

HISTORIA ANTIOCHA I STRATONIKI: UWAGI O OBRAZIE JÓZEFA OLESZKIEWICZA W MUZEUM LITEWSKIM W WILNIE* (PL. 22-27)

Jednym z najbardziej interesujących obrazów jakie pokazano w czasie warszawsko-wileńskiej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 1999/2000 pt. „W kręgu wileńskiego klasycyzmu” było duże płótno Józefa Oleszkiewicza (1777-1830) zatytułowane „Antioch i Stratonika” (Fig. 1) z 1810 r.¹ Dla większości zwiedzających wystawę, w tym dla piszącego te słowa, było to pierwsze zetknięcie się z tym obrazem należącym do Lietuvos Dailes Muziejus w Wilnie i nie pokazywanym dotąd w Polsce. Przynajmniej do 1967 r. obraz był nieznany nawet wybitnemu znawcy epoki Andrzejowi Ryszkiewiczowi, który w swym studium o recepcji twórczości Davida w sztuce polskiej przywołał taki oto, niepublikowany wcześniej zwięzły opis malowidła pióra Zygmunta Batowskiego: „Wielka klasycystyczno-akademicka kompozycja. Scena umierania. Młodzieniec i grupa osób.”²

Obraz przedstawia jednak nie „scenę umierania”, ale, jak zobaczymy, historię miłosną par excellence i to ze szczęśliwym zakończeniem. Owa „wielka klasycystyczno-akademicka kompozycja” ukazuje zaledwie pięć osób w ubiorach i w scenerii *all'antica*. Na łożu z zapleckiem, ozdobionym misternie udrapowanym zielonym płótnem, siedzi półnagi, wymizerowany młodzieniec. Obejmuje go, czy też podtrzymuje, siedzący po lewej stronie na krześle łysy starzec, podczas gdy obok stoi pochylona do przodu, wsparta na oparciu krzesła, kobieta w zielonych szatach. Z prawej strony podchodzi do młodziana brodaty mężczyzna w sile wieku prowadzący za rękę młodą niewiastę ubraną w białe szaty. Podobnie jak w przypadku starszej

od niej kobiety po przeciwnej stronie, głowa jej okryta jest chustą, tyle że stylizowaną jakby na egipski kłoft. Obydwie niewiasty ukazane na krańcach obrazu stanowią oryginalny element tej monumentalnej kompozycji. Scena jest niezwykle statyczna i niemal symetryczna. Pomimo wyczuwalnego już na pierwszy rzut oka napięcia, gesty wszystkich *dramatis personae* są spokojne. Podczas gdy oblicze siedzącego na łożu młodzieńca naznaczone jest cierpieniem, oblicze niewiasty w bieli wyraża zakłopotanie. Obraz ma niezwykle gładką fakturę, która dobrze harmonizuje z oszczędną kolorystyką płótna. Utrzymane w brązowej tonacji wnętrze oraz czerwień kotary i zieleń płótna zaplecka łoża stanowią znakomite tło do posągowych postaci pierwszego planu ubranych w starannie udrapowane szaty. Wysoka klasa artystyczna obrazu uświadamia istotny fakt, iż postulaty elit polskiego oświecenia co do kształcenia artystycznego domorosłych artystów już od pierwszej dekady XIX w. zaczęły przynosić owoce.

Obraz Oleszkiewicza, choć słabo dotąd znany w III Rzeczpospolitej, był już publikowany, ale nie doczekał się dotąd nawet wstępnego opracowania³. Poświęcono mu zaledwie krótkie wzmianki bez wskazania źródeł literackich i omówienia wcześniejszych przedstawień tematu. Niniejszy artykuł jest próbą wstępnego opracowania płótna, które w twórczości Oleszkiewicza zajmuje niemal tak ważne miejsce, jak w oeuvre Antoniego Brodowskiego (1784-1832) „Gniew Saula na Dawida” znajdujący się w warszawskim Muzeum Narodowym (Fig. 12). Obydwa obrazy były nadto swoistymi manifestami dojrzałego klasycyzmu inspirowanego sztuką Jacques-Louis Davida

* Dziękuję Romualdasowi Budrysowi, dyrektorowi Muzeum Litewskiego w Wilnie za przesłanie zdjęcia obrazu będącego przedmiotem niniejszego artykułu i prawo jego zreprodukowania. Wyrazy wdzięczności kieruję także do Elżbiety Charazińskiej i Krzysztofa Załęskiego, kuratorów Muzeum Narodowego w Warszawie za możliwość wielokrotnego studiowania płótna Oleszkiewicza w czasie warszawskiej wystawy „W kręgu wileńskiego klasycyzmu” i udostępnienie kilku rzadkich publikacji. Artykuł powstał dzięki środkom pozyskanym na badania własne w Instytucie Archeologii UW.

¹ *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 2000, p. 11, nr I/14 (hasło oprac. przez W. Dobrowolskiego i K. Załęskiego). Interesującemu nas obrazowi poświęcono, zapewne z braku miejsca, zaledwie kilka zdań nie omawiając jego źródeł literackich. Obraz

reprodukowany jest również w *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, CHARAZIŃSKA, MICKE-BRONIAREK, BOBROW, 1999, il. p. 49. Wydaje się, że tytuł wystawy jest nie do końca trafny; wystawa poświęcona była bowiem niemal całej sztuce polskiej ok. 1800 r. Wymiary płótna Oleszkiewicza wykonanego w technice olejnej są następujące: 170 x 247 cm. Obraz jest sygnowany: Joseph Oleszkiewicz faciebat. 1810. Trafił on do obecnego miejsca przechowywania w 1947 (otrzymując numer inw. T. 2134) ze zbiorów Katedry Rysunku i Malarstwa Uniwersytetu Wileńskiego.

² RYSZKIEWICZ 1967, p. 157 i przyp. 63 na p. 209.

³ LIETUVOS DAILE 1969, nr 130, p. 38. Obraz wzmiankują też Kozakiewicz 1976, p. 280 i Białynicka-Birula 1998, p. 260.

(1748-1825) na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów.⁴ Wraz z liczną grupą rysunków i obrazów Brodowskiego czy Józefa Peszki (1767-1831) oraz przede wszystkim Franciszka Smuglewicza (1745-1807), omawiane malowidło Oleszkiewicza i inne jego dzieła z wczesnego okresu twórczości pokazują wzrastające zainteresowanie tematami z antyku (niekiedy nigdy wcześniej u nas nie podejmowanymi) wśród artystów i miłośników sztuki w Warszawie i Wilnie.⁵

1. Artysta i jego wczesna twórczość

Uzdolnienia artystyczne pochodzącego ze Żmudzi Józefa Oleszkiewicza ujawniły się już w okresie wczesnej młodości, kiedy to miał możliwość bywać w galerii obrazów rodziny Prozorów w Siehnieuiczach.⁶ Jego pierwszymi dokonaniem artystycznym miały być kopie rozmaitych płócien z tej właśnie kolekcji. W 1797 r. dobiegający dwudziestego roku życia samouk wstąpił na Uniwersytet Wileński (nazywany wówczas Szkołą Główną Litewską), na którym utworzono Oddział Sztuk Pięknych.⁷ Studiował tu malarstwo i rysunek u najbardziej wówczas uznanego artysty polskiego Franciszka Smuglewicza.⁸ W 1801 r. artystą zainteresował się Aleksander Chodkiewicz, który najpierw zaprosił go do swego majątku w Pekałowie, a następnie, w roku 1803, wysłał na studia do Paryża. Oleszkiewicz studiował tam, zapewne do 1806 r., u J. S. Barthemy'ego i Davida. Tak pisał w swoich wspomnieniach, w wiele lat po powrocie malarza z Francji jego przyjaciel Stanisław Morawski: „Oleszkiewicz do śmierci był wciąż przejęty dla mistrza swego Davida. Miał go za [...] czystego republikańczyka z czasów Brutusa”.⁹ Po krótkim pobycie w Pekałowie przeniósł się Oleszkiewicz, najprawdopodobniej tuż po śmierci Smuglewicza w roku 1807,

do Wilna licząc na objęcie po nim katedry malarstwa na Uniwersytecie. Czyniąc zabiegi o tę posadę artysta wykonał na zamówienie swego mecenasa Aleksandra Chodkiewicza wielką kompozycję historyczną „Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z żoną przed wyprawą chocimską”.¹⁰ Ekspozycja tego obrazu w gmachu Uniwersytetu Wileńskiego w 1809 r. stała się pierwszą publiczną wystawą malarstwa w Wilnie. Pomimo sławy jaką się cieszył (do obrazu z Chodkiewiczem „tłumy się [...] jakby w procesji schodziły” – jak pisał przywoływany już Morawski) artysta nie uzyskał katedry w Wilnie i w 1810 r. przeniósł się na stałe do Petersburga, gdzie zmarł w 20 lat później.¹¹

W okresie pomiędzy powrotem z Paryża a wyjazdem do Petersburga Oleszkiewicz wykonał kilka obrazów o tematyce antycznej. Jednym z nich było płótno „Tetyda przynosząca zbroję Achillesowi oplakującemu Patroklesa”.¹² W tym czasie powstało też interesujące nas płótno „Antioch i Stratonika”. To właśnie ten obraz, wystawiony w 1810 r., wraz z przywołanym wcześniej malowidłem wykonanym dla Chodkiewiczów miał otworzyć artyście drogę do katedry uniwersyteckiej. W Petersburgu malarz związany z kolonią polską szybko stał się artystą uznanym i cenionym także na dworze cesarskim.¹³ Malował tu portrety i obrazy o tematyce alegorycznej, religijnej i antycznej. W 1815 r. wykonał m.in. „Śmierć Klitajmestry”.¹⁴ W stolicy Imperium artysta zaprzyjaźnił się m.in. z Adamem Mickiewiczem, który uwiecznił go w III części „Dziadów”.¹⁵ Z czasem Oleszkiewicz zaczął przejawiać skłonności do mistycyzmu; miał posiadać też nadto dar jasnowidzenia.¹⁶ Obraz będący przedmiotem niniejszych obserwacji, namalowany ściśle według reguł dojrzałego klasycyzmu, nie zapowiada cech charakteru artysty, które miały się objawić w drugiej dekadzie jego pobytu nad Newą.

⁴ O recepcji Davida w Polsce: RYSZKIEWICZ 1967, p. 148–169.

⁵ O antyku i antykizacji w późnym klasycyzmie w Polsce pisze m.in. PRZYBYLSKI 1983. Bibliografię tej problematyki zestawia MIKOŃSKI 1991, p. 191–213.

⁶ Na temat artysty i jego twórczości zob. BIAŁYNICKA-BIRULA 1998, p. 259–263. cf. także RASTAWIECKI 1851, p. 70–72; RAWITA-GAWROŃSKI 1903, p. 273–286; PRZECŁAWSKI 1914, p. 65–92; DOBROWOLSKI 1957, p. 136–139; RYSZKIEWICZ 1967, p. 154–159; KOZAKIEWICZ 1976, p. 270–271.

⁷ Cf. BARTNICKA 1971, p. 91–109.

⁸ DREMA 1973; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, p. 7–18.

⁹ S. MORAWSKI, (*W Peterburku 1827–1838*) Poznań 1927, p. 148, cyt. wg RYSZKIEWICZ 1967, p. 157.

¹⁰ *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 1999, fig. na p. 85.

¹¹ Cytat z Morawskiego (*W Peterburku...*) przytacza RYSZKIEWICZ 1967, p. 157. O petersburskim okresie twórczości Oleszkiewicza pisze m.in. także ODYNIEC 1961, p. 33–37 i przyp. 15. Cf. też BAZYŁOW 1984, p. 107–112.

¹² Cf. RYSZKIEWICZ 1967, p. 155–156. Wśród tematów z antyku malowanych przez Oleszkiewicza we wczesnym okresie jego twórczości znalazły się „Śmierć Katona”, „Ganimedes”, „Olimp”, sceny z życia Harmodiosa i Aristogeitona.

¹³ Za duży obraz alegoryczny z 1812 zatytułowany „Troskliwiec i opieka cesarzowej Marii Fiodorownej nad ubogimi”, przechowywany obecnie w Muzeum Rosyjskim w Petersburgu, artysta otrzymał tytuł akademika w dziedzinie malarstwa historycznego, cf. BIAŁYNICKA-BIRULA 1998, p. 259.

¹⁴ BIAŁYNICKA-BIRULA 1998, p. 259.

¹⁵ ODYNIEC 1961, p. 592, przyp. 15; BAZYŁOW 1984, p. 109

¹⁶ RAWITA-GAWROŃSKI 1903, p. 273–285, cf. też ODYNIEC 1961, p. 34.

2. Źródła literackie obrazu „Antioch i Stratonika”

Miłośnikom starożytności w naszym kraju temat płótna Oleszkiewicza może być znany przede wszystkim ze streszczenia w wielokrotnie wznawianej książce Anny Świderkówny „Hellada królów”.¹⁷ O nieszczęśliwej, ale pomyślnie zakończonej historii miłosnej Antiocha – syna Seleuka I (jednego z generałów Aleksandra Wielkiego) – do swojej macochy Stratoniki czytamy w kilku dziełach literatury antycznej. Opowiadają ją: Waleriusz Maksym w słynnych „Factorum et dictorum memorabilium”,¹⁸ Plutarch w swoim „Żywocie Demetriosa” (to właśnie do tego utworu odwołuje się autorka „Hellady królów”),¹⁹ Appian w „Historii Rzymu”²⁰ i wreszcie Lukian w jednym z swoich „Dialogów”.²¹ W oparciu o ich teksty na progu czasów nowożytnych historię tę opowiedzieli Francesco Petrarka²² i Leonadro Bruni.²³ Wracali do niej m.in. Matteo Bandello w XVI wieku, rozmaici autorzy francuscy następnego stulecia, a w epoce Oświecenia sam Johann Wolfgang Goethe.²⁴

Przywołajmy w tym miejscu opowieść Lukiana: „Była to [...] Stratonika, w której zakochał się pasierb. Fortel lekarza ujawnił jego uczucie. Pasierb dotknięty nieszczęściem nie mógł znaleźć środka na miłosną udramę, którą uważał za hańbę, i znosił cierpienie w spokoju. Leżał, choć ciało jego nie odczuwało żadnego bólu. [...] lekarz domyślił się, że chorobą jest miłość. [...] Prawą rękę przyłożył do serca młodzieńszka i wzywał wszystkich domowników. Chory zachowywał się bardzo spokojnie, kiedy inni wchodzili. Z chwilą wejścia macochy zmienił barwę skóry, zaczął się pocić, drżeć, a serce jego mocno zabiło. Te objawy zdradziły lekarzowi miłość. A uleczył go tak. Zaprosił bardzo zatrwożonego ojca młodzieńca i rzekł: <Choroba, na którą zapadł twój syn, nie jest chorobą, lecz grzechem. Nie boli go nic, ale ogarnęła go miłość i obłąkanie. Pragnie rzeczy, których przenigdy nie osiągnie: kocha moją żonę, której nie odstąpię>. Tak przymyślnie kłamał. Ojciec od razu jął go błagać: <Zaklinam Cię, [...] nie gub mojego syna. [...] Nie pogrążaj w żałobie całego królestwa i będąc lekarzem nie popieraj śmierci w swoim zawodzie>. Tak błagał nieświadom rzeczy. A lekarz z kolei odpowiedział: <[...] A ty sam – co byś zrobił, gdyby

kochał twoją żonę, skoro ode mnie żądasz takiego ustępstwa?> Na to król odpowiedział, że nigdy nie byłby zazdrosny o swoją żonę i nie odmówiłby dziecku ratunku, choćby nawet pożądał macochy; wszak większym nieszczęściem jest strata syna niż utrata żony. Kiedy lekarz to usłyszał: <Czemu mnie prosisz? – rzekł. Toć kocha się w twojej żonie. Wszystko, co powiedziałem było kłamstwem>. Ojciec usłuchał, pozostawił synowi swą żonę i królestwo, a sam udał się do kraju Babilonu”.²⁵

Waleriusz Maksym powiada, iż do rozwiązania zagadki choroby jedynego syna Seleuk wezwał matematyka (sic!) Leptina lub lekarza o imieniu Erazystros.²⁶ Dla tego autora historia z Antiochem i Stratoniką jest znakomitym exemplum miłości ojcowskiej; władca Syrii pomimo uczucia do małżonki oddaje ją Antiochowi, by uratować mu życie. Plutarch w „Żywocie Demetriosa”, a za nim Appian w „Historii rzymskiej” mówią o Stratonice jako niezwykle pięknej i młodej kobiecie, która urodziła już Seleukowi dziecko.²⁷ U obydwu autorów lekarz Erazystros wykrywa przyczynę choroby Antiocha, a Appian dodaje nadto, iż Seleuk „miał trudności, by przekonać syna a potem także i żonę” by zawarli związek małżeński. Tak więc Stratonika – obiekt miłości Antiocha – miała, przynajmniej u tego autora, coś do powiedzenia w sprawie swojego ponownego zamążpójścia. Warto tu jeszcze dodać, że interesująca nas opowieść jest w znacznym stopniu prawdziwa. Wprawdzie Erazystros nie mógł być tym lekarzem, który „wyleczył” Antiocha, żył bowiem w nieco późniejszych czasach, ale za to małżeństwo syna Seleuka ze Stratoniką jest faktem historycznym. Z tego właśnie związku narodziła się czwórka dzieci.²⁸

3. Obraz Oleszkiewicza na tle wcześniejszych i współczesnych obrazowań tematu

Historia miłości Antiocha do pięknej macochy cieszyła się wielkim powodzeniem w sztuce klasycyzmu, ale jej najwcześniejsze obrazowanie miało miejsce już na bez mała 300 lat przed powstaniem pierwszych dzieł Davida. Pierwsze znane przedstawienie tematu pojawiło się pod koniec trzeciej ćwierci XV wieku i zostało zainspirowane najprawdopodobniej tekstem Plutarcha

¹⁷ ŚWIDERKÓWNA, p. 111-112.

¹⁸ VALERIUS MAXIMUS 1988, p. 380-383.

¹⁹ PLUTARCH 1920, p. 92-97.

²⁰ Cf. Aneks; cf. APPIAN 1932, p. 217-223.

²¹ LUKIAN 1966, p. 253-254; LUCIAN 1925, p. 361-367.

²² PETRARCH 1962, p. 15-17.

²³ BRUNI 1817, passim.

²⁴ STECHOW 1945, p. 225-227. *Historia Antiocha i Stratoniki*

zainteresowała też Winckelmanna; przedmiotem jego zachwytów stał się obraz z tym tematem namalowany przez Gerarda de Laïresse z Kunsthalle w Karlsruhe, cf. STECHOW 1964, p. 4-6.

²⁵ LUKIAN 1966, p. 253-254.

²⁶ VALERIO MASSIMO 1988, p. 381-383.

²⁷ PLUTARCH 1920, p. 92-97. Odnośnie do tekstu Appiana zob. Aneks.

