atrybutem uczestników sympozjonów.

⁴¹ Np. Th. Couture, *Les Romains de la décadence*, 1874, Musée d'Orsay, Paryż.

Roman Antiquities as a Source of Inspiration for Henryk Siemiradzki's *Nero's Torches*

Summary

Antiquities found in museum collections were often a source of inspiration for nineteenth-century painters, and so were books with illustrations showing newly discovered ancient artefacts and even the reconstructions of the no-longer existing buildings. The aim of the paper is to show, first of all, the sources of inspiration used by Henryk Siemiradzki while painting *Nero's Torches* and, secondly, to what extent the painter used exact copies of motifs taken from Roman architecture, painting and decorative arts and to what extent he transformed them, creating his own idea of the ancient world.



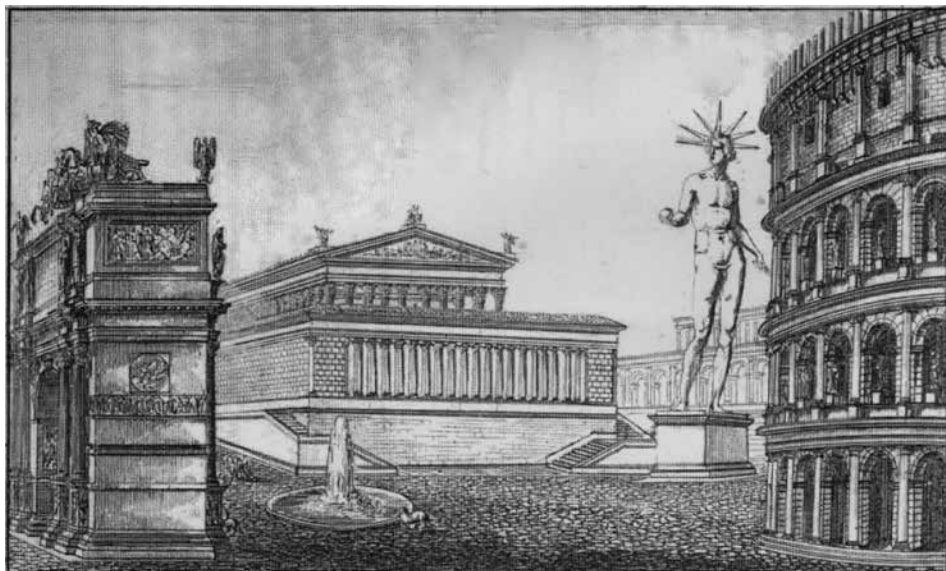
1. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-1, fot. J. Świński



2. Henryk Siemiradzki, *Świeczniki chrześcijaństwa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2040, za: *Wokół „Quo vadis”*. *Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2001, s. 151

3. Fragment makiety starożytnego Rzymu, za: *Antikes Rom gestern und heute*, red. M. Martinelli, Florenz 2003, s. 29





4. *Tempio di Venere e Roma*, za: L. Canina, *Indicazione topografia di Roma antica*, Roma 1831, tab. XXXIX



