

# Obraz *Ruiny willi rzymskiej* Henryka Siemiradzkiego w świetle ostatnich badań

**Dominika Sarkowicz**

konserwator malarstwa  
Muzeum Narodowe w Krakowie

**Słowa kluczowe:** Siemiradzki, badania, technologia, zmiany kompozycji, warsztat malarski, datowanie

**Key words:** Siemiradzki, research, technology, composition changes, painter's workshop, dating

**O**BRAZ HENRYKA SIEMIRADZKIEGO (1843-1902) *Ruiny willi rzymskiej* (il. 1), należący do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>1</sup>, został poddany szczegółowym badaniom technologicznym w ramach projektu mającego na celu rozpoznanie warsztatu

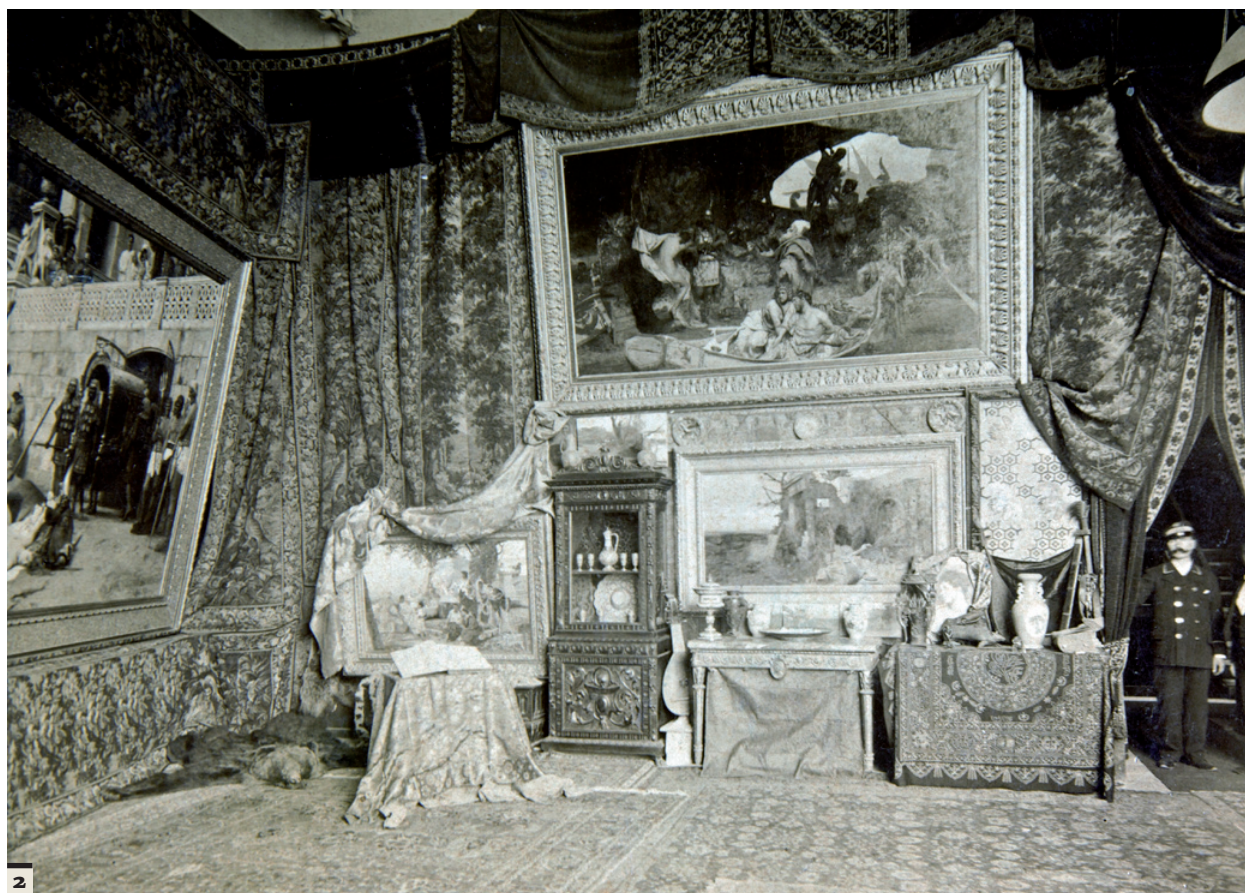
sławnego malarza. Wyniki analiz rzuciły nowe światło na opracowywany obiekt, pozwoliły na poszerzenie wiedzy na temat sposobu pracy artysty i stały się przyczynkiem do datowania dzieła.

W tytułowym obrazie Siemiradzki przedstawił scenę z czasów upadku cesarstwa rzymskiego, wpisując ją w nastrojowy pejzaż. Wśród zrujnowanych



1. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, ok. 1885 r.; 88 × 174,5 cm; Muzeum Narodowe w Krakowie. Lico, całość. Fot. P. Frączek  
1. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, ca. 1885; 88 × 174,5 cm; The National Museum in Kraków. Face, the whole of composition. Photo by P. Frączek





resztek dawnej rzymskiej rezydencji splądrowanej przez barbarzyńców, ich następcy dokańczają dzieła. Całość ukazana jest na tle rozległego, pustego krajobrazu, w którym dominuje wieczorne pochmurne niebo, rozświetlone różową poświatą słońca po zachodzie. Italia, po której podróżował Siemiradzki, niejednokrotnie dostarczała tak urokliwej, a zarazem specyficznej scenerii, zapładniając wyobraźnię artysty. Pisząc listy do rodziny, często przelewał na papier swój zachwyt włoską ziemią, dzięki czemu możemy poznać przynajmniej niektóre inspiracje, jakimi były odwiedzane miejsca i przeżyte chwile. Motywy obecne w opisie ruin pałacu Tyberiusza zawartym w relacji malarza z wyjazdu do Neapolu, Pompei i Capri przypominają scenerię *Ruin willi rzymskiej*: „Był to widocznie ogromny i pyszny pałac, pozostało od niego jeszcze wiele sklepień, schodów, miejscami przez trawę i zarośla widać starą mozaikową podłogę, miejscami ściany zachowały tynk kolorowy, polerowany, jak w Pompei”<sup>2</sup>. Również okolice Rzymu obfitowały w widoki, które później znajdujemy na obrazach mistrza: „Gdyśmy wracali do Rzymu (...) mieliśmy tak piękny widok przy zachodzie słońca, że rzadko daje się widzieć coś podobnego; promienie słońca przedzierając się przez krople deszczu (...) zafarbowwały chmury w kolor zupełnie ognisty i cały pejzaż z malowniczymi

ruinami świątyń, akweduktów itp. był oświetlony jakby od silnego pożaru”<sup>3</sup>. Wiele z tych motywów pojawia się w omawianym malowidle.