²⁸ STECHOW 1945, p. 221 z wcześniejszą literaturą przedmiotu.

przełożonym w tym czasie na łacinę i wydany przez znanego drukarza Hurliha Hana w 1470 r. w Rzymie.²⁹ Dodać jednak wypadnie, że już wcześniej opowiadanie greckiego pisarza mogło być znane w Italii z włoskiego przekładu Bruniego, który krążył w rękopisie (został wydany drukiem dopiero w 1817 r.) i wersji ogłoszonej przez Petrarke w jego słynnych „Trionfi” („Triumf Amora”).³⁰ To pierwsze zobrazowanie naszej historii zawdzięczamy malarzowi z Lukki znanemu jako Maestro di Stratonice, identyfikowanemu ostatnio z Michele Ciampantim (Fig. 2-5).³¹ Artysta wykształcił się w Sienie, zapewne w warsztacie Francesco di Giorgio Martiniego, i to właśnie w tym tokańskim mieście wykonał dwie weselne skrzynie wyprawne (czyli cassoni, jakie na ogół ofiarowywano parami), których fronty, znajdujące się obecnie w Huntington Library w San Marino, ozdobił malowidłami w stylu kontynuacyjnej narracji.³² Nasza antyczna historia rozpoczyna się na pierwszym malowidle i jest kontynuowana na drugim (Fig. 2-3). Podczas gdy na malowidle Oleszkiewicza, jak i wielu innych obrazach z tym tematem przedstawiona jest tylko jedna scena, na ogół kulminacyjna, na tablicach Ciampantiego scen tych jest aż sześć. Pierwsza ukazuje komnatę z leżącym na łożu Antiochem, którego puls mierzy lekarz (Fig. 4). Młoda kobieta stojąca z prawej strony na pierwszym planie to bez wątpienia piękna Stratonika. Lekarz właśnie dokonuje odkrycia przyczyny choroby młodzieńca. W następnej scenie widzimy go obok strapionego ojca młodziana, któremu towarzyszy żona i liczny orszak (Fig. 5). Jak przystało na potężnego władcę Seleuk, który jest tutaj sędziwym, brodatym starcem, ukazany jest z koroną na głowie. W ostatniej scenie pierwszego malowidła Ciampantiego król i jego nadworny lekarz rozmawiają na osobności. Trzy sceny drugiej tablicy przedstawiają kolejno: zaślubiny Antiocha i Stratoniki, tańce weselne i wreszcie Stratonikę w komnacie zasiadającą za stołem w towarzystwie dam dworu (Fig. 3). Jak to często bywało w przypadku malarstwa

cassonowego i tym razem znaczna część scen odnosi się do zaślubin i uroczystości weselnych ukazanych oczywiście w duchu obrzędów włoskich XV wieku. W pierwszej scenie na drugim z cassoni Seleuk pełni rolę celebhrasa zaślubin (którą we Włoszech tamtych czasów pełnił zwykle notariusz), podczas gdy nowożeńcy zakładają sobie nawzajem obrączki.³³ Tylko ta właśnie scena występuje na północno-włoskim cassone Bartolomeo Montagna z ok. 1500 roku przechowywanym w oxfordzkim Ashmolean Museum.³⁴ Malowidło w kształcie tonda ukazane jest zatem w formule *pars pro toto* i występuje, jak to często bywało w malarstwie tej części Italii, obok scen z innych historii, ale o podobnej tematyce.³⁵

W swych znanych „Barockthemen” Andor Pigler wymienia bez mała siedemdziesiąt przedstawień „Miłości Antiocha do Stratoniki”, ale jego spis nie jest wcale kompletny i nie zawiera oczywiście dzieła Oleszkiewicza³⁶.

Zanim przejdziemy do wyobrażeń tematu w epoce neoklasycyzmu wypadnie przynajmniej wymienić jego najśłynniejsze interpretacje w czasach renesansu i baroku oraz przywołać obraz Gerarda de Lairese znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Wśród malarzy, którzy malowali lub rysowali historię Antiocha i Stratoniki znaleźli się m.in. Veronese, Rubens (których malowidła nie zachowały się i znane są ze źródeł pisanych i sztychów),³⁷ Bernardino Mei, Pietro da Cortona, Rembrandt, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Pittoni, Pompeo Battoni, Benjamin West.³⁸ W obrazach wymienionych artystów przedstawiona jest zwykle scena odkrycia przyczyny choroby Antiocha lub oddawanie mu przez ojca królestwa wraz z ręką małżonki. Tę właśnie scenę zdaje się przedstawiać obraz Gerarda de Lairese z Muzeum Narodowego w Poznaniu z końca trzeciej ćwierci XVII wieku (Fig. 6).³⁹ Płótno to jest zapewne repliką sygnowanego i datowanego (1673 r.) obrazu artysty w muzeum w Schwerinie.⁴⁰ Przy łożu Antiocha stoi stary Seleuk w turbanie na głowie i barwnych szatach,

²⁹ Vite di Plutarco, 1470.

³⁰ PETRARCH 1962, p. 15-17; BRUNI 1817.

³¹ Na temat tego artysty zob. m.in. FREDERICKSEN 1966, p. 53-55; Fahy 1966, p. 17-28; DEL BRAVO 1967, p. 67-69. *Francesco di Giorgio Martini* 1993, p. 62-63, 524-525. cf. też VAN MARLE 1937, p. 508-512; TZARTES 1985, p. 18-27 i 1987, p. 29-36.

³² BERENSON 1931, p. 37-41, fig. 5-6; BERENSON 1969, p. 256-257, fig. 835 i 837; CACIORGNA 1995, p. 242-243. cf. też MISCIATELLI, *La donna senese* 1927, p. 254-256; MISCIATELLI, *Cassoni senesi* 1929, p. 117-126.

³³ Na temat zaślubin i ich ikonografii w renesansowej Italii cf. MIZIOŁEK 1996, p. 11-23; MIZIOŁEK 1997/1998, p. 96-109.

³⁴ WATERHOUSE 1947, p. 46-47; BARBIERI 1982, p. 35,

fig. 76.

³⁵ Na temat różnic pomiędzy malarstwem cassonowym w Toskanii i północnej Italii cf. MIZIOŁEK 2000, *passim*.

³⁶ PIGLER 1974, p. 364-365.

³⁷ Cf. MCGRATH 1997, p. 95-96.

³⁸ STECHOW 1964, p. 1-11 (z licznymi ilustracjami); VERTOVA 1972, p. 175-184; GUERRINI 1990, p. 335-340.

³⁹ Malarstwo holenderskie 1958, nr 77, fig. 62; STECHOW 1964, *passim*.

⁴⁰ STECHOW 1964, p. 4, fig. 2. Jeszcze jedna replika lub kopia tego obrazu znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie (Stechow, j.w., fig. 3). Malarz wykonał jeszcze jedną wersję tego tematu – obraz znajduje się obecnie w Kunsthalle w Karlsruhe; to tym właśnie płótnem zachwycał się Winckelmann, cf. przyp. 24.

obejmujący prawą ręką swą młodą żonę. Lewą wskazuje na koronę i berło ułożone na stoliku stojącym przed nim. Wspaniałomyślnemu monarsze towarzyszy świta złożona z czterech osób. Mężczyzna stojący na drugim planie tuż za Stratoniką jest zapewne lekarzem, który bezbłędnie rozpoznał przyczynę choroby jedyne go syna Seleuka. Siedzący na łożu Antioch skrzyżował na piersiach ręce w geście podporządkowania się woli ojca. Jego twarz nie pokazuje już najmniejszych nawet oznak cierpienia. Także piękne i pogodne oblicze Stratoniki zdaje się wyrażać akceptację decyzji starego monarchy. Nie łatwo jest jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie czy gest wskazywania na koronę i berło oznacza przekazywanie całego królestwa synowi, jak o tym czytamy u Lukiana, czy też oddanie połowy królestwa, jak to jest podane w wersjach innych autorów. Warto tu jeszcze zauważyć, iż pomimo orientalnego aspektu w przedstawieniu Seleuka i iście barokowej stylistyki, artysta podjął próbę wykonania obrazu w formie *all'antica*. We wnętrzu, w którym rozgrywa się akcja widzimy nie tylko kilka rzeźb antycznych (czy pseudo-antycznych), ale także inne przedmioty i motywy dekoracyjne odwołujące się mniej lub bardziej wyraźnie do starożytności klasycznej. I wreszcie, co jest szczególnie interesujące, profil twarzy Stratoniki jest namalowany niemal *à la grecque*, prawie taki sam jaki w bez mała dwieście lat później pojawi się na płótnach czołowego klasycysty 1-wszej połowy XIX wieku – Jean Auguste Dominique Ingres'a.⁴¹

O wielkim powodzeniu naszego tematu w epoce neoklasycyzmu świadczy nie tylko to, iż malowano go co najmniej kilkanaście razy, ale także fakt, iż dwa razy płótna z „Historią Antiocha i Stratoniki” otrzymały najwyższe wyróżnienia Francuskiej Akademii. Stało się tak w przypadku Davida w 1774 r. (a więc na dziesięć lat przed namalowaniem przez artystę słynnej „Przysięgi Horacjuszy”) i Alexandre-Charlesa Guillemot'a w 1808 roku; obydwa obrazy zachowały się w paryskiej Ecole des Beaux-Arts.⁴² Dzieło Davida jest wieloosobową kompozycją, w której na pierwszym planie ukazani są leżący na łożu chory z miłości syn Seleuka z siedzącym obok niego lekarzem i stojąca po prawej stronie, ubrana w białe szaty, Statonika z klęczącą za nią kobietą (być może żoną lekarza, która także odgrywa pewną rolę w całej historii). Na drugim planie widzimy jeszcze kilka innych osób, w tym obok

Stratoniki mężczyznę z koroną na głowie, a więc bez wątplenia ojca Antiocha. Gesty lekarza i Seleuka – pierwszy z nich wskazuje prawą ręką na Stratonikę, podczas gdy drugi dokonuje najwyraźniej aktu oddania jej synowi – pozwalają przypuszczać, że artysta ukazał symultanicznie dwie sceny: wykrycie choroby Antiocha i szybkie jej „wyleczenie”. Pomimo, iż w tle widzimy budowlę *all'antica*, obraz jest niemal barokową jeszcze kompozycją z ciężką kotarą w tle i charakterystycznymi, pełnymi patosu gestami i pozami wszystkich *dramatis personae*. Zauważamy też znakomite operowanie światłem – najlepiej widocznymi, bo najlepiej oświetlonymi postaciami są Antioch i Stratonika, podczas gdy postać Seleuka ukryta jest w półcieniu. Interesującym rozwiązaniem kompozycyjnym jest nadto ukazanie na obydwu krańcach obrazu siedzącego na krześle lekarza i klęczącej kobiety, zapewne, jak to zostało już wcześniej zasugerowane, jego małżonki.

