

Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
JOANNY STACEWICZ-PODLIPSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

6

Maria Nitka

Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku

Polish Painters in Papal Rome
of the 19th Century



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata Wydawnictwo Tako
Warszawa–Toruń 2014

[Kup książkę](#)

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**

**STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS**

Recenzenci

Prof. dr hab. Lechosław Lameński

Prof. dr hab. Maria Poprzęcka

Zdjęcia

Archiwum autorki i instytucje wymienione w podpisach pod ilustracjami

Na okładce

Kanuty Rusiecki, *Forum Romanum*, 1826, olej na płótnie, 18,5×34 cm,
Litewskie Muzeum w Wilnie. Fot. Muzeum

© Copyright by Maria Nitka 2014

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2014

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2014

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Nr umowy 852/ P-DUN/ZO/2013

Wydawcy serdecznie dziękują za udostępnienie zdjęć przede wszystkim
Muzeum Narodowemu w Warszawie, a także Muzeum Narodowemu w Krakowie,
Muzeum Narodowemu w Poznaniu, Muzeum Narodowemu we Wrocławiu,
Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Śląskiemu w Katowicach oraz Bibliotece Narodowej.

ISBN 978-83-62737-40-6

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: tako@tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	9
Podziękowania	15
I. „Szkola rzymska” w powszechnej krytyce artystycznej i historii sztuki	17
I.1. Drogi sztuki już nie prowadzą do Rzymu – wykluczenie Wiecznego Miasta z historii sztuki nowoczesnej	17
I.2. Nazareńczycy poza kanonem a <i>casus</i> wymazywania <i>scuola romana</i>	20
I.3. Szkola rzymska na tle włoskiego <i>Ottocenta</i> , „swoja” czy „cudza”?	24
I.4. Restytucja <i>Ottocento romano</i> na kartach historii sztuki	28
I.5. Rzym odnaleziony. <i>Ottocento romano</i> w pracach badaczy ostatniej ćwierci XX wieku	32
I.6. Ostatni wiek „odwiecznej i powszechnej” stolicy sztuki.	42
II. Polscy artyści w Wiecznym Mieście – ich miejsce w historii sztuki ...	45
II.1. Polscy malarze w Rzymie we włoskich relacjach z epoki	45
II.2. Kosmopolityczni „rzymianie” i „nasza” sztuka – dyskusja wokół „szkoły rzymskiej” w polskiej krytyