

# Henryk Siemiradzki i trzech wieszczowie

Waldemar Okoń

Uniwersytet Wrocławski

Sztuka [...] jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów,  
sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą<sup>1</sup>.

Sztuka nie jest i nie może być niczym innym jak odtworzeniem wizji<sup>2</sup>.

W języku staropolskim wyraz „wieszcz” nie występował w ogóle i pojawił się dopiero w XV/XVI w., w nieco zmienionym brzmieniowo kształcie („wieszczec”, „wieszcznik”), oznaczając ‘wróźbitę, tego, który umie przepowiadać przyszłość’. W świadomości wykształconych Polaków występował także łaciński wyraz „*vates*” o podwójnym znaczeniu – ‘wróźbity’ i ‘poety’. Stosowaną do dzisiaj formę słowa „wieszcz” odnajdujemy w poezjach Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w drugiej połowie XVII w., gdzie oznacza ono po prostu ‘ludzi pióra’, i to współczesnych Lubomirskiemu. Wiek XVIII utrwała to znaczenie, wskazujące na ‘poetę’ bez żadnych dodatkowych konotacji. Dopiero na przełomie XVIII i XIX w., wraz z utratą niepodległości i pojawieniem się w literaturze polskiej nurtów preromantycznych, doszło do sytuacji, że:

Spośród wyrazów należących do grupy synonimicznej [słowa] „poeta” wyraz „wieszcz” najlepiej nadawał się do użycia w kontekście zaznaczającym niezwykłość jego uzdolnień – psychologiczną lub płynącą z nadprzyrodzonego natchnienia, funkcje prorocze i przywódcze wobec narodu<sup>3</sup>.

Nie chciałbym tu oczywiście przedstawiać szczegółowo całej dosyć złożonej genealogii i filiacji sensów tego wyrazu. Dość powiedzieć, że Józef Bohdan Zaleski w wierszu *O geniuszach* (1841, druk w tomie *Wieszcz oratorium*, 1865) podkreślał:

---

\* Prezentowany tekst jest rozszerzoną, polskojęzyczną wersją mojego wystąpienia *Siemiradzki and the Polish Three Bards* na sesji „Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome” (Polish Academy of Sciences Scientific Center in Rome, 8-9 XI 2018). Organizatorom sesji, szczególnie Panu Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu, dziękuję w tym miejscu za zaproszenie i możliwość wygłoszenia na niej referatu.

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, red. J. Krzyżanowski [et al.], przeł., oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 384.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 385.

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 40.

Wieszcz świeci ziomkom wśród czasów otchłani.  
Wieszcz? To wcielony duch całego ludu<sup>4</sup>.

Około połowy XIX w. powszechne było już przeświadczenie, o którym pisał Seweryn Goszczyński, zwracając się do poetów: „Od wieków mieliście dar wyśpiewywania, czego uszy nie słyszały, objawiania, czego oczy nie widziały – od wieków byliście prorokami, cudotwórcami”<sup>5</sup>. Bardzo ciekawa jest także późniejsza uwaga autora *Zamku kaniowskiego*:

Z tego nie wynika, że poeta musi występować koniecznie jako prorok, jako człowiek przepowiadający przyszłość, jako odsłaniający wszelkie tajemnice. Jest również wtedy wierny swemu powołaniu, **gdy czerpie tematy z przeszłości albo odsłaniając zle strony teraźniejszości – czyni to, by dać świadectwo swemu ideałowi**; „kto tak pracuje, chociażby na polu przeszłości, ten buduje przyszłość, nie przestaje być prawdziwym wieszczem, prawdziwym twórcą”<sup>6</sup>.

Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją dosyć paradoksalną – wieszczem może być nie tylko ten, kto „wieszczy”, ale też ten, kto bada przeszłość po to, aby ukazać wynikające z niej błędy powtarzane w teraźniejszości, których naprawa umożliwi szczęśliwą, nie tylko jednostkową, ale i narodową przyszłość. Nic dziwnego, że dzięki takiemu konglomeratowi wierzeń i przeświadczeń twórcy parający się tematyką historyczną mogli być uznani w Polsce za wieszczów – a dotyczy to zarówno poetów, jak i malarzy. Poezja jednak była pierwsza i najważniejsza i to jej koryfeuszom przyznano najpierw zaszczytne miano wieszczów artystycznych. Zastanawiano się jedynie, komu przysługiwałoby owo miano i kto pośród poetów w pełni by na nie zasłużył. Co ciekawe, trzej autorzy, w których najwcześniej widziano wieszczów naszej narodowej poezji – Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński – sami o sobie nie pisali jako o „wieszczach” w znaczeniu profetycznym<sup>7</sup>. Z nazwiskiem Mickiewicza określenie „wieszcz” łączono jednak już od lat 30. XIX w., a w rozlicznych deklaracjach i opiniach zdarzało się, że ci trzej twórcy przypisywali je sobie wzajemnie. Dochodziło jednak do niepokojów i zachwiał w trakcie ustalania ostatecznej hierarchii. Na ówczesnej, jeżeli można rzecz tak określić, „giełdzie literackiej” pojawiały się jako „wieszczowie” inne nazwiska znanych i uznanych wtedy poetów. Obok wymienionej już trójcy byli to najczęściej Zaleski i Goszczyński, a w późniejszych latach Wincenty Pol, Kornel Ujejski i Stanisław Wyspiański. Ostatecznie wszakże zwyciężyła klasyczna wersja: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński – z tym, że pozycja dwóch ostatnich ulegała nieustannym zmianom, w zależności od upodobań konkretnych krytyków czy też trendów panujących w naszej literaturze w kolejnych 10-leciach<sup>8</sup>.

Jak głosi stare rosyjskie przysłowie: „*Boh trojcu lubit*”<sup>9</sup>. Predylekcja do triad ujawniała się w XIX w. w filozofii i literaturze głównie za sprawą dialektyki Hegłowskiej, którą w Polsce przetwarzano na obraz i podobieństwo naszych historycznych i politycznych potrzeb. Jak to określał Edmund Chojecki:

liczba „trzy” tak tajemniczo potężna w marzeniach dawnych i nowych utopistów, była nią również dla Polski, gdy chodziło o oświecenie geniusza narodu i skierowanie go ku trudnemu zdobywaniu [...] niepodległości<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> J. B. Zaleski, *O geniuszach*, [w:] *idem*, *Wieszczce oratorium*, Paryż 1865, s. 300-301.

<sup>5</sup> S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, [w:] *idem*, *Podróże i rozprawy literackie*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów 1911, s. 263.

<sup>6</sup> *Idem*, *Stanowisko poetów w społeczności*, „Rok” t. 1 (1843); cyt. za: H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 43.

<sup>7</sup> Przykładowo, K. z Tańskich Hoffmanowa (*Pamiętnik*, Berlin 1849, t. 2, s. 114) notowała po lekturze III części *Dziadów*: „Mickiewicz w tym [...] tomie stanął zupełnie obok wieszczów Izraela. Kilka wieków wstecz byłby uszedł za proroka”.

<sup>8</sup> Mit trzech wieszczów i uzurpacja, jak sądzono, tego miana przez kolejnych poetów były jednym z tematów ówczesnych sporów literackich. Oto np. w 1860 r. L. Siemieński (list do K. Szajnochy, z 12 VI 1860, [w:] *Korespondencja Karola Szajnochy*, zebra., wstęp, przypisy H. Barycz, Wrocław 1959, t. 2, s. 220) zareagował na roszczenia K. Ujejskiego i W. Pola do tego tytułu, pisząc: „O biedne głowy wydęte wiatrami pychy! O poetyczne półgłówki, którym się zdaje, że jak się nadmą i nakrzuszą się rymów, świata rząd obejmą! Ten biedny Ujejski, jemu naprawdę się marzy, że ludzie dziś dadzą się rządzić i prowadzić dytyrambami!”.

<sup>9</sup> E. Chojecki, *La Pologne captive*, Leipzig 1864, s. 116.

W tym czasie, szczególnie po klęsce powstania styczniowego i śmierci trzech wieszczów poetyckich, pojawiła się potrzeba przejęcia ich władzy nad polskimi duszami przez twórców posilkujących się już nie słowem, lecz obrazem. Nadal wierzono w siłę poezji, ale ci jej autorzy, którzy wtedy objawili się na niwie literackiej, nie dorównywali, jak uważano, siłą swych wierszy Mickiewiczowi, Słowackiemu i Krasińskiemu<sup>10</sup>. Nie mógł też z nimi konkurować Cyprian Norwid, którego „ciemne” i niezrozumiałe dla współczesnych teksty odnalazły czytelników dopiero w następnych pokoleniach. Trójkę wieszczów budowano zatem od nowa, niekiedy w sposób dosyć niezdecydowany i mozolny. Rolę i funkcję Mickiewicza przejął bardzo wcześnie, bo już po namalowaniu *Kazania Skargi*, Jan Matejko. Drugie miejsce przyznano Arturowi Grottgerowi, który umarłszy w 1867 r., nie doczekał apogeum podziwu dla swojej, głównie patriotyczno-rysunniczej, twórczości<sup>11</sup>. Do obsadzenia pozostawało trzecie miejsce i podobnie jak w przypadku triady literackiej, typowano na nie różnych artystów. Dwa nazwiska przewijały się jednak nieustannie: Józef Brandt i Henryk Siemiradzki. Jak pisał o tym wprost w 1894 r. Jan Bołoz-Antoniewicz: „gdy umarli trzej wieszczowie sztuka stała się koniecznością narodową – w niej musiał się objawić duch narodu”. Matejko i Grottger „przychodząc, luzują [...] wielkich poetów, obejmują po nich opiekę nad duchem narodu, biorąc na siebie ich misję, podnoszą, co upadło, dźwigają z przeszłości, co groziło zapomnieniem, jednoczą duchowo, co politycznie jest rozdarte”<sup>12</sup>.

„Triadyczność” epoki przejawiała się również w powrotach do dawnych tradycji genologicznych i do upatrywania w gatunkach i rodzajach – malarskich lub graficznych – odpowiedników wobec starożytnego podziału na epikę, lirykę i dramat. Matejkę w tym układzie postrzegano jako epika, Grottgera jako liryka, a „dramatykiem”, jak wówczas sądzono, był przede wszystkim Brandt, ze wskazaniem jednak też na Siemiradzkiego. Według Jerzego Mycielskiego, porównującego w 1890 r. twórców rodzimego malarstwa, „najwyższymi” z nich, „wspaniałymi tematami swych cykli olbrzymich, byli mistrze dotąd w Polsce niedoścignieni, potężny epik Matejko i genialny liryk Grottger”<sup>13</sup>.

W owym wyścigu o sławę i powodzenie odrzucono dosyć szybko takich malarzy jak chociażby batalista January Suchodolski oraz innych twórców „*minorum gentium*”, specjalizujących się w malarstwie rodzajowym. Co ciekawe, nie wspominano w tym kontekście o tak popularnym twórcy jak Juliusz Kossak, łączonym ze swojską i narodową, ale jednak zaściankową gawędą szlachecką w stylu nie Mickiewicza czy Słowackiego, lecz raczej Pola. Zasadniczy spór o trzeciego wieszca naszego malarstwa przebiegał zatem na linii Monachium–Petersburg, która wyznaczała z góry szereg konotacji nie tylko artystycznych. Ścierały się tu zatem dwa różne modele wykształcenia akademickiego – przy zauważalnej (w krytyce polskiej tej epoki) ogólnej niechęci do akademizmu w ogóle. Wynikała ona z przeświadczenia, że prawdziwie narodowy wieszcz poetycki i malarski nie powinien, jak uważano, „zarwać obczyzny” (a z nią właśnie kojarzono obce akademie) i winien być samorodnym talentem, którego artyzm miał wypływać z ziemi, klimatu i obyczaju polskiego. Oczywiście wydawało się również, że powinien być rdzennym Polakiem – i tutaj niestety pojawiały się z naszymi wieszczami malarskimi problemy natury zasadniczej. Tylko Siemiradzki dysponował nazwiskiem z polskim sufiksem; Matejko, Grottger i Brandt pozbawieni byli tego szczęścia,