W przeciwieństwie do tego wczesnego dzieła Davida obydwa przedstawienia „Historii Antiocha i Stratoniki”, które wyszły spod pędzla Anne-Louis Girodet-Triosona (1767-1824) są dziełami dojrzałego neoklasycyzmu. Płótna tego wybitnego malarza nie zachowały się do naszych czasów; pierwsze z nich, z 1793 roku, znane jest z rysunku przygotowawczego przechowywanego w kolekcji Mario Praza w Rzymie (Fig. 8), drugie zaś, zapewne nieco późniejsze, z litografii Etienne'a Loche wykonanej w 1827 roku (Fig. 9).⁴³ W obydwu przypadkach artysta ukazał moment tuż przed wykryciem choroby młodzieńca. Na rysunku z kolekcji rzymskiej widzimy tylko trzy osoby – leżącego na łożu bez oznak życia Antiocha, siedzącego przy nim lekarza, który zewnętrzną stroną dłoni prawej ręki bada pracę serca swego podopiecznego (a więc tak jak w opowieści Lukiana) i stojącą przy łożu Stratonikę. Na litografii Loche'a przedstawionych jest pięć postaci. Oprócz trzech głównych *dramatis personae* są tu jeszcze służebny odchodzący zapewne z niedotkniętą przez chorego strawą i sam Seleuk siedzący z drugiej strony łoża swego syna i czule go obejmujący. Zarówno w typach ludzkich, ich ubiorach, meblach i innych rekwizytach obydwie sceny są nie tylko *all'antica*, ale nawet *à la grecque*. Tło w pierwszej z nich stanowią doryckie kolumny i obficie sfałdowana kotara, w drugiej zaś widzimy kotarę delikatnie tylko udrapowaną, podobną do tej na obrazie Oleszkiewicza.⁴⁴ W obydwu dziełach Girodet

⁴¹ Ingres'owskie przedstawienia „Miłości Antiocha do Stratoniki” reprodukuje m.in. CAMESASCA 1968, p. 108, nr. 130. cf. też STECHOW 1945, fig. 17-18.

⁴² STECHOW 1945, p. 231-232 i fig. 10-11 (szkic do obrazu Davida zachował się w kolekcji Murat) oraz p. 234 i fig. 15; SCHLENOFF 1956, p. 238; SCHNAPPER 1980, p. 27; JACQUES-LOUIS DAVID 1989, nr 10, p. 54-56

⁴³ BELLENGER 1999, 45-51, fig. na p. 48-49.

⁴⁴ Podobny motyw kotary służącej za tło występuje nie tylko w płótnach Davida (zob. np. jego „Parysa i Helenę”, oraz „Brutusa” (Luwr) reprodukowane i omawiane m.in. przez RYSZKIEWICZA 1967, fig. 27; ROSENBLUM'A 1967, p. 76-78; Honour'a 1972, p. 87 i 234, fig. 27) i Girodet'a, ale także w obrazach innych malarzy tej epoki. Za przykład ze zbiorów polskich może służyć zniszczony w czasie ostatniej wojny światowej „Portret Zofii Zamoyskiej z dziećmi” z 1804 roku pędzla Gerarda, cf. RYSZKIEWICZ 1967, fig. 56-58.

zwraca uwagę piękne krzesło na którym zasiada Erazystros, niczym tron ozdobiony protomami uskrzydłych, fantastycznych zwierząt. Na pierwszym z nich widzimy nadto misternie wykonany hełm i broń chorego młodziana: włócznię, miecz i tarczę ozdobioną sceną walki Haraklesa z Hydram lerneńską.

Niewątpliwie najslynniejszym przedstawieniem omawianego tematu jest obraz Ingres'a z 1840 roku, przechowywany w Musée Condé w Chantilly, do którego artysta miał wykonać około trzystu rysunków przygotowawczych.⁴⁵ Już od pierwszej dekady XIX wieku Ingres'a fascynował ten temat, o czym świadczą dwa jego rysunki i fakt, że w swoich zbiorach posiadał wspomnianą wcześniej rysunkową realizację naszej historii wykonaną przez Girodeta.⁴⁶ W 1801 roku wykonał jej pierwsze, mało dotąd znane przedstawienie (obecnie w muzeum w Boulogne-sur-Mer, **Fig. 10**), a w sześć lat później kolejny, dobrze znany i wielokrotnie reprodukowany rysunek, przechowywany w Luwrze (**Fig. 11**).⁴⁷ W obydwu przypadkach w scenie ukazane są cztery postacie, oprócz Antiocha, Stratoniki i lekarza na pierwszym z nich widzimy półnagą, trudną do zidentyfikowania, siedzącą kobietę, na drugim zaś zrozpaczonego ojca. Rysunki ukazują bez wątpienia ten moment historii, w którym lekarz przyłożywszy rękę do serca chorego z miłości odgadł przyczynę jego braku woli do życia. Podczas gdy na rysunkach Girodeta, na których Ingres najprawdopodobniej się wzorował, lekarz jest dopiero na drodze do wykrycia prawdy, tu już do niej doszedł, o czym świadczy jego spojrzenie skierowane na obiekt miłości Antiocha.

Jak więc widać z dotychczasowych rozważań w czasie swoich paryskich studiów Oleszkiewicz mógł oglądać kilka wielkich płócien z „Historią Antiocha i Stratoniki”, a nadto zapewne także niektóre z wymienionych rysunków.

W świetle wszystkich tych przedstawień identyfikacja postaci na obrazie z Muzeum Litewskiego w Wilnie nie nastręcza większych trudności. Siedzący na krześle łysy starzec podtrzymujący Antiocha to Erazystros, stojąca za nim kobieta ubrana w zielone szaty jest zapewne jego żoną (przywoływana – jak pamiętamy – w dialogu Seleuka z lekarzem po wykryciu przez niego przyczyn

choroby młodzieńca), brodaty mężczyzna w czerwonej szacie i młoda, prowadzona przez niego, jakby zakłopotana kobieta w bieli to Seleuk i Stratonika. Za chwilę prawica tej ostatniej i lewa ręka siedzącego na łożu wymierzowanego Antiocha zostaną połączone.

Przychodzi wreszcie zauważyć, iż pomimo ewidentnej fascynacji Davidem i innymi francuskimi klasykami Oleszkiewicz nie naśladował w swym dziele omówionych kompozycji francuskich mistrzów. Artysta stworzył niezwykle interesujące, na wskroś oryginalne przedstawienie tematu, wykonane wszakże według reguł dojrzałego klasycyzmu stosowanych przez swojego paryskiego mistrza i jego najwybitniejszych uczniów. Jeśliby poszukiwać nawiązań Oleszkiewicza do któregoś z omawianych w tym artykule malowideł to pewnej analogii dopatrzeć się można jedynie w płótnie Guillemota ukończonym w 1808 roku i nieledwie zaczętem przed wyjazdem naszego artysty z Paryża w 1806 roku. To podobieństwo dotyczy wszakże tylko motywu podtrzymywania młodzieńca przez ukazanego za nim mężczyznę; w dziele Francuza jest nim bliżej nie zidentyfikowany osobnik, na płótnie zaś Oleszkiewicza sam lekarz. Guillemot ukazał jednak nie scenę oddawania przez Seleuka małżonki swemu synowi, jak to ma miejsce u naszego malarza, a scenę odkrycia choroby Antiocha. Dodać jeszcze wypadnie, iż Stratonika przypomina swym ubiorem i pozą żonę hetmana Chodkiewicza na przywoływanym już wcześniej płótnie Oleszkiewicza pt. „Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z żoną przed wyprawą chocimską”, przechowywanym obecnie w Muzeum-Pałacu w Kozłowie.⁴⁸ Ta posągowa postać kobieca, podobnie jak inne *dramatis personae* na obrazie z Lietuvos Dailes Muziejus, oparta została niewątpliwie na wzorach ze sztuki starożytnej (o czym mówimy w osobnym artykule), co było przecież często praktykowane w sztuce interesującej nas epoki.⁴⁹

W znakomitym płótnie Józefa Oleszkiewicza dopatrzeć się jednak można wyraźnych, choć nie łatwych na pierwszy rzut oka do odnalezienia, nawiązań do omawianego wcześniej obrazu Davida (**Fig. 7**). W obydwu bowiem dziełach odnajdujemy niezwykle rzadko przedstawianą żonę Erazystrosa. Oleszkiewicz nie przedstawił

⁴⁵ Obraz ten i jego dwie repliki wykonane w około dwadzieścia lat później reprodukuje CAMESASCA 1968, p. 108, fig. 130a-e. cf. też Stechow 1964, p. 10-11, fig. 11. Na temat źródeł literackich zob. SCHLENOFF 1956, p. 235-246

⁴⁶ BELLENGER 1999, p. 45-47 oraz fig. na p. 46 i 47; ROSENBLUM 1968, p. 146-147

⁴⁷ Cf. *The Age of Neo-Classicism* 1972, nr 653 i tabl. 83, z wcześniejszą literaturą przedmiotu.

⁴⁸ Cf. przyp. 10, supra. Cf. też RYSZKIEWICZ 1981, p. 42, fig. 14.

⁴⁹ Cf. np. wzory z antyku dostrzeżone w obrazie Antoniego Brodowskiego „Gniew Saula na Dawida”; piszą o tym RYSZKIEWICZ 1967, p. 164; SROCZYŃSKA 1985, nr 23, fig. 17 a-d. Interesujące zestawienia odnośnie do obrazu Davida „Zaloty Parysa i Heleny” dają COCHE DE LA FERTÉ i GUEY 1952, p. 129-142. Kobieta w zielonych szatach (żona lekarza) na płótnie Oleszkiewicza zdaje się być wzorowana na słynnej statui *Polihymni* z Muzeów Kapitołińskich w Rzymie; rzeźbę tę reprodukuje m. in. HAVELOCK 1972, fig. 130.

jej klęczącej za Stratoniką jak w obrazie Davida a opartą o krzesło, na którym zasiada jej własny mąż. Nadto, tak jak w kompozycji słynnego Francuza, Seleuk dokonuje aktu ofiarowania żony synowi, o czym świadczy gest jego prawej ręki. W obydwu płótnach mamy zatem do czynienia ze swoistą syntezą całej opowieści, a więc z kilkoma jej wątkami ukazanymi symultanicznie. Oczywiście różnica pomiędzy dziełem mistrza i ucznia polega paradoksalnie na tym, że pierwszy wypowiedział się w formule późnego baroku, a drugi w formule dojrzałego klasycyzmu. Wobec tej „syntetyczności” obrazu z Muzeum Litewskiego można przypuszczać, iż Oleszkiewicz znał nie jedno tylko źródło literackie podjętego przez siebie tematu, ale raczej kilka z nich.

4. Obraz Oleszkiewicza w kontekście sztuki polsko/litewskiej początków XIX w.

W pięć lat po wyjeździe Oleszkiewicza do Petersburga powrócił do Warszawy ze swych paryskich studiów inny wielbiciel sztuki Davida, i jednocześnie najwybitniejszy jej propagator w Polsce, Antoni Brodowski.⁵⁰ W 1919 roku, na pierwszej wystawie Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego otrzymał on za wystawione wówczas duże, malowane od 1812 roku, płótno „Gniew Saula na Dawida” pierwszą nagrodę i złoty medal.⁵¹ W rok później został profesorem malarstwa na tejsze uczelni. To co nie udało się w Wilnie Oleszkiewiczowi stało się faktem w przypadku Brodowskiego w Warszawie. Artysta pozostał w tym mieście i do końca swego dość krótkiego życia mógł się niemal bez reszty poświęcić malarstwu i nauczaniu tej sztuki.

Obrazy „Antioch i Stratonika” oraz „Gniew Saula na Dawida” były na gruncie dawnej Rzeczypospolitej prawdziwymi manifestami dojrzałego neoklasycyzmu w duchu sztuki Davida i bez wątpienia wielkimi osiągnięciami artystycznymi. W rzeźbie za ich odpowiednik może uchodzić piękny relief Jakuba Tatarkiewicza

(1798-1854) „Miłość macierzyńska” z 1827 roku, pozostający dotąd w zbiorach rodziny artysty.⁵² Te trzy dzieła sztuki wykonane na przestrzeni 18 lat (1810-1828) otwierają nowy rozdział w dziejach polskiej kultury artystycznej, którą aż po próg XIX wieku tworzyli głównie obcokrajowcy. Tak pisał o tej kulturze w naszym kraju pod koniec epoki stanisławowskiej niemiecki pisarz i podróżnik Fryderyk Schulz, któremu przyszło przebywać w 1793 r. w stolicy Rzeczypospolitej: „Stosunkowo stan sztuk pięknych w Warszawie jest świetniejszy niżeli nauk. Król od początku swojego panowania pokazywał się zawsze jako gorliwy ich opiekun i znawca, w tym względzie przykład jego wpłynął na ducha narodu przez naśladownictwo. Malarstwo, rzeźba, budownictwo, muzyka i teatr wiele zawdzięczają jego zachęcie i szczodrości. Naprawdę, nie można powiedzieć, że w Warszawie polska sztuka kwitnie, gdyż artyści, co się nią zajmują byli i są cudzoziemcy: Włosi, Francuzi, Niemcy, ale to, co tu utworzyli pozostaje w Warszawie i może uważać się za szkołę, która dla zachęty i wykształcenia miejscowych artystów w przyszłości wielce przyczynić się może”.⁵³ Nie tylko sam król, ale i co światlejsi ludzie tamtej epoki, jak na przykład Adam Naruszewicz, byli świadomi, że wspieranie domorosłych artystów przyniesie owoce dopiero w pewnej perspektywie czasowej.⁵⁴ Studia Oleszkiewicza i Brodowskiego w kraju, a następnie w Paryżu, czy jak w przypadku Jakuba Tatarkiewicza w Rzymie, przyniosły prawdziwie znakomite efekty, niestety dopiero w czasach gdy Rzeczpospolita Obojga Narodów zniknęła z mapy Europy. Dwaj z nich poprzez swoje nauczanie w Warszawie otworzyli nowe perspektywy dla całej generacji młodych artystów, którzy kontynuowali, choć niekiedy w innej stylistyce, wielkie dokonania swoich polskich mistrzów.⁵⁵ Jest swoistym paradoksem, iż twórca obrazu „Antioch i Stratonika”, pierwszego z serii wybitnych osiągnięć sztuki tworzonej przez samych rodowitych mieszkańców dawnej Rzeczypospolitej, nie znalazłszy wystarczającego uznania w rodzinnych stronach musiał tworzyć i dokonać żywota na obczyźnie.

⁵⁰ BIELIŃSKI 1912, p. 597-600; RYSZKIEWICZ 1967, p. 159-165.

⁵¹ SROCYŃSKA 1985, p. 23-32, 93-94, fig. 17. cf. też KOZAKIEWICZ 1952, p. 6, nr 2, il. 1 (wystawa 1819); KOZAKIEWICZ 1962, p. 222 i 226, fig. 19; BIELIŃSKI 1912, p. 597-600; Na temat kształcenia artystycznego na Uniwersytecie Warszawskim w tym właśnie okresie pisze BARTNICKA 1971, p. 152-178.

⁵² KOZAKIEWICZ 1952, tabl. 35, nr. Katalogu 214; *Thorvaldsen w Polsce* 1994, p. 185, nr III. 17; Na temat twórczości tego rzeźbiarza zob. TATARKIEWICZ 1966, p. 477-498. KACZMARZYK 1973, p. 276-290. Nie sięgają w większości przypadków tego poziomu późne płótna Smuglewicza ani

dojrzałe dzieła Peszki; zob. kilka malowideł tych artystów omawianych przez RYSZKIEWICZA 1977, p. 238-243.

⁵³ SCHULZ 1956, p. 279.

⁵⁴ *Korespondencja Adama Naruszewicza* 1952, p. 42; ROTTERMUND 1994, p. 22. cf. też TATARKIEWICZ 1919.

⁵⁵ Na temat roli Brodowskiego jako profesora malarstwa w Warszawie cf. SROCYŃSKA 1985, p. 32-35. O nauczaniu sztuki rzeźbiarskiej przez Tatarkiewicza cf. KACZMARZYK 1973, p. 276-290. Artysta ten nie doczekał się profesury na Uniwersytecie Warszawskim. Wygrał wprawdzie konkurs na katedrę rzeźby na Uniwersytecie Jagiellońskim, ale nim ją objął została rozwiązana (sic!). Uczył – i to tylko do 1840 r. – w warszawskim Instytucie Głuchoniemych.

Aneks

Appian z Aleksandrii, „Historia rzymska”, t. 1, przeł. Ludwik Piotrowicz, 1957, p. 273-274.

„[...] Antioch mianowicie zakochał się w Stratonice, żonie samego Seleukosa, a swojej macosze, która już i dziecko Seleukosowi urodziła. W poczuciu jednak nieprawości tego namiętnego uczucia nie pozwolił sobie na żaden krok niewłaściwy ani się nie zdradził ze swą miłością, lecz zapadł w chorobę, która go trawiła, zwłaszcza, że sam tęsknił do śmierci. Nawet światowej sławy lekarz, Erazystros, który na niezmiernie korzystnych warunkach bawił na dworze Seleukosa nie, zdołał dojść istoty cierpienia, aż stwierdziwszy, że ciało jego nie wykazuje żadnych znamion choroby, doszedł do wniosku, że choroba ta trawi duszę jego, której zdrowie czy niedomaganie również na ciało oddziaływanie. Do smutku, gniewu i innych wzruszeń ludzie się na ogół przyznają – rozmawia – a tylko miłość skromnie ukrywają. Toteż zadał sobie wiele trudu, by się dowiedzieć tajemnicy w zaufaniu; mimo to Antioch nic mu nie chciał powiedzieć. Wysadywał więc przy nim i śledził zmiany fizyczne, jakie u niego zachodziły, gdy ktoś wchodził do niego. Stwierdził przy tym, że przy wejściu innych osób jest fizycznie stale w równej mierze przygaszony i zwiednięty, ilekroć zaś zjawi się u niego w odwiedziny Stratonika, wówczas okazuje niezwykle poruszenie umysłu ze wstydu i zakłopotania oraz zachowuje milczenie, ale wbrew swej woli wygląda bardziej świeżo i jest bardziej ożywiony, a po wyjściu jej znów słabnie. Oświadczył teraz Seleukosowi, że syn jego jest nie do wyleczenia. Kiedy zaś król przejęty bólem wydał okrzyk, dodał: <Miłość jest przyczyną jego choroby, i to miłość do kobiety, która nie może być jego>.

Na to Seleukos wyraził zdumienie, żeby on, Seleukos, król Azji, nie mógł skłonić kogoś do związku małżeńskiego z takim synem, jeśli będzie prosił, jeśli ofiaruje i pieniądze, i dary; odda nawet teraz swe wielkie królestwo, które i tak przejdzie na tego chorującego króla, dla jego ocalenia, jeśli już ktoś tego zechce. Prosił tylko, aby mu powiedział, kto to jest ta kobieta. Wówczas Erazystros odrzekł: <On kocha się w mojej żonie>. <Jak to, mój drogi – odparł Seleukos – to ty, który zaznałeś z mej strony tyle przyjaźni i łask, pokazujesz tyle szlachetności i mądrości jak mało ludzi, nie uratujesz mi młodego człowieka, przyszłego króla, syna swego przyjaciela i króla,

który jest tak nieszczęśliwy a zarazem tak skromny, skoro ukrywa swe cierpienia i raczej umrzeć woli? Więc niczym jest dla ciebie Antioch, niczym jest także Seleukos?> Erazystros broniąc się przed tym zarzutem przytoczył nie do odparcia argument: <Ależ i ty, choć ojcem jesteś, to przecież nie oddałbyś Antiochowi swej żony, gdyby się w niej kochał>. Wówczas Seleukos przysiągł na wszystkich bogów, opiekunów królów, że chętnie i z radością by ją oddał, dając tym piękny dowód miłości dobrego ojca do syna, który jest tak skromny i panuje nad sobą w nieszczęściu, a przecież na taki los nie zasłużył. Dodał jeszcze wiele podobnych uwag, a w końcu zaczął wyrażać swój żal, że sam nie może być lekarzem tego nieszczęśnika, ale i do tego potrzebuje Erazystrosa.