## Historia obrazu

Analizując kolejne elementy występujące w obiekcie, można się dużo dowiedzieć o jego historii. *Ruiny willi rzymskiej* niewątpliwie od powstania pozostawały w rękach rodziny Siemiradzkich. Za życia twórcy obraz oprawiony w ozdobną ramę był eksponowany w reprezentacyjnej części pracowni, w jego domu przy via Gaeta i w Rzymie, obok innych znanych dzieł malarza. Dokumentują to zdjęcia archiwalne, zachowane w spuściźnie po mistrzu, znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 2).

Po śmierci artysty (w 1902) malowidło prezentowano na wystawie jego prac, zorganizowanej w warszawskim gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych<sup>4</sup>. Obiekty, które wtedy wyjeżdżały z Włoch do Warszawy, przechodziły przez kontrolę celną. Jej śladem są, zawsze te same, okrągłe pieczętki, odbite zielonym tuszem na odwrociu obrazów (zarówno na płótnie, jak i na krosnach). Widnieje na nich między innymi data 23 maja 1903 roku<sup>5</sup> (il. 3). Ponadto, poza zamieszczeniem tytułów w katalogu, świadectwem



uczestnictwa obiektów w wystawie w Zachęcie są naklejki. We wszystkich obrazach badanych do tej pory przez autorkę niniejszego artykułu nalepki takie występowały na krosnach, nigdy na płótnie podobrazia. Te informacje wydają się istotne jako przyczynek w określaniu autentyczności innych dzieł malarza. W katalogu z wystawy obraz figuruje na pozycji 40., pod tytułem *Napad barbarzyńców na willę Rzymską*, co zgadza się z zachowanymi fragmentami naklejki. Jako właściciel dzieł podana jest prawdopodobnie wdowa po artyście, Maria Siemiradzka (? p. *Siemi...* – cały napis jednak nie zachował się).

Poza Zachętą *Ruiny willi rzymskiej* były jeszcze ekspozowane na wystawie *Mostra di Roma Nell'Ottocento* w Palazzo dei Musei di Roma, w 1932 roku, co również dokumentuje naklejka, znajdująca się z tyłu ramy, zawierająca między innymi informację o tytule: „*I Vandali*” i właścicieli (tym razem już Leonie Siemiradzki). Wydaje się, że właśnie z czasów, kiedy spuścizną po ojcu dysponował Leon Siemiradzki, pochodzą małe naklejki z perforowanym brzegiem, spotykane na niejednej pracy artysty. Taka nalepka, z numerem 72, przyklejona jest w prawym dolnym

2. Fragment wnętrza reprezentacyjnej części pracowni Henryka Siemiradzkiego przy via Gaeta w Rzymie. Pośrodku widać obraz *Ruiny willi rzymskiej*. Archiwalna fotografia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inwentaryzacyjny MNK f-27.035). Reprodukacja zdjęcia – Pracownia Fotograficzna MNK

2. Fragment of interior of the presentable part of Henryk Siemiradzki's workshop at via Gaeta in Rome. The painting *Ruins of a Roman Villa* visible in the middle. Archival photo from the collection of the National Museum in Kraków (file no. MNK f-27.035). Reproduction of the photo – Pracownia Fotograficzna MNK

3. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*. Fragment krosna z odbitą pieczęcią włoskiego urzędu celnego. Fot. P. Frączek

3. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*. Part of the frame with a seal of an Italian customs office. Photo by P. Frączek

rogu, na licu obrazu<sup>6</sup>. Wypisane na tych naklejkach numery mogły być próbą inwentaryzacji dorobku pozostającego w rodzinie po wielkim malarzu.

W 1965 roku obraz został zakupiony przez Muzeum Narodowe w Krakowie od Leona Siemiradzkiego, a w 1975 roku włączony do stałej ekspozycji w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach<sup>7</sup>, gdzie był prezentowany do 2006 roku. W czasie remontu galerii, w latach 2007-2010, trafił na kolejną wystawę – *Sukiennice w Niepołomicach* na Zamku Królewskim w Niepołomicach<sup>8</sup>. W ostatnim czasie wykonano pełną konserwację malowidła.

## Technika wykonania w świetle badań fizykochemicznych i konserwatorskich

Dzieło poddano szczegółowym badaniom, mającym na celu rozpoznanie techniki jego wykonania i rodzaju użytych materiałów. Istotną częścią analizy było określenie sposobu malowania, w tym charakterystycznych cech warsztatu malarskiego Henryka Siemiradzkiego, pojawiających się w obrazie, jako części szerszych badań w tym zakresie. Podstawę stanowiły nieinwazyjne metody badawcze, takie jak analiza wizualna, fotografia w różnych zakresach promieniowania (VIS, IR, RTG, UV) oraz spektroskopia XRF. Dodatkowo, dla doprecyzowania i dopełnienia wyników powyższych analiz, pobrano próbki konieczne w metodach spektroskopii FTIR, SEM EDS, XRD oraz analizie mikrochemicznej i mikroskopowej<sup>9</sup>. Wyniki powyższych badań zestawiono w tabeli (il. 4).

Obraz został namalowany w technice olejnej, na płótnie lnianym o splocie prostym i gęstości 14 nitek wątku × 14 nitek osnowy/cm<sup>2</sup>. Podobrazie wycięto z brytu o szerokości 184 cm – obie krawędzie płótna są zachowane na krótszych bokach. Wzdłuż ich krawędzi widać nierówny brzeg zaprawy nakładanej pędzlem. Prawdopodobnie było to jednak fabrycznie gruntowane płótno, cięte z metra, powszechnie występujące w handlu i używane przez malarzy w 2. połowie XIX wieku. Zaprawa ze spoiwem emulsyjnym (wykryto klej i olej) ma kolor biały o ciepłym odcieniu, lekko przełamany dodatkiem pigmentu ziemnego (z grupy tlenków żelaza). Ponadto w jej skład jako wypełniacze wchodzi głównie biel ołowiowa i kreda oraz dodatek bieli cynkowej.



Warstwa technologiczna	Wyniki badań	Metoda badań
podobrazie	plótno lniane przeklejenie spoiwem białkowym (klej glutynowy ?)	FTIR
krosno	ruchome o łączeniu widlicowym, prostym, z poprzeczką pionową, z dwoma klinami w narożnikach	analiza wizualna
zaprawa	kreda ( $\text{CaCO}_3$ ), biel ołowiowa ( $\text{Pb}(\text{CO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), dodatek bieli cynkowej ( $\text{ZnO}$ ) i pigmentu ziemnego ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )	FTIR XRF
	spoiwo emulsyjne (olej, klej glutynowy)	FTIR
warstwa malarska	biel ołowiowa ( $\text{Pb}(\text{CO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), biel cynkowa $\text{ZnO}$ , żółcień strontowa $\text{SrCrO}_4$ , żółcień chromowa $\text{PbCrO}_2$ , żółcień neapolitańska $\text{Pb}(\text{SbO}_3)_2$ , żółcień kadmowa $\text{CdS}$ , vermilion $\text{HgS}$ , pigmenty żelazowe $\text{Fe}_2\text{O}_3$ w tym ochra żółta i umbra, błękit pruski $\text{Fe}[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ , błękit miedziowy (verditer / błękit bremeński lub inna odmiana sztucznego błękitu miedziowego), błękit kobaltowy $\text{CoAl}_2\text{O}_4$ – niewielka ilość, brąz Hachetta $\text{Cu}_2[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ , zieleń szwajnfurcka $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COOH})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_4)_2$ , czern kostna $\text{Ca}_3(\text{OH})(\text{PO}_4)_3$ niewykluczona obecność zieleni kobaltowej $\text{CoO} \cdot \text{ZnO}$	XRF SEM-EDX XRD analiza mikrochemiczna
	spoiwo olejne	FTIR

4

O tym, że podobrazie nie było gotowym płótnem napiętym przez producenta na krosno, a takie również były w ofercie, świadczy charakterystyczny dla autora sposób nabijania i rodzaj gwoździ, których ślady wciąż są widoczne na marginesach<sup>10</sup>. Były to cienkie gwoździe, tak zwane druciaki, czasem nawet bez główek, wbijane do połowy, zaginane i dobijane do krosna. Taki rodzaj gwoździ (lub ich ślady) oraz metoda nabijania występuje w przeważającej części obrazów Siemiradzkiego dotychczas badanych przez autorkę. Co istotne, rozpoznano je również w takich obiektach, które nie budzą wątpliwości co do tego, że malowane były na luźnym kawałku płótna, a dopiero później naciągane na blejtram. Na ich marginesach zawiniętych na krosno występuje malatura, a gwoździe przebijają warstwę malarską<sup>11</sup>. Metoda Siemiradzkiego nie była absolutnie wyjątkowa<sup>12</sup>. Jednak trzeba pamiętać, że ten sposób nabijania płótna na krosno występuje w ogromnej części dzieł artysty i można go traktować jako cechę charakterystyczną.

Płótno do *Ruin willi rzymskiej* napięto na krosno ruchome o łączeniu widlicowym, prostym, z poprzeczką pionową, z dwoma klinami w narożnikach.

## Zmiany kompozycji

Najciekawszych i zaskakujących informacji na temat warstwy malarskiej dostarczyły zdjęcia w promieniowaniu analitycznym rentgenowskim i podczerwonym. Ujawniły istotne zmiany kompozycyjne w obrazie, co wytłumaczyło niezgodność faktury z formami dostrzegalnymi na powierzchni. Pokazały, że proces twórczy przebiegał wieloetapowo, a artysta zmieniał koncepcję w trakcie pracy. Odkryte w ten sposób spodnie warstwy malarskie, poprzez analogie, pozwoliły na dokładniejsze osadzenie malowidła w konkretnym okresie twórczości, potwierdzając datowanie obiektu przez autorki katalogu zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>13</sup>.

Najwięcej elementów niewidocznych w świetle białym można rozpoznać dzięki fotografii w promieniowaniu rentgenowskim (il. 5). Na rentgenogramie, przy lewej krawędzi malowidła, wyraźnie uczytelniają się zabudowania inne niż pozostałości po willi rzymskiej przedstawione na obrazie (il. 6). Wydaje się, że mogą to być fragmenty murów obronnych. Budynki mają proste, geometryczne formy i umieszczone są na



tle rozległego krajobrazu. W oddali, na horyzoncie, rysuje się kształt mostu lub akweduktu (?) czy innej budowli wspartej na filarach (il. 7). Krajobraz stanowiący istotną część pierwotnej kompozycji został częściowo wykorzystany przez malarza w ostatecznej wersji malowidła.

W zapisie rentgenogramu można zauważyć też, że część elementów kompozycji widocznej w świetle dziennym słabo uczytelnia się w promieniowaniu analitycznym, choć malowane są w dużej mierze bielami. Powodem jest zastosowanie w wierzchniej warstwie głównie bieli cynkowej, która w znacznie mniejszym stopniu absorbuje promienie X niż biel ołowiowa, użyta w kompozycji znajdującej się pod spodem.

Kolejnych danych na temat zmian koncepcji w procesie tworzenia dzieła dostarcza zdjęcie w bliskiej podczerwieni (il. 8). Po lewej stronie obrazu uwidaczniają

się dodatkowe, ogołocone z liści konary. Okazuje się, że drzewa rosnące za murami ruin na pewnym etapie stanowiły pierwszy plan. Musiały zostać namalowane na budynkach widocznych w promieniowaniu rentgenowskim, w przeciwnym razie nie uczytelniłyby się bowiem tak wyraźnie na zdjęciu w podczerwieni. Autor wykorzystał drzewa fragmentarycznie jako element ostatecznej kompozycji, a pozostałą ich część przemaalował tworząc mury, relikty starożytnej willi.

Z odkrytych dzięki promieniowaniu analitycznemu przedstawień wynikają dwie prawdopodobne wersje procesu tworzenia. Siemiradzki mógł wtórnie użyć jako podobrazia namalowany wcześniej



#### 4. Zestawienie wyników badań fizykochemicznych

#### 4. Summary of physical and chemical results

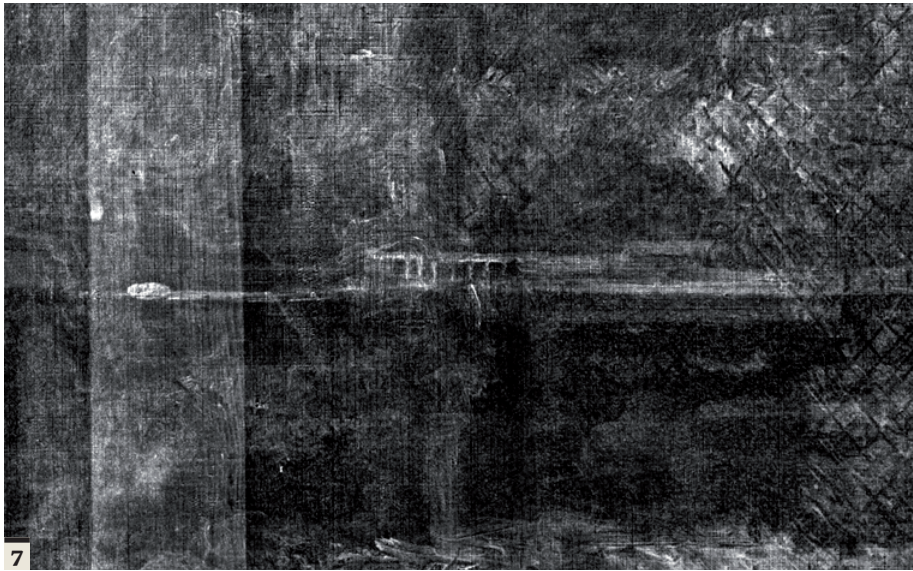
5. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, rentgenogram, całość. Widoczna pierwotna warstwa malarska – zabudowania o innym charakterze niż relikty rzymskiej willi. Fot. P. Frączek

5. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, the X-ray picture, whole. Visible original painting layer – buildings of a character different from the relics of a Roman villa. Photo by P. Frączek

6. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*. Fragment rentgenogramu z uczytelnionymi zabudowaniami (mury obronne?) pierwszej warstwy malarskiej. Fot. P. Frączek

6. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*. Part of the X-ray picture in which the buildings (defensive walls?) painted on the first painting layer were made visible. Photo by P. Frączek





szkic krajobrazowy, wykorzystując w nowej kompozycji jego fragmenty. Podczas pracy wizja wciąż ewoluowała, stąd wynika *pentimenti* w partii drzew. Możliwe też, że artysta powziąwszy zamysł namalowania tematu barbarzyńskiej grabieży, nie od razu zdecydował się na sposób jego przedstawienia i pracując, stopniowo zmieniał koncepcję. Przemalował prawą stronę obrazu, rezygnując z masywnych murów obronnych, a także z części bezlistnych drzew, na rzecz dynamicznej kompozycji ruin starożytnej willi. Pierwsza wersja wydaje się jednak bardziej prawdopodobna.

## Sposób łączenia farb w malowidle

Z uwagi na obecność dwóch warstw malarskich w znacznej części obrazu oraz bogatą paletę zastosowaną przez malarza w *Ruinach willi rzymskiej* trudno jednoznacznie zidentyfikować wszystkie użyte pigmenty. Próbkę pobrane do badań pochodzą z marginesów, dlatego mogą być nie w pełni reprezentatywne dla całego malowidła. Niemniej udało się określić przeważającą część pigmentów użytych przez artystę i ich rozmieszczenie na obrazie.

Z pigmentów białych, w pierwszej warstwie chronologicznej, Siemiradzki stosował biel ołowiową, dzięki czemu w promieniowaniu rentgenowskim można rozpoznać podstawowe elementy pierwotnej kompozycji, którą później sam przemalował. W wersji ostatecznej widocznej na obrazie obok bieli ołowiowej malarz wprowadził również biel cynkową, która

w niektórych partiach zdecydowanie przeważa (na przykład w impastach na niebie).

Nastrojowe, ciężkie, zachmurzone niebo, rozświetlone różowymi promieniami zachodzącego słońca, autor osiągnął przez wykonanie ciemniejszej podmalówki szarymi, ciemnymi błękitami (głównie błękitem pruskim z czernią kostną i błękitem miedziowym w mieszaninie z bielą ołowiową). W poszczególnych partiach nieba stosunek obu błękitów jest zróżnicowany. W okolicach drzewa, spod wierzchniej,

żółtoszarej warstwy prześwituje blady, jasnoniebieski kolor, w którym obok bieli dominuje błękit miedziowy. Na ciemnym podmalowaniu, po przeschnięciu, autor naniósł jaśniejsze, rozbielone szarości o żółtym i różowym odcieniu, przez które nieznacznie prześwituje spodnia, ciemniejsza warstwa. W partiach światła wprowadził grube impasty (bielą cynkową z vermilionem i żółtą neapolitańską), częściowo rozarte szpachlą.

Brązy zastosowane do namalowania koloru ziemi to głównie umbra, pigment miedziowy, prawdopodobnie brąz Hachetta i czerń kostna oraz domieszki vermilionu, żółtej strontowej i bieli (ołowiowej i cynkowej). Brąz Hachetta (cyjanożelazian miedzi, tutaj prawdopodobnie w połączeniu z kraplakiem) wykryto również w szkicowym zarysie postaci umieszczonej w centralnej części obrazu, za załomem muru.

Całą gamę pigmentów zidentyfikowano w partii ciemnobrązowej niszy, w której ustawiony jest posąg. Oprócz umbry, brązu miedziowego (również brązu

7. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*. Fragment rentgenogramu z widocznym na horyzoncie mostem lub akweduktem należącym do pierwszej warstwy malarskiej. Fot. P. Frączek

7. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*. Part of the X-ray picture with a visible bridge or an aqueduct in the horizon, belonging to the first painting layer. Photo by P. Frączek

8. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, fotografia w bliskiej podczerwieni, całość. Uczytelnione fragmenty drzew w dalszym etapie pracy częściowo zamalowanych przez artystę. Fot. P. Frączek

8. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, photo in NIR, whole. Visible parts of trees which were later partially covered with paint by the artist. Photo by P. Frączek



Hatchetta?) i czerni kostnej obecny jest vermilion oraz domieszki pigmentów żółtych – żółcieni kadmowej, strontowej i neapolitańskiej. Wykryto również dużą ilość bieli ołowiowej z warstwy spodniej, a także kobalt oraz cynk. Jednak nie można jednoznacznie ocenić, czy jest to zieleń kobaltowa, czy błękit kobaltowy z bielą cynkową.

Ciepłe brązy w pozostałych partiach architektury zawierają więcej pigmentów ziemnych – ochr w połączeniu z żółtą chromową i vermilionem. Czerwienie użyte w obrazie to głównie vermilion z czerwieniami żelazowymi (tlenkami żelaza).

Zieleń na marmurowej kolumnie, stanowiącej pionową oś kompozycji, artysta uzyskał stosując zieleń szwajnfurcką zmieszaną prawdopodobnie z błękitem pruskim i umbrą. W badanym miejscu wykryto bieli cynkową i ołowiową oraz domieszki innych pigmentów.

## Sposób opracowania malarskiego – cechy charakterystyczne

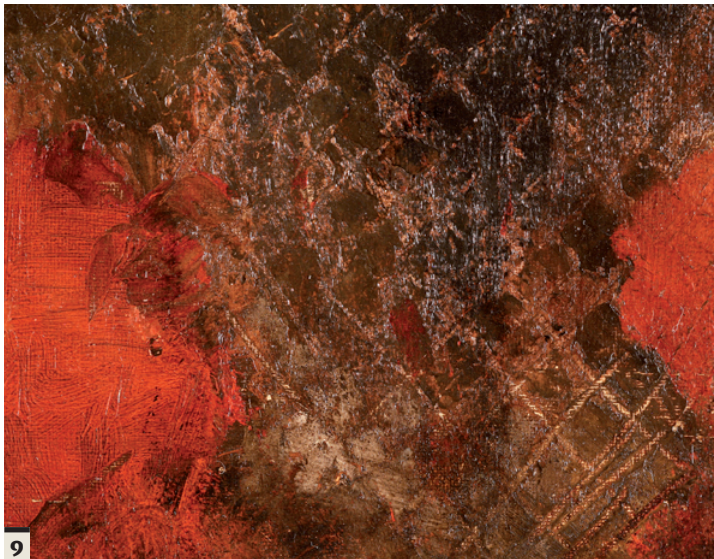
Pomimo że artysta pozostawił niektóre partie w fazie szkicowej, nie jest oczywiste, czy można malowidło jednoznacznie uznać za nieukończone. Trzeba pamiętać, że chociaż autor nie sygnował obrazu, zamówił do niego solidną, ozdobną ramę i ekspozycję go w pracowni, w jej reprezentacyjnej części (il. 2). Wiadomo, że Siemiradzki dbał o odpowiednią oprawę, a nawet ekspozycję swoich dzieł, zamawiał ramy, a czasem sam je projektował, czego świadectwo znajdujemy

w szkicownikach malarza. Może to przemawiać za tezą, że taka właśnie forma obrazu mu odpowiadała i nie czuł potrzeby dopowiadania każdego szczegółu. *Ruiny willi rzymskiej* nie są ukończone w sensie akademickiego myślenia o obrazie, ale wydaje się, że z punktu widzenia artysty wizja została zrealizowana, nawet jeśli nie przewidziano jej jako typowego galeryjnego czy salonowego płótna.

Badania obrazu nie wykazały występowania szkicu koncepcyjnego na zaprawie. Widać jednak, że artysta, zanim namalował elementy architektoniczne, najpierw wykonał rysunek ołówkiem, wyznaczając kierunki i perspektywę z matematyczną dokładnością, co jest charakterystyczne dla sposobu pracy Siemiradzkiego. Jedna z głównych linii dodatkowo została wyrysowana od linijki w mokrej farbie cienkim, ostrym narzędziem (bokiem szpachli?).

Dzieło pokazuje nam szeroki wachlarz środków malarskich, z jakich korzystał Siemiradzki, choć jest to niewątpliwie jedynie próbka temperamentu artysty. Wieloetapowość pracy nad obrazem to nie tylko kolejne zmiany kompozycji. W ostatecznej warstwie malarskiej widać, że niektóre efekty osiągnięte były przez wprowadzanie laserunków (zieleni, brązu) oraz gęstszej farby na przeschnięte już podmalowanie. Siemiradzki poszukiwał różnych metod, aby osiągnąć zamierzony efekt. Nie stronił od pozostawiania wyraźnego śladu narzędzia. Używał pędzli o różnej szerokości, od cienkich, około 1-1,5 mm, przez 0,5 cm, 1,5 cm, po szerokie na 2, a nawet 3,5 cm. Podobnie jak w wielu innych obrazach chętnie stosował szpachlę.