<sup>10</sup> Sytuację tę podsumował w 1897 r. J. Bołoz Antoniewicz (*Historia, filologia i historia sztuki. Odczyt wygłoszony na IV Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Filologicznego we Lwowie d. 23 maja 1896 r.*, Lwów 1897, s. 12, 19), pisząc, że „narod tylko w jednej dziedzinie potężnie się objawia”, przez co daty powstania *Pana Tadeusza*, *Irydiona*, *Nie-Boskiej komedii* i *Lilli Wenedy* są najważniejszymi datami historii narodu „wziętej jako całość”. Według przyszłego monografisty A. Grottgera dopiero gdy umilkła poezja polska, mogło dojść do głosu rodzime malarstwo, ono bowiem – według krytyka – nie tylko zastępowało poezję romantyczną, lecz też ją „potęgowało”. Piszę o tym obszernie w książce *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia* (Wrocław 1992).

<sup>11</sup> Zarówno Matejko, jak i Grottger, tworząc w okresie postromantycznym, doskonale orientowali się w profetycznej roli przydawanej sztuce w zniewolonej Polsce. Grottger w jednym z listów do W. Monné (z 17 VII 1866), po ukazaniu się *Lituanii*, pisał: „Ja pracować bez sukcesu nie mogę – ja stwarzać piękne rzeczy – ja apostołem, a wieszczem w artyzmie swoim być muszę” (cyt. za: J. Kolbuszewski, *Literatura wobec historii. Studia*, Wrocław 1997, s. 80).

<sup>12</sup> *Katalog ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764–1886*, wyd. J. Bołoz Antoniewicz, Lwów 1894, s. 19.

<sup>13</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894*, wyd. 3, Kraków 1902, s. 393.



il. 1 H. Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, 385 × 704; Muzeum Narodowe w Krakowie.

Fot. za: <http://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/269717> (data dostępu: 22 XI 2019)



przez co swoją polskość musieli udowadniać, poza twórczością, innymi sposobami. Brandt zaznaczał, że pomimo z niemiecka brzmiącego nazwiska jest malarzem „z Warszawy”, Grottgera nie kojarzono z jego wywodzącym się z Węgier dziadkiem, a wobec Matejki stosowano taryfę ulgową, tłumacząc, że być może jest to nazwisko litewskie, takie jak spopularyzowane przez *Pana Tadeusza Domejko* czy *Dowejko*. Sam Matejko, pomimo ojca Czecha, określił się w tej materii po stronie polskiej bardzo wcześnie, a szczególnie istotnym momentem było odrzucenie przez niego w 1874 r. propozycji objęcia stanowiska dyrektora Akademii výtvrných umění w Pradze. Jak malarz pisał w liście wystosowanym do praskiego komitetu uczelni:

Przyjaźń dla Czechów mieć mogę, tak jak ją mam dziś serdeczną, ale ziemi mojej – Polsce, miłość ma należy [...] znakiem nieograniczonego przywiązania do własnej, choć mizernej strzechy, przenoszącego tę ponad wszelkie dostatki, nawet tak zbliżone i pokrewne jak Wasze<sup>14</sup>.

Siemiradzki, pomimo polskiego nazwiska, znajdował się jednak w sytuacji szczególnej. Nie chciałbym w tym momencie wnikać w wielokrotnie analizowaną z różnych pozycji kwestię jego przynależności narodowej<sup>15</sup>. Dość powiedzieć, że dla Polaków był on oczywiście Polakiem, dla Rosjan zaś często Rosjaninem – chociaż tu pojawiały się pewne zawołowane wahania i niepewności, które próbowano godzić w duchu niemożliwego politycznie, ale jednak postulowanego „solidaryzmu słowiańskiego”. Przykładowo, w nekrologach ukazujących się po śmierci malarza w 1902 r. podkreślano, że w tym samym roku co Siemiradzki zmarł prezydent Warszawy Sokrat Starynkiewicz, który dla tego miasta, pomimo że był Rosjaninem, uczynił wiele dobrego<sup>16</sup>. Ostra riposta w prasie polskojęzycznej na poglądy Władimira Stasowa, że Siemiradzki był przedstawicielem wyodrębnionej przez tego krytyka „polskiej szkoły malarstwa”, daje jednak wiele do myślenia, chociaż polemizowano tu raczej z przypisaniem tej „szkoły” do akademicko-antycznego nurtu malarstwa XIX-wiecznego niż z tezami odnoszącymi się do przynależności narodowej artysty<sup>17</sup>. Trudności pojawiały się również w związku z charakterem i typem sztuki uprawianej przez twórcę *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*. Przy najszczerzych chęciach trudno było zakwalifikować większość tworzonych przez Siemiradzkiego obrazów do grupy polskich dzieł narodowych, a przecież takie winien kreować trzeci wieszcz. Łatwiej oczywiście było w ten sposób określić te płótna Brandta, w których widziano nie tylko wybitne walory czysto plastyczne, lecz przede wszystkim cechy będące przymiotami polskiego ducha narodowego, takie jak żywiołowość i barwność, oraz – zwłaszcza – bezpośrednie związki z naszą heroiczną historią „kresową”, nieustannie żywą i obecną w kulturze polskiej XIX wieku. Wszelkie dyskusje przerwał jednak ofiarowanie przez Siemiradzkiego Krakowowi w 1879 r., przy okazji jubileuszu 50-lecia pracy twórczej Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Pochodni chrześcijaństwa* (inne tytuły obrazu to *Pochodnie Nerona* i *Świeczniki Nerona*), co przyjęto z najwyższym podziwem i czołobitnością. Jak o tym mówił w czasie uroczystości w Sukiennicach sam artysta:

<sup>14</sup> Cyt. za: M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1988, s. 235. Autorka nie podaje adresata ani daty listu.

<sup>15</sup> Można tu przywołać szereg prac, poczynając od książki J. Dużyka *Siemiradzki. Opowieść biograficzna* (Warszawa 1986), aż po bardzo obszerne materiały, wydane przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w serii „Sztuka Europy Wschodniej” (t. 4): *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. J. Malinowski, I. Gavrash, K. Maleszko, współopr. T. L. Karpova, Warszawa-Toruń 2016, poświęcone twórczości autora *Pochodni Nerona*. Wcześniej szczegółowe uwagi na ten temat zawarłem w książce *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku* (Wrocław 1992).

<sup>16</sup> O Starynkiewicz, pochowanym w Warszawie 13 VIII 1902, pisano w „Sanktpetersburskich Wiedomościach” (1902, nr 224, s. 17; wypowiedź podpisana pseudonimem „Poljak”). W tym samym artykule czytamy o Siemiradzkim, że „Polacy i Rosjanie walczą o jego duszę” oraz że wśród Polaków znaleźli się szowiniści, którzy „nie dawali Rosjanom prawa nazywać Siemiradzkiego rosyjskim artystą”. Podczas gdy „przynależności narodowej Siemiradzkiego nikt nie kwestionuje”, ponieważ „rzeczywista, prawdziwa twórczość znajdzie miejsce i w naszym, zbudowanym przez rosyjskiego monarchę, i w narodowym muzeum krakowskim”.

<sup>17</sup> Zob. W. Jaworska, *Poglądy Stasowa na malarstwo polskie XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1952, nr 2/3. Zob. też W. Okoń, *Alegorie narodowe...*, s. 157; *Stygnała planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 143. „Kraj” (1892, nr 16, s. 287) przytacza fragmenty wypowiedzi W. Stasowa z jego artykułu *Z podróży po Europie*, zamieszczonego w „Siewiernym Wiestniku”.

Obowiązkiem moim było podarować wam tę pracę, gdyż od chwili powzięcia tej myśli przewodniej, że męczeństwo, cierpliwość i wytrwałość prowadzą do zwycięstwa, postanowiłem zostawić obraz tym, dla których myśl tę w nim wyraziłem<sup>18</sup>.

W zdaniach owych objawił się zatem drugi po Matejce wielki darczyńca, który nie bacząc na trudy i koszty związane z malowaniem ogromnego płótna, podarował je zupełnie bezinteresownie Polsce i Polakom – wprawdzie bezpośrednio tylko tym z Galicji, ale jednak pośrednio całemu Narodowi Polskiemu. Ten nieoczekiwany prezent zapoczątkował zbiory Muzeum Narodowego, a hojność Siemiradzkiego sprawiła, że również inni wybitni polscy artyści ofiarowali swoje dzieła do owej kolekcji. Zapomniano w tym momencie niezbyt przychylnie przyjęcie innego obrazu Mistrza, *Chopin u Radziwiłła*<sup>19</sup>, w którym podjęty przez malarza temat, bliższy historii Polski niż antyczne sceny, nie spełniał bardzo wysokich wymagań stawianych dziełom wieszczów malarskich. *Pochodnie chrześcijaństwa* odkupiły bowiem wszelkie „winy” artysty, nawiązując zarówno do romantycznej, utrwalonej głównie przez Krasińskiego w *Irydionie*, tradycji widzenia w historii starożytnego Rzymu i w dziejach jego upadku analogii do dziejów carskiej Rosji, ale też do alegorycznego przedstawiania siły duchowej, jawnie sprzeciwiającej się zewnętrznej, przeważającej przemocy. Uwieczniona przez Siemiradzkiego na obrazie postać gladiatora współczującego ofiarom tyranii Nerona to wyraźne odniesienie do utrwalonego w sztuce polskiej wizerunku postaci wojownika, który pozdrawia cesarza i lud rzymski, idąc na śmierć, jak i do umierającego Gala-Słowianina, który z dala od swej ojczyzny cierpi, dając świadectwo niezłomności w obliczu zagłady swojego ludu<sup>20</sup>.

Aleksander Kraushar w 1863 r. w Mickiewiczu widział poetę Polski teraźniejszej, w Krasińskim – dawnej Polski szlacheckiej, a w Słowackim – poetę Polski odradzającej się pod hasłami postępu, wolności myśli i czynu oraz antyklerykalizmu<sup>21</sup>. Nie wiem, do którego z tych obszarów można by odnieść Siemiradzkiego. Na pewno nie był on malarzem Polski rodzajowo- współczesnej, a tym bardziej szlacheckiej. Czy wolno go jednak porównywać do twórcy, któremu nieobce były wymienione hasła? To, mam nadzieję, wyniknie w trakcie dalszych badań i dyskusji.

Na koniec dwie sceny z życia naszych wieszczów malarskich. Wiemy, że byli oni, jako ówczesni celebryci, bacznie obserwowani przez rodzimą – i nie tylko – publiczność kulturalną. Śledzono uważnie każdy ich krok, pisma odnotowywały przyjazdy i wyjazdy ze stolicy i innych ważnych miast kraju, urządzano na ich cześć bankiety, przyjęcia oraz uroczyste akademie. Oto w 1877 r., o czym donosiła „Biesiada Literacka”, zorganizowano w Warszawie przyjęcie ku czci Siemiradzkiego, na którym autor *Sprzedaży amuletów* wznosił toast na cześć Matejki, a całość uroczystości uświetnił Brandt, przesyłając list pochwalny, w którym pozdrawiał z kolei samego bohatera wieczoru<sup>22</sup>. Oto po śmierci Siemiradzkiego dostrzeżono w nim piewę najwyższego, estetycznego piękna, człowieka ofiarowującego całe swoje życie i twórczość Ojczyźnie, której w czasach niewoli potrzebny był artystyczny i patriotyczny „kwiat rosnący na wulkanie”. Kult

<sup>18</sup> Cyt. za: J. Dużyk, *op. cit.*, s. 307. W publikacji brak dokładniejszych danych na temat źródła cytatu.