Erazystros widząc poruszenie króla, w którym się przejawiało zawsze uczucie, a nie udawanie, wyjawiał mu, w kim syn jest zakochany, i opowiedział, w jaki sposób poznał tajemnicę. Seleukos ucieszył się wielce, ale miał trudności, by przekonać syna a potem także i żonę. Kiedy mu się to udało, zwołał na zgromadzenie wojsko, które może już coś z tego zasłyszalo, wyliczył im swoje czyny, podkreślił, że państwo jego największe ma rozmiary wśród państw zbudowanych przez następców Aleksandra, ale też przez swój ogrom przedstawia trudności w sprawowaniu rządów dla niego, który się już starzeje. <Dlatego – mówił – chcę podzielić ten wielki obszar i dla waszego bezpieczeństwa w przyszłości część jego oddać już teraz moim najdroższym. Sprawiedliwą jest rzeczą abyście mi wszyscy we wszystkim pomagali, skoro dzięki mnie wznieśliście się po Aleksandrze na takie wyżyny panowania i potęgi. Najbardziej drodzy mi są i godni władzy dojrzały już syn mój i żona moja. Oboje młodzi jeszcze, mogą też niezadługo mieć dzieci, a z nimi przybędzie więcej podpór dla waszego państwa. Dlatego w waszej obecności łączę ich ze sobą i wysyłam ich z władzą królewską do górnych prowincji. Nie powołuję się przy tym przed wami na obyczaje Persów czy innych narodów, ile raczej na tę wspólną wszystkim zasadę: ‘To, co król postanowił, jest zarazem sprawiedliwe’>. Tak mówił, a wojsko sławiło go jako największego po Aleksandrze króla i jako najlepszego ojca. Takich samych wskazań udzielił Seleukos Stratonice i synowi, poczym połączył ich związkiem małżeńskim i wyprawił ich do ich królestwa. W ten sposób dokonał tego wielce sławionego dzieła, stanowiącego w wyższym stopniu dokument jego potęgi anizeli jego czyny wojenne”.

THE STORY OF THE ANTIOCHUS AND STRATONICE BY A PUPIL OF J. L. DAVID:
JÓZEF OLESZKIEWICZ'S PAINTING IN THE LITHUANIAN MUSEUM IN VILNIUS.

SUMMARY

The present paper deals with a little known canvas housed in the Lithuanian Museum in Vilnius depicting "The Story of Antiochus and Stratonice" executed in 1810 by a Polish/Lithuanian painter Józef Oleszkiewicz (1777-1830). He studied painting under Franciszek Smuglewicz at the University of Vilnius since 1797 and then in Paris between 1803 and 1806 he was a pupil of J. L. David and J. S. Barthelemy. The painting in question was in the end of 1999 presented in the National Museum in Warsaw during the exhibition "Around the Vilnius' Classicism". Neither its literary sources nor the context in which it was produced has ever been discussed. The present paper is an attempt to fill this gap.

Although the "Story of Antiochus and Stratonice" is to be found in the works of several writers both ancient and modern, among them Valerius Maximus, Appian, Pseudo-Lucian and Petrarch, the key-author for the Vilnius painting may have been Plutarch. Our love-affair story is narrated in one of his famous Lives i.e. the one devoted to Demetrius, which as early as an 1470 was translated into Latin and not before long it was available in many European languages.

Antiochus was the son of Seleucus I Nicator—one of the generals of Alexander the Great and then, after his death, the founder of the dynasty that ruled the Asian provinces. Antiochus fell in love with his beautiful stepmother Stratonice, "who was young and was already mother of a little boy by Seleucus". After having tried without success to his passion he began to starve himself to death. It was his physician Erasistratus, who easily guessed the nature his illness: "Wishing to discover who was the object of his passion—Plutarch relates—he would spend day after day in the young man's chamber and if any of the beauties of the court came in, male or female, he would study the countenance of Antiochus, and watch those parts and movements of his person which nature has made to sympathise most inclinations of the soul. Accordingly, when anyone else came in, Antiochus showed no change; but whenever Stratonice came to see him, as she often did, either alone or with Seleucus, those tell-tale signs of which Sappho sings were all there in him — stammering speech, fiery flushes, darkened vision, sudden sweats, irregular palpitation of the heart and finally, as his soul was taken by storm, helplessness, stupor and pallor." Having made his discovery he informed Seleucus, who immediately abandoned his wife to his son. However, in order to obtain this favourable decision which saved Antiochus

live, Erasistratus used a stratagem. He told the king, that Antiochus is in love with his (the doctor's) wife, and only after having been fervently entreated by the king to cede his wife to the prince, he related the truth. "Consequently —Plutarch continues—Seleucus called an assembly of the entire people and declared to be his wish and purpose to make Antiochus king of Upper Asia, and Stratonice his queen, the two being husband and wife; he also declared it to be his opinion that his son, accus-tomed as he was to be submissive and obedient in all things, would not oppose his father in this marriage; and that if his wife were reculant to take this extraordinary step, he called upon his friends to teach and persuade her to regarde as just and honourable whatever seemed good to the king and conductive to the general welfare. On this wise [...] Antiochus and Stratonice became husband and wife"

The canvas from Vilnius depicts the moment when Erasistratus guessed the reason of Antiochus's illness and Seleucus is about to join hands of Stratonice and her new husband sitting on the bed. There is one more witness to this scene—a woman dressed green, standing on the left, behind Erasistratus, who is sitting on a chair; she certainly is his wife, who also played an important role in the tale. Thus Oleszkiewicz represented simultaneously at least two events: the discovery of the nature of Antiochus's illness and the wedding scene in the presence of doctor's wife, who was one of the *dramatis personae* of Erasistratus's stratagem. The comparative material consisting of paintings and drawings executed by David, Girodet-Trioson and Ingres, among others, clearly shows that Oleszkiewicz painted a truly interesting version of the story. Although he followed the mature style of David, his composition is original and individual. It is to be noted however, that to some degree Oleszkiewicz's canvas echoes an early painting of his French master (dating 1774) with the same story, housed in the Musée des Beaux Arts in Paris (Fig. 7). David's composition is still half-baroque, but it includes Erasistratus's wife, who kneels on the left side behind Stratonice. Besides, as in the canvas in question also David's painting depicts simultaneously two scenes.

Oleszkiewicz's masterpiece is an excellent instance of the impact of David's painting on Polish/Lithuanian art. Another interesting case in point is Antoni Brodowski's canvas depicting "Saul's Anger with David" in the National Museum in Warsaw, produced between 1812 and 1819 (Fig. 12). Like Oleszkiewicz he also studied in Paris with J. L. David.

Źródła literackie

APPIAN'S ROMAN HISTORY

- 1932 Appian's Roman History, with an English trans. by H. White, vol. 2, London–New York.

APPIAN Z ALEKSANDRII

- 1957 Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*, vol. 1, trad. L. Piotrowicz, Wrocław.

BRUNI L.

- 1817 *Novella di Lionardo Bruni Aretino*, (con l'Introduzione di Giovanni de'Brignoli di Brunnhoff), Verona.

LUCIAN

- 1925 *The Goddess of Surrye* (Syria), in: Lucian, with an English trans. by A.M. Harmon, vol. 4, London–New York.

LUKIAN

- 1966 *Dialogi*, vol. 3, trad. W. Madyda, Wrocław.

PETRARCH

- 1962 Triumphs = *The Triumphs of Petrarch*, trad. E. H. Wilkins, Chicago.

PLUTARCH

- 1920 *Demetrius*, in: *Plutarch's Lives*, with an English trans. by B. Perrin, vol. 9, London–New York, p. 92-97 (cap. XXXVIII, 2).

PLUTARCO

- 1470 *Vite di Plutarco*, ed. princeps curata da Giovanni Antonio Campano, Hulrich Han, Roma.

VALERIO MASSIMO

- 1988 *Deti e fatti memorabili (testo latino a fronte)*, a cura di R. Faranda, Torino.

Literatura

THE AGE OF NEO-CLASSICISM

- 1972 *The Age of Neo–Classicism* (The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe – The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum, London, 9 September -19 November 1972), London.

BARBIERI F.

- 1982 *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicenza.

BARTNICKA K.

- 1971 *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764-1831*, Wrocław.

BAZYŁOW L.

- 1984 *Polacy w Petersburgu*, Wrocław.

BELLENGER S.

- 1999 *Le girodisme d'Ingres*, in: Center 19. Record of Activities and Research Reports. June 1998-May 1999 (National Gallery of Art., Center for Advanced Study in the Visual Arts), Washington, p. 45-51.

BERENSON B.

- 1931 *Missing Pictures of 15th century Siena* – part II, International Studio, March, p. 37-41.
1969 *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Vol. I: Central Italian and North Italian Schools*, London, p. 256-257.

BIAŁYNICKA-BIRULA J.

- 1998 *Oleszkiewicz Józef*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 6, Warszawa, p. 259-263.

BIELIŃSKI J.

- 1998 *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816-1831)*, vol. III, Warszawa 1912.

CACIORGNA M.

- 1995 *Da Eunosto di Tanagra a Giuseppe Ebreo. Un dipinto del ciclo "Piccolomini" a Washington*, La Diana, [N. S.] 1, p. 235-258.

CAMESASCA E.

1968 *L'opera completa di Ingres*, Milano.

CHARAZIŃSKA E., MICKE-BRONIAREK E., BOBROW R.

1999 *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, Warszawa.

COCHE DE LA FERTÉ E., GUEY J.

1952 *Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David*, RA 40, p. 129-161.

DEL BRAVO C.

1967 *Qualche opinione sul 'Maestro di Stratonice'*, Paragone 207, p. 67-69.

DOBROWOLSKI T.

1957 *Nowoczesne malarstwo polskie*, vol. 1, Wrocław-Kraków.

DREMA V.