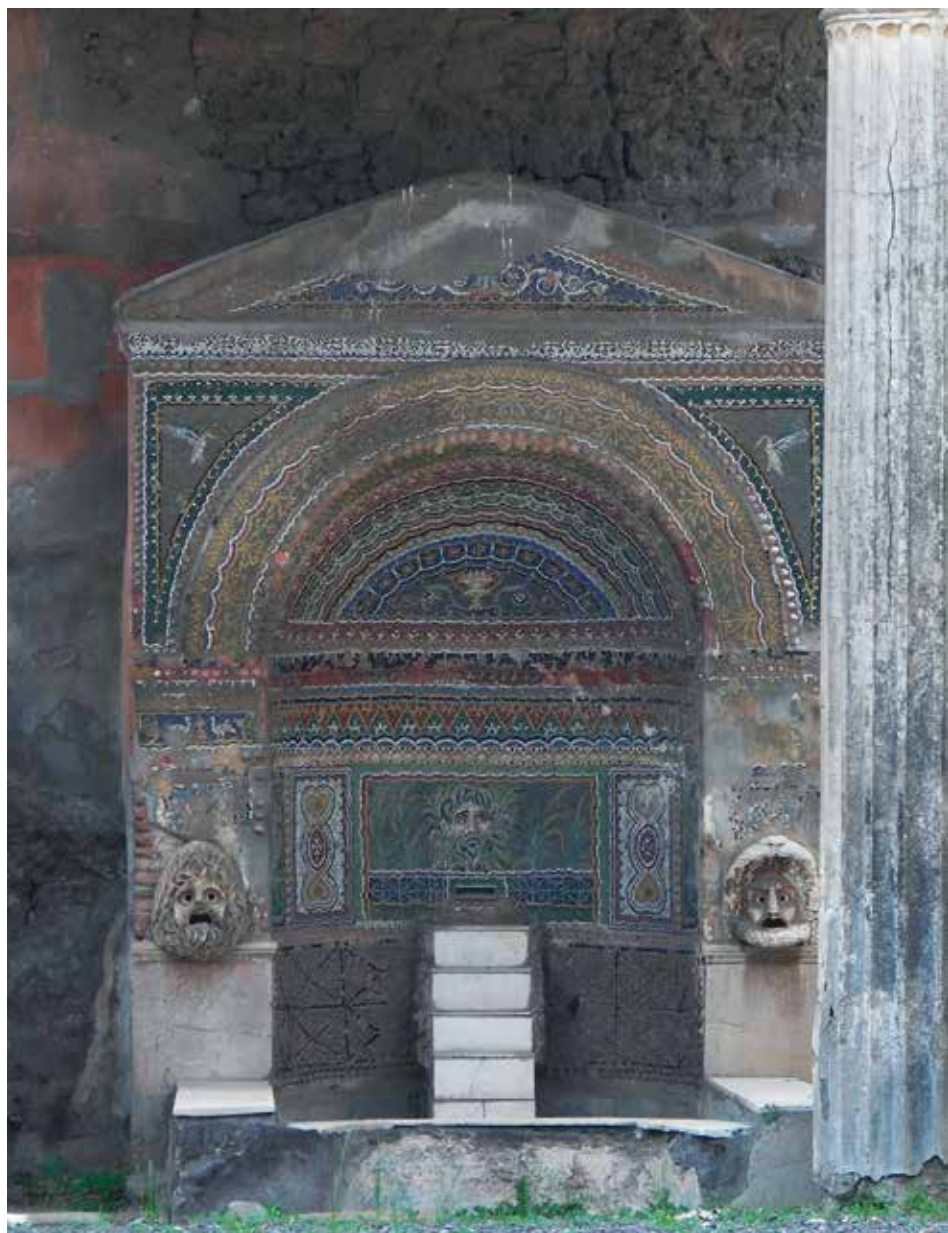
5. *Villa maritima*, za: *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, red. R. Aßkamp et al., Mainz/Rh. 2007, s. 218, kat. 3.2

6. Relief z łuku Marka Aureliusza, za: *The Capitoline Museums Guide*, red. N. Giustozzi, Milan 2006, s. 71



7. Relief z Łuku Tytusa, Rzym, fot. D. Gorzelany

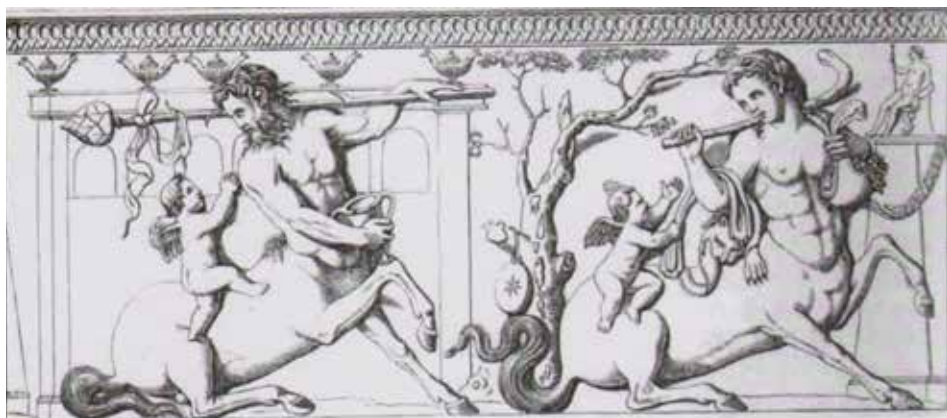




8. Pompeje, Casa della Fontana Grande, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_House_of_the_Large_Fountain_2.jpg



9a. Kantaros reliefowy, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_\(1834-1914\)_-_Napoli_-_n._7553_-_Museo_di_Napoli_-_Bicchieri_d'argento.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_(1834-1914)_-_Napoli_-_n._7553_-_Museo_di_Napoli_-_Bicchieri_d'argento.jpg)



9b. J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterfreunde*, t. 2, Leipzig 1866, s. 237, fig. 330



10. Fragment *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-1, fot. J. Świdzki