<sup>19</sup> Zob. J. K. [?], *Chopin u Radziwiłła – nowy obraz Siemiradzkiego*, „Przegląd Literacki”, dodatek do „Kraju” 1888, nr 1, s. 14. Według autora artykułu „są widzowie, a nie ma gry wirtuoza”, „więcej wspomnienie rodzinne aniżeli wskrzeszenie jednej chwili z życia wielkiego artysty”. Na temat bardzo ważnej roli spełnianej przez wychodzący w Petersburgu „Kraj” na tle panoramy czasopiśmiennictwa polskiego w tamtym okresie – zob. mój artykuł *Petersburski „Kraj”, Polacy, Rosjanie i antyk*, [w:] *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą [!] i na emigracji politycznej 1815–1990*, red. J. Malinowski, I. Gavrish, D. Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015.

<sup>20</sup> Piszę o tym obszernie w książkach *Sztuki siostrzane... i Alegorie narodowe...*

<sup>21</sup> A. Kraushar, *Kartki z pamiętnika Alkara*, t. 2: *Z lat 1858–1865*, Kraków 1913, s. 84.

<sup>22</sup> Zob. „Biesiada Literacka” 1877, nr 71, s. 288. Sam Siemiradzki przez całe życie kultywował poezję A. Mickiewicza. Jeszcze ok. 1900 r. podkreślał swoje przywiązanie i podziw dla tego poety, mówiąc: „*Pan Tadeusz* należy do ulubionych i najczęściej przeze mnie czytanych arcydzieł literatury naszej. Z tej epopei, z której słusznie możemy być dumni, przebija olbrzymi, wszechwórczy talent [...] *Pana Tadeusza* rozumiem i uwielbiam, bo w nim jest wszystko to, co mnie, jako artystę, porwać i zająć może”. Z kolei podczas uroczystości żałobnych w Krakowie na Skatce prezydent miasta J. Friedlein powiedział m.in., że oto malarz „[s]począł wśród murów naszych w sąsiedztwie niewygasłej pamięci Mickiewicza, pomnożył obok Siemieńskiego, Pola, Lenartowicza i Asnyka, grobowiec zasłużonych zdumiewającej wytrwałości i pracy Kraszewski, a dziś otwiera się w ich towarzystwie schronienie dla Henryka Siemiradzkiego, którego zwłoki przekazuje czcigodna rodzina miasta opiece” (cyt. za: J. Dużyk, *op. cit.*, s. 10, 537; brak dokładniejszych danych bibliograficznych).

trzech wieszczów przenikający ówczesne myślenie o sztuce sprawił też, że Matejko w 1867 r., będąc we Francji, odwiedził bardzo już wtedy chorego Grottgera, a w liście do żony pisał:

Niedawno byłem na Montmartre przy grobie Juliusza, płakałem, widząc go na obcej ziemi pogrzebanego, uśmiechnął się do mnie z medalionu – tak mi się zdało. [...] Czułem się małym i nędznym przy ducha jego cieniu – ale kładłem ręce na grobie, prosząc o bratnią pomoc duchową. Nie był mi wstrętny, czułem<sup>23</sup>.

To symboliczne spotkanie dwóch Królów Duchów: malarskiego i poetyckiego, mogłoby zakończyć mój artykuł, jednak chciałbym przytoczyć jeszcze jeden tekst – ukazujący, iż obecność genialnych wieszczów w sztuce polskiej XIX w. sprawiła, że inni twórcy nagle stali się mniejsi i pozostawała im jedynie rola krzepkich epigonów lub, co najwyżej, zręcznych naśladowców największych Mistrzów słowa i obrazu. Jak o tym pisał w 1886 r. Wiktor Gomulicki:

O ty! Nad klasycyzmu wyrosła mogiła  
Trójco wieszczów podobna trójcy wieź na tumie!  
Przecz do ziemi nas zginasz piorunową siłą?  
– Tak się skarżą nocami z żalonym westchnieniem  
Drobne krzewy, nakryte wielkich dębów cieniem...<sup>24</sup>

I dopiero pojawienie się Stanisława Wyspiańskiego sprawiło, że dostrzeżono w nim, szczególnie po premierze *Wesela*, „dziedzica naszych wieszczów” – jak to określał Wincenty Lutosławski<sup>25</sup>. Czy w podobnym jednak stylu jako wieszcz dopełniający dawną trójcę mógł pojawić się inny malarz i czy np. odkryty po latach zapomnienia Piotr Michałowski miał szansę spełnić taką rolę w czasach już mniej romantycznych? Tego nie jestem całkowicie pewien.

---

#### Słowa kluczowe

trzej wieszczowie, literatura i krytyka polska XIX w., alegorie narodowe, Henryk Siemiradzki, Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański

---

#### Keywords

three bards, Polish literature and art criticism of the 19th century, national allegories, Henryk Siemiradzki, Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański

---

#### References

1. **Dużyk Józef**, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986.
2. *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. **J. Malinowski**, **I. Gavrash**, **K. Maleszko**, współpraca T. L. Karpova, Warszawa–Toruń 2016.

---

<sup>23</sup> Cyt. za: **M. Szypowska**, *op. cit.*, s. 158. Autorka nie podaje adresata ani daty listu.

<sup>24</sup> **W. Gomulicki**, *Poezje*, Warszawa 1886; cyt. za: **H. Markiewicz**, *op. cit.*, s. 62. W innym wierszu (*Henrykowi Siemiradzkiemu*, „Tygodnik Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1877; cyt. za: **J. Dużyk**, *op. cit.*, s. 293; autor nie podaje numeru tygodnika) ten sam poeta pisał o twórcy *Pochodni Nerona*:

Twoje obrazy, mistrzu, to karty olbrzymie,  
Które kształtów językiem mówią nam o Rzymie  
Lepiej niż dziejopisów grube woluminy,  
W nich myśl nowa mistyczna otrzymuje chrzciny.  
I wzrasta, żeby okryć ciebie – i nas – chwałą.

Fragment tego utworu, jako motto swojego artykułu o *Tryumfie Wenus* Siemiradzkiego, przytacza **J. Miziołek** w książce *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski* (Warszawa 2004, s. 220).

<sup>25</sup> **W. Lutosławski**, *Wesele*, „Słowo Polskie” 1901, nr 207, s. 13. Piszę o tym obszernie w książce *Stygnąca planeta...*



3. **Kolbuszewski Jacek**, *Literatura wobec historii. Studia*, Wrocław 1997.
4. **Miziołek Jerzy**, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004.
5. **Markiewicz Henryk**, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984.
6. **Okoń Waldemar**, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
7. **Okoń Waldemar**, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
8. **Okoń Waldemar**, *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.
9. *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. **W. Wrzesiński**, Wrocław 1994.

---

**Prof. Dr. habil. Waldemar Okoń, waldemar.okon@wp.pl**

Art historian, art critic, poet. He works at the University of Wrocław (since 1980). He was the director of the Institute of Art History (2004–2012), currently the head of the Unit of Modern Art History.

### Summary

#### WALDEMAR OKON (University of Wrocław) / Henryk Siemiradzki and three bards

The article discusses the myth of three bards: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki and Zygmunt Krasiński that existed in the 19th century Polish literature and art criticism. Their literary works revealed the future picture of Poland liberated from oppressive conquerors. After the death of the poets, this role was attributed to the painters, first of all to Jan Matejko and Artur Grottger. The role of the “third bard” was most often assigned to Józef Brandt or Henryk Siemiradzki. This myth of the bard was strengthened for the last time with the appearance of Stanisław Wyspiański on the artistic scene. He was perceived as “the fourth bard”, a continuator of the highest tradition of Polish Romanticism, both in the field of the fine art and literature.