1973 *Pranciskus Smuglevicius*, Vilnius.

FAHY E.

1966 *Some Notes on the Stratonice Master*, Paragone 197, p. 17-28.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI E IL RINASCIMENTO A SIENA

1993 *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi (Catalogo della Mostra), Milano.

FREDERICKSEN B. B.

1966 *The Earliest Painting by 'Stratonice Master'*, Paragone 197, p. 53-55.

R. GUERRINI

1990 *Antioch malato*, in: *Antioch malato. Forbidden loves from Antiquity to Rossi*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia 11, (Siena) 1990, p. 335-340.

HAVELOCK CH. M.

1972 *Hellenistic Art. The Art of the Classical World from the Death of Alexander the Great to the Battle of Actium*, Greenwich, New York 1972.

HONOUR H.

1972 *Neoklasycyzm*, trad. W. Juszcak, Warszawa.

JACQUES-LOUIS DAVID

1989 *Jacques-Louis David 1748-1825* (Musée du Louvre, 26 octobre 1989-12 février 1990), Paris.

KACZMARZYK D.

1973 *Jakub Tatarkiewicz profesorem Akademii Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, Biuletyn Historii Sztuki 35, p. 276-290.

KORESPONDENCJA ADAMA NARUSZEWICZA

1959 *Korespondencja Adama Naruszewicza 1762-1796*, ed. J. Platt, Wrocław.

KOZAKIEWICZ S.

1952 *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845*, Warszawa.

1962 *Malarstwo warszawskie w latach 1815-1830*. Podłoże rozwoju, RMNW 6, p. 189-371.

1976 *Malarstwo polskie. Oświecenie, klasycyzm, romantyzm*, Warszawa.

W KRĘGU WILEŃSKIEGO KLASYCYZMU

2000 *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, grudzień 1999-styczeń 2000, przygotowany pod kierunkiem E. Charazińskiej i R. Bobrowa, Warszawa.

KSZTAŁCENIE ARTYSTYCZNE W WILNIE I JEGO TRADYCJE

1996 *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy: Toruń 15 marca - 5 maja 1996, J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė eds., Toruń.

LIETUVOS DAILE XVI-XIX A. TAPYBA, SKULPTURA. KATALOGAS

1969 *Lietuvos Daile XVI-XIX a. Tapyba, Skulptura. Katalogas*, Vilnius.

VAN MARLE R.

1937 *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. 16, The Hague.

MALARSTWO HOLENDERSKIE XVII-XVIII W.

1958 *Malarstwo holenderskie XVII-XVIII w. (Muzeum Narodowe w Poznaniu)*, Poznań.

- MATHER F. J. JR.
1913 *Three cassone panels by Matteo di Siena*, Art in America 1, fasc. 1, p. 24-30.
- MCGRATH E.
1997 *Rubens Subjects from History*, vol. 2 [Corpus Rubenianum], London.
- MIKOCCI T.
1991 *Bibliografia tematu: Miłośnictwo sztuki antycznej w Polsce w okresie stanisławowskim i przedpowstaniowym*, in : Z dziejów miłośnictwa antyku w Polsce, Praca zbiorowa. A. Sadurska ed., Warszawa, p. 191-213.
- MISCIATELLI P.
1927 *La donna senese del Rinascimento*, La Diana 2, p. 225-259.
1929 *Cassoni senesi*, La Diana 4, p. 117-126.
- MIZIOŁEK J.
1996 *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa.
1997/98 *Toskańskie malarstwo cassonowe z kolekcji Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu. Studium wstępne*, Studia Waweliana 6-7, p. 89-155.
2000 *Artistic Geography of Italian Renaissance Domestic Painting*, in: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, K. Murawska-Muthesius ed., Warsaw, p. 107-116.
- ODYNIEC A. E.
1961 *Listy z podróży*, vol. 1, Warszawa.
- PIGLER A.
1974 *Barockthema. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. 2, Budapest.
- PRZECŁAWSKI J.
1914 *Józef Oleszkiewicz*, A. Drogoszewski ed., Prace Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty, vol. 1, p. 65-92.
- PRZYBYLSKI R.
1983 *Klasyzm albo prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- RASTAWIECKI E.
1851 *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, vol. 2, Warszawa.
- RAWITA-GAWROŃSKI F.
1903 *Józef Oleszkiewicz. Malarz i mistyk*, in: Idem, Studya i szkice historyczne, Serya I, Lwów, p. 273-286.
- ROSENBLUM R.
1967 *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton.
1968 *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Paris.
- ROTTERMUND A.
1994 *Nowy Rzym. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby Stanisława Augusta*, in: Thorvaldsen w Polsce (Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie), Warszawa, p. 9-23.
- RYSZKIEWICZ A.
1967 *Recepcja Davida w sztuce polskiej*, in: Idem, Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida, Warszawa, p. 148-169.
1977 *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w.*, in: Ikonografia romantyczna, M. Poprzęcka ed., Warszawa, p. 227-249.
1981 *Galeria Obrazów Aleksandra Chodkiewicza*, in: Idem Kolekcjonerzy i miłośnicy, Warszawa, p. 35-53.
- SCHLENOFF N.
1956 *Ingres, ses sources littéraires*, Paris.
- SCHNAPPER A.
1980 *David témoin de son temps*, Fribourg.
- SCHUBRING P.
1915 *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig (2-gie wyd. 1923), p. 136, 332, pl. 112.
- SCHULZ F.
1956 *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793*, trad. J. I. Kraszewski, Warszawa.

SROCZYŃSKA K.

- 1985 *Antoni Brodowski 1784-1832, życie i dzieło*, Warszawa.

STECHOW W.

- 1945 "The Love of Antiochus with Faire Stratonica", in: The Art Bulletin 27, p. 221-237 .
1964 *Addenda to "The Love of Antiochus with Faire Staratonica"*, Bulletin du Musée National de Varsovie 5, p. 1-11.

ŚWIDEREK A. (ŚWIDERKÓWNA A.)

- 1969 *Hellada Królów*, Warszawa.

TATARKIEWICZ W.

- 1919 *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa.
1966 *Rzeźbiarz polskiego klasycyzmu*, in: Idem, O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba, Warszawa, p. 477-498.

THORVALDSEN W POLSCE

- 1994 Katalog wystawy – Zamek Królewski, Warszawa, 17 października 1994 - 22 stycznia 1995, Warszawa.

TZARTES M.

- 1985 *Anagrafe lucchese II. Michele Ciampanti: il Maestro di Stratonice*, Ricerche di Storia dell'Arte 26, p. 18-27.
1987 *Nouvelles perspectives sur la peinture lacquoise du Quattrocento*, Revue de l'Art 75, p. 29-36.

VERTOVA L.

- 1972 *La visita del medico. Osservazioni su alcuni dipinti di Bonifazio de' Pitati*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16, p. 175-184.

WATERHOUSE E.

- 1947 *Two panels from a Cassone by Montagna at the Ashmolean Museum*, Burlington Magazine 89, p. 46-47.

PLANSZA 22



Fig. 1. Józef Oleszkiewicz, Antioch i Stratonika, 1810, olej na płótnie, Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie, fot. Muzeum.



Fig. 2. Maestro di Stratonice, Historia Antiocha i Stratoniki, około 1470, część 1, front cassone, tempera na desce, Huntington Library w San Marino, fot. Huntington Library.



Fig. 3. Maestro di Stratonice, *Historia Antiocha i Stratoniki*, około 1470, część 2, front cassone, tempera na desce, Huntington Library w San Marino, fot. Huntington Library.



Fig. 4. Maestro di Stratonice, *Choroba Antiocha*, fragment il. 2.

PLANSZA 24



Fig. 5. Maestro di Stratonice, Seleuk opuszczający ze swoją świtą komnatę chorego syna, fragment il. 2.

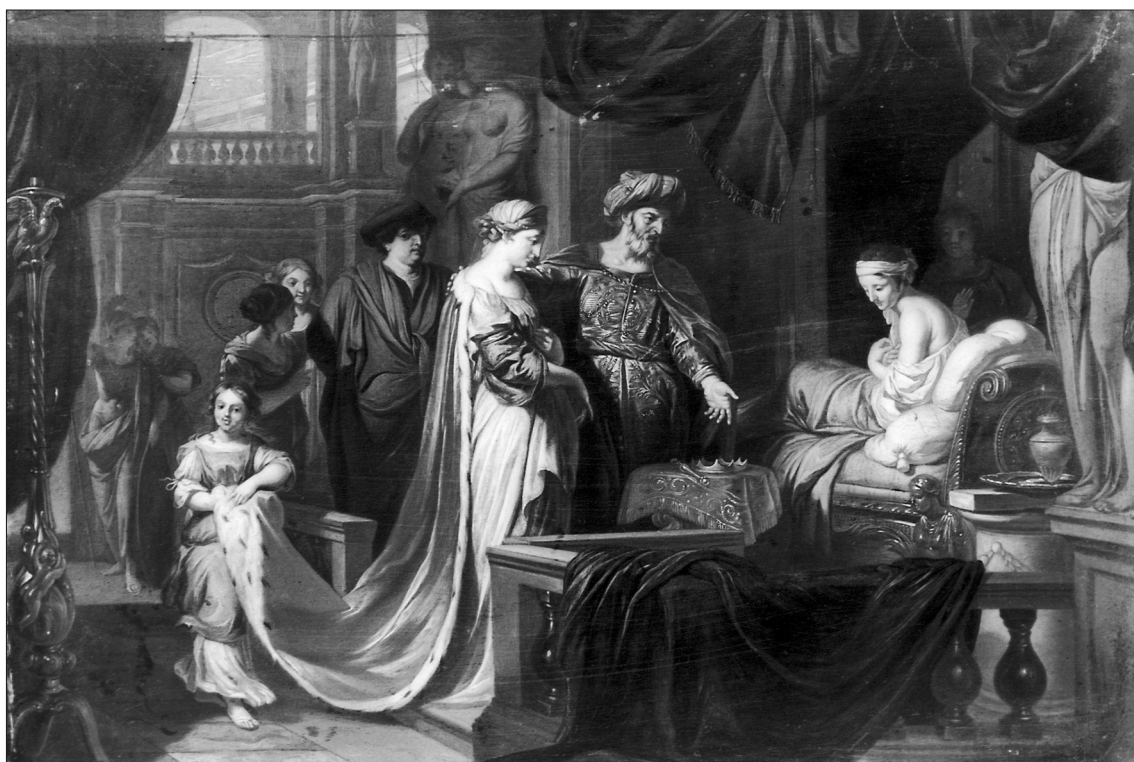


Fig. 6. Gérard de Lairese, *Historia Antiocha i Stratoniki*, około 1673, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Muzeum.