Rozcierał nią farbę, aby w grubych, niewyschniętych warstwach gdzieś wprowadzić dodatkową fakturę. Uzyskiwał ją przez rysowanie, czy wręcz rytowanie szpachlą lub trzonkiem pędzla. W ten sposób odstaniał kolor znajdujący się pod spodem (il. 9). Wprowadzenie chropawej, rozwibrowanej faktury powstałej po oderwaniu mokrego pędzla od płótna również było świadomą intencją autora.

Naśladowując kamyki starożytnej mozaiki, Siemiradzki pracowicie malował drobnym pędzlem, nakładając małe plamki niczym pointylici (il. 10). Natomiast zielonkawy marmur kolumny, ludzko podobny do prawdziwego kamienia, został osiągnięty etapowo. Na jasnym, niemal białym podmalowaniu artysta położył laserunek brązami. Dopiero na nim wprowadzał plamy zieleni i jasnych szarości, których brzegi miękko rozproszował pędzlem.

Znając finalne, przeznaczone do ekspozycji wersje malowideł Siemiradzkiego można sądzić, że niektóre

partie, takie jak szczegółowo dopracowane elementy architektury, drzewo czy niebo, zostały doprowadzone do wersji końcowej. Wiele miejsc w kompozycji pozostaje jednak, jak już wspomniano, w fazie szkicowej. Na takim etapie artysta pozostawił na przykład postacie ludzi. Widać charakterystyczny, spotykany też w innych obrazach (przeważnie w szkicach i dziełach nieukończonych)<sup>14</sup> sposób malowania sylwetki człowieka. Najpierw autor zaznaczał szerszym pędzlem plamę koloru w swobodny sposób budującą formę. Dopiero na niej szkicował cienkim pędzlem kontur postaci (il. 11), zwykle brązową lub czarną farbą. Równie lakonicznie maluje Siemiradzki opustoszałe otoczenie dawnej willi, posługując się swobodnymi, niedbałymi, lecz trafnymi rzutami pędzla, co z resztą sam podziwiał u innych mistrzów. Nakładające się warstwy farb o różnych odcieniach przenikają się, budując bogatą, żywą tkanekę malarską.

Z analizy malowidła wyłania się dynamiczny proces twórczy. Ukazuje artystę poszukującego środków wyrazu najlepszych dla oddania swojej wizji, której kształt wciąż ewoluje w trakcie pracy. Siemiradzki





zwykle przygotowywał się do realizacji dzieł finalnych, wykonując szkice, notatki, czasem nawet planował, spisując w szkicowniku rozmieszczenie kolorów w obrazie. Jednakże realizacja ostatecznej wersji nie była automatycznym, szkolnym przełożeniem szkicu na płótno, lecz żywym procesem tworzenia przez dojrzałego, świadomego malarza. Świetnym przykładem właśnie takiego stylu pracy jest obraz zatytułowany później *Ruiny willi rzymskiej*, bez względu na to, czy był dużym szkicem przygotowawczym do większej kompozycji (?), czy nieukończonym, nostalgiczno-filozoficznym tematem pejzażu ze sztafażem.



12

## Datowanie

Obraz nie jest sygnowany przez autora. W źródłach pisanych nie pojawiają się też wzmianki, które mogłyby naprowadzić na datę powstania dzieła. We wspomnianym już katalogu Muzeum Narodowego w Krakowie autorki datują *Ruiny willi rzymskiej* na około 1884 rok<sup>15</sup>. Trudno powiedzieć, na czym opierają tę wersję, prawdopodobnie czas powstania obrazu

określiły na podstawie analizy ikonograficznej i porównawczej. Rok ten powtarzany jest w innych pozycjach, między innymi w monografii na temat Siemiradzkiego pióra T. Karpowej<sup>16</sup>. A. Król w swojej pracy poświęconej twórczości artysty, wydanej w związku z wystawą obrazów Siemiradzkiego w Stalowej Woli, nie podaje daty powstania *Ruin* w ogóle, prawdopodobnie nie mając przekonania do funkcjonującego datowania<sup>17</sup>.

Ujawnione w badaniach analitycznych elementy pierwotnej kompozycji, jak i te, które składają się na jej ostateczną wersję, pozwalają przez porównanie z innym, datowanym dziełem autora, osadzić badany obraz pewniej i dokładniej w ramach czasowych. Uwidocznione na rentgenogramie zabudowania z pierwszej warstwy malarskiej (il. 6) oraz charakter rozległego, mrocznego krajobrazu nasuwa analogię ze *Sceną męczeństwa pierwszych chrześcijan* (il. 12), sygnowaną i datowaną przez Siemiradzkiego na 1885 rok<sup>18</sup>. Niewykluczone, że badany obraz był rodzajem studium pejzażu do powyższego tematu, później jednak został częściowo przemalowany przez autora.

Również motyw analogicznie kadrowanego drzewa огоłoconego z liści, z czarnymi gawronami na gałęziach, pojawia się w innej, niewielkiej pracy wykonanej przez Siemiradzkiego na papierze techniką mieszaną, zatytułowanej *Pejzaż z dwoma jeźdźcami* (il. 13). Studium jest datowane na lata 80. XIX wieku. Tło dla sceny stanowi, podobnie jak w omawianych obrazach olejnych, opustoszały, rozległy pejzaż. Jak zauważa B. Studzińska-Kubalska nurt scen o charakterze nokturnowym odgrywa u Siemiradzkiego znaczącą rolę około połowy lat 80. XIX wieku. Jako przykład

9. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, fragment lica obrazu. Widać fakturę utworzoną przez artystę poprzez zarysowanie grubych warstw farby cienkim narzędziem. Fot. P. Frączek

9. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, fragment of the painting's face. Visible texture created by the artist by scratching thick layers of paint with a thin tool. Photo by P. Frączek

10. Henryk Siemiradzki *Ruiny willi rzymskiej*, fragment lica obrazu. Widoczny sposób malowania kamyków mozaiki. Fot. P. Frączek

10. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, fragment of the painting's face. Visible manner of painting mosaic stones. Photo by P. Frączek

11. Henryk Siemiradzki, *Ruiny willi rzymskiej*, fragment lica. Widoczny szkicowy sposób malowania postaci. Fot. P. Frączek

11. Henryk Siemiradzki, *Ruins of a Roman Villa*, fragment of the painting's face. Visible manner of outlining the figures. Photo by P. Frączek

12. Henryk Siemiradzki, *Scena męczeństwa pierwszych chrześcijan*, 1885 r.; 125 × 200 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. K. Wilczyński

12. Henryk Siemiradzki, *Scene of martyrdom of first Christians*, 1885; 125 × 200 cm; The National Museum in Warsaw. Photo by K. Wilczyński



13

podaje obrazy, takie jak *Noc w Pompei* (1883-1884), *Odjazd z wyspy nocą* (ok. 1890), *Starsza kobieta przed pałacem* (lata 90.), *Cmentarz Père Lachaise* (lata 90.)<sup>9</sup>. Niejednokrotnie daleki krajobraz z niebem ciemniejącym o zmierzchu czy też podświetlonym poblaskami zachodzącego słońca stanowi tło dla scen o charakterze rodzajowym (*Pokusa*, 1883), religijnym (*Kalwaria*, lata 80.), historycznym (*Spalenie zwłok wodza Rusów*, 1883; *Za Tyberiusza na Capri*, 1881) również z początku dekady. Najbliższe omawianemu malowidłu są jednak pejzaże w dziełach późniejszych – *Z wiatykiem*,

13. Henryk Siemiradzki, *Pejzaż z dwoma jeźdźcami*, lata 80. XIX w.; 30,1 × 37,1 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. P. Ligier

13. Henryk Siemiradzki, *Landscape with two riders*, the 1880s; 30.1 × 37.1 cm; The National Museum in Warsaw. Photo by P. Ligier

(1889) i wspomniana już *Scena męczeństwa pierwszych chrześcijan* (1885). Wydaje się, że wskazane analogie potwierdzają datowanie *Ruin willi rzymskiej* na początek 2. połowy lat 80. XIX wieku. ■

Badania realizowane w ramach działalności statutowej MNK finansowanej ze środków MNiSW; projekt: „Analiza warsztatu Henryka Siemiradzkiego na podstawie dzieł znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz z innych kolekcji”.

Podziękowania dla autorów badań specjalistycznych: dr A. Klisińskiej-Kopacz, P. Frączka, dr J. del Hoyo, dr A. Rafalskiej-Łasochy, dr M. Rogóż, dr M. Walczak, a także dla B. Studzińskiej-Kubalskiej za konsultacje z zakresu historii sztuki.

**Dominika Sarkowicz**, konserwator malarstwa (ukończyła Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie oraz studia podyplomowe Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych na Wydziale Chemii UJ); od 2000 r. pracownik Muzeum Narodowego w Krakowie, Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Sukiennicach. Kieruje projektem badawczym *Analiza warsztatu Henryka Siemiradzkiego na podstawie dzieł znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz z innych kolekcji*.

## Przypisy

- 1 Numer inwentaryzacyjny Muzeum Narodowego w Krakowie II a-1071.
- 2 List Siemiradzkiego do rodziców z wyjazdu na południe Włoch (Neapol, Capri, Grota Lazuruowa, Pompeje) z maja 1872 r.
- 3 List Siemiradzkiego do rodziców z 4 lipca 1872 r.
- 4 *Katalog wystawy obrazów Henryka Siemiradzkiego w Gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem*, 1903, poz. 40: *Napad barbarzyńców na willę Rzymską*.
- 5 Można na nich odczytać: *RI DOGANNA DI ROMA 23 MAG 03*, czyli pierwsze litery słów: *Regnio Italiano, doganna* – czyli odprawa celna Królestwa Włoch, *di Roma* – rzymska, 23 maj 1903 (tłumaczenie z j. włoskiego M. Tarnowska-Reszczyńska).
- 6 Podobne naklejki, z innymi numerami, można znaleźć na przykład na licu obrazu *Widok rzeki Świsłocz* (numer inw. MNK II a-1073) czy na rysunkach ze spuścizny po artyście przekazanej przez rodzinę.
- 7 M. Porębski, *Galeria Polskiego Malarstwa i Rzeźby XIX wieku w Sukiennicach*, (przewodnik), Kraków 1991, s. 39; karta obiektu Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 8 2007-2010, *Sukiennice w Niepołomicach*, Zamek Królewski w Niepołomicach – wystawa kolekcji malarstwa polskiego

XIX wieku z Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, Oddziału Muzeum Narodowego w Krakowie; B. Studzińska-Kubalska, *Sukiennice w Niepołomicach*, (przewodnik), Kraków 2007, s. 70.

- 9 Autorzy badań specjalistycznych: fotografie w świetle widzialnym i promieniowaniu analitycznym – P. Frączek, LANBOZ, Muzeum Narodowe w Krakowie; spektroskopia XRF (spektroskopia fluorescencji rentgenowskiej) – dr J. del Hoyo, dr A. Klisińska-Kopacz, LANBOZ, Muzeum Narodowe w Krakowie; SEM EDS (energodypersyjna mikroanaliza rentgenowska z mikrosondą elektronową) – dr M. Walczak, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie; XRD (spektroskopia dyfrakcji rentgenowskiej) – dr A. Rafalska-Łasocha, Uniwersytet Jagielloński; FTIR (spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera) – dr A. Klisińska-Kopacz (jak wyżej); analiza mikrochemiczna – dr M. Rogóż, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Próbkę pobierano z marginesów obrazu oraz w jednym wypadku z krawędzi istniejącego na licu ubytku.
- 10 W późniejszym czasie obraz był ponownie nabijany teksami o szerszych główkach, lecz na własne, oryginalne krosno, w którym zachował się jeszcze jeden z pierwotnych gwóźdźników.



- 11 Na przykład: H. Siemiradzki, *Autoportret*, Muzeum Narodowe w Krakowie, *Świeczniki chrześcijaństwa*, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- 12 Analogiczną metodę na przykład stosował w pojedynczych obrazach Aleksander Gierymski. E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, s. 38.
- 13 H. Blak, B. Małkiewicz, s. Wojtałowa, *Nowoczesne malarstwo polskie*. Katalog zbiorów, część 1: *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2001, poz. 817. Trudno powiedzieć, na czym autorki oparły datowanie obrazu, prawdopodobnie na podstawie analizy stylistycznej i porównawczej.
- 14 Na przykład: H. Siemiradzki, *Chrystus błogosławiący dzieci*, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- 15 B. Blak, M. Małkiewicz, E. Wojtałowa, jw., s. 298.
- 16 Karpowa T., *Genrih Siemiradzki*, Sankt Petersburg 2008, s. 389, 398, il. 47.
- 17 A. Król, *Henryk Siemiradzki (1843-1902)*, Stalowa Wola 2007, s. 70, il. 46.
- 18 Znany również pod tytułem: *Męczeństwo śś. Tymoteusza i Maury, jego małżonki*, 1885 rok (sygnowany, datowany), znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.
- 19 B. Studzińska-Kubalska, *Analiza ikonograficzna i stylistyczna*, w nie publikowanej *Dokumentacji badań obrazu Henryka Siemiradzkiego „Ruiny willi rzymskiej” należącego do Muzeum Narodowego w Krakowie*, s. 3; system muzealny MONA Muzeum Narodowego w Krakowie.

## Bibliografia

- Blak H., Małkiewicz B., Wojtałowa E., *Nowoczesne malarstwo polskie*, [w:] Gołubiew Z. (red.), *Katalog zbiorów*, cz. 1, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2001.
- Doleżyńska-Sewerniak E., *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010.
- Dużyk J., *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986.
- Karpowa T., *Genrih Siemiradzki*, Sankt Petersburg 2008.
- Katalog wystawy obrazów Henryka Siemiradzkiego w Gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, 1903, Warszawa 1903.
- Król A., *Henryk Siemiradzki (1843-1902)*, Stalowa Wola 2007.
- Porębski M., *Galeria Polskiego Malarstwa i Rzeźby XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 1991.
- Studzińska-Kubalska B., *Analiza ikonograficzna i stylistyczna*, [w:] *Dokumentacja badań obrazu Henryka Siemiradzkiego „Ruiny willi rzymskiej” należącego do Muzeum Narodowego w Krakowie*, mps w Archiwum Pracowni Konserwacji w Sukiennicach, praca dostępna również w wersji cyfrowej w systemie muzealnym MONA Muzeum Narodowego w Krakowie.

## Summary

### The picture *Ruins of a Roman Villa* by Henryk Siemiradzki in the light of the recent examination

Henryk Siemiradzki is well known to a wide audience mainly for his biblical and genre scenes from the ancient Rome depicted against Italian sunny landscapes, as well as for his leading masterpiece, *Nero's Torches*. The romantic and nocturne sceneries are present in his pictures quite rarely. These kind of paintings gained less popularity among buyers as they were not so easy and nice in perception. The picture *Ruins of a Roman Villa* belongs to this group. From the very beginning, this painting was important for the artist and his work.

The precise examination of the picture based on the use of modern analytical spectroscopic techniques, analytical photography, visual analysis and the investigation in the ar-

chives shed new light on the creation process and allowed us to complete the quest for the comprehensive knowledge of the painting's technology and technique. Thanks to the analytical photography in the X-ray and infrared radiation, some significant changes of the author's concept have been discovered. The content and the character of the initial painting's layer turned out to be analogous to some other Siemiradzki's works, which allowed us to determine with more certainty the time of the creation of this unsigned and undated painting. The palette used by the painter in this work has been identified. We have also determined the method of binding paints in the picture. The performed analysis of the painting's technique and of the method of preparing the support and the remaining evidence of the picture's history contribute to the data base which supports authentication of other, (sometimes uncertain) works attributed to Siemiradzki.

# Kazimierza Stronczyńskiego opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844-1855)

to monumentalne dzieło, opracowane ponad 150 lat temu, będące pierwszą w Europie inwentaryzacją zabytków, wyprzedzającą o wiele lat podobne działania w państwach zachodnioeuropejskich. Inwentaryzacja ta, przeprowadzona przez Kazimierza Stronczyńskiego i jego współpracowników w trudnych czasach zaboru rosyjskiego, objęła świeckie i sakralne zabytki Królestwa Polskiego – średniowieczne i nowożytne – w 410 miejscowościach.

Oryginał dzieła Stronczyńskiego, szczęśliwie zachowany w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, zawiera 5 tomów tekstu, obejmujących Ogólne Sprawozdanie Delegacji oraz Opisy zabytków starożytności w poszczególnych guberniach, jak również 7 atlasów z widokami akwarelowymi. Ten obszerny tekst, liczący ok. 1200 stron, został przepisany z wcześniej sporządzonego mikrofilmu, wiernie w stosunku do oryginału, czyli z zachowaniem XIX-wiecznej ortografii i nieużywanych już znaków diakrytycznych.

Współczesne opracowanie, wymagające zaangażowania i pomocy licznych zespołu fachowców, polegało na konfrontacji obiektów w terenie z dzisiejszym stanem zachowania, czego efektem są niezwykle cenne zdjęcia porównawcze oraz uzupełnieniu oryginalnych tekstów komentarzami w świetle najnowszej literatury naukowej. Dzięki temu powstał pełny obraz poszczególnych zabytków, ukazujący ich przemiany na przestrzeni lat. Dodatkowo reproduktowane zostały rysunki i herby, występujące na marginesach Opisów starożytności.

Prezentowana monografia składa się z VI tomów obejmujących ówczesne gubernie: radomską, warszawską, płocką, lubelską, augustowską i Sprawozdanie ogólne.

Wszystkie tomy są dostępne  
w Narodowym Instytucie Dziedzictwa