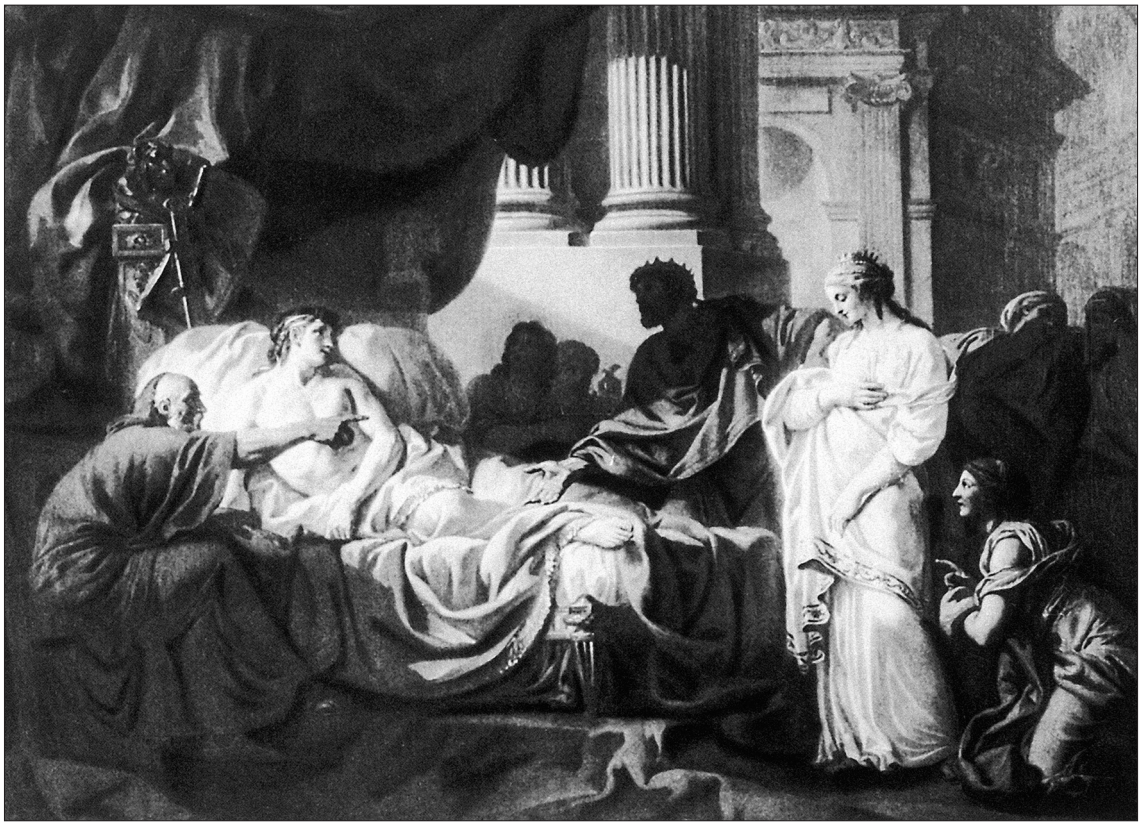


Fig. 7. J. L. David, Antioch i Stratonika, 1774, Szkoła Sztuk Pięknych w Paryżu, fot. wg SCHNAPPER 1980.



Fig. 8. Anne-Louis Girodet-Trioson, Historia Antiocha i Stratoniki, około 1793, Muzeum Mario Prazza w Rzymie, fot. wg BELLENGER op. cit.

PLANSZA 26

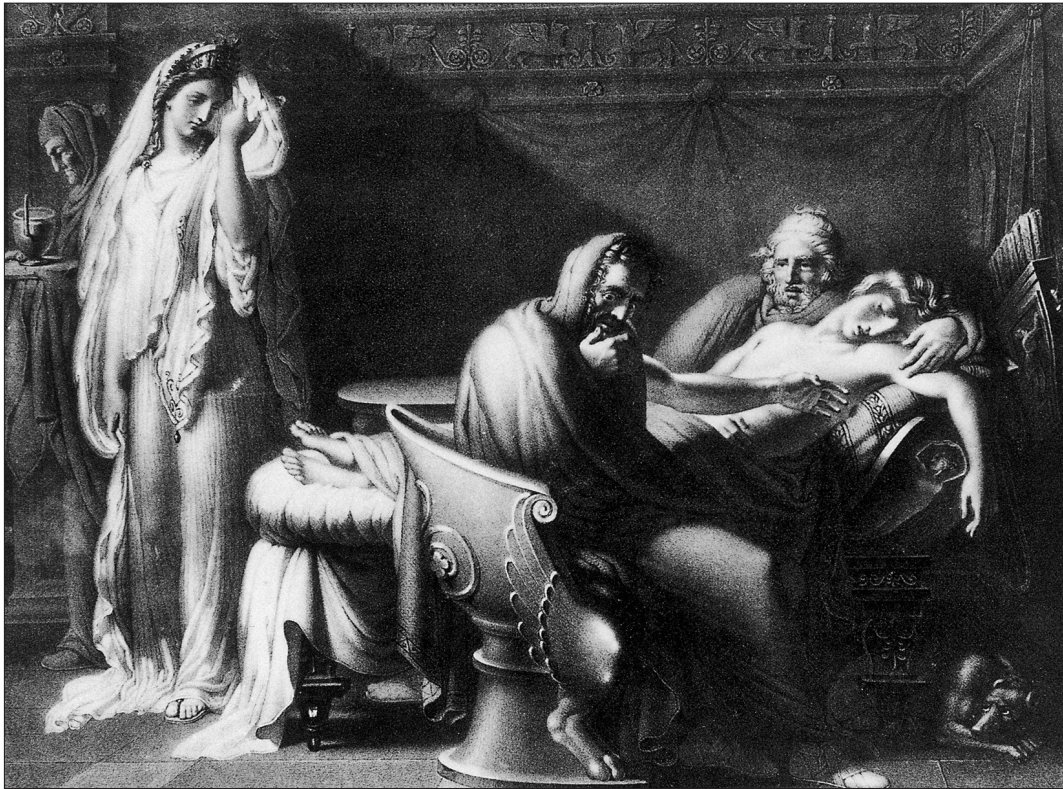


Fig. 9. Etienne Loche, Historia Antiocha i Stratoniki, litografia wg obrazu Girodet-Trias, około 1827, Bibliothèque Nationale w Paryżu, fot. wg BELLENGER, op. cit.



Fig. 10. Jean Dominique Ingres, Historia Antiocha i Stratoniki, około 1806, Musée du Château w Boulogne-sur-Mer, fot. wg BELLENGER op. cit.

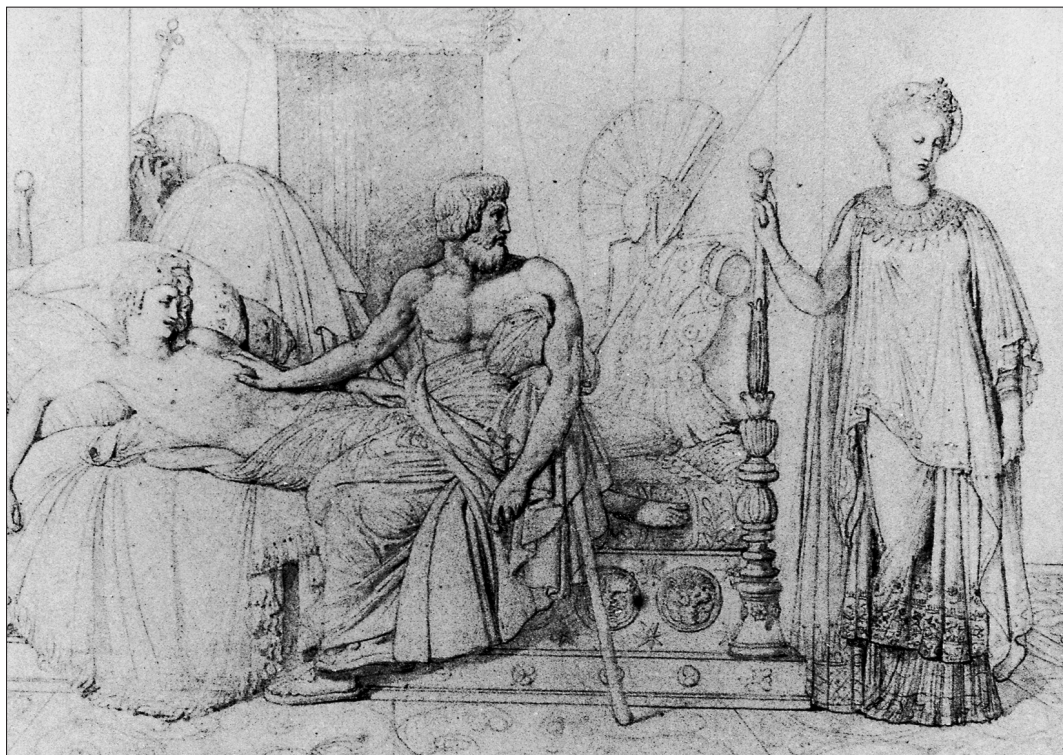


Fig. 11. Jean Dominique Ingres, *Historia Antiocha i Stratoniki*, około 1807, Musée du Louvre w Paryżu, fot. wg BELLENGER op. cit.



Fig. 12. Antoni Brodowski, *Gniew Saula na Dawida*, olej na płótnie, 1812-19, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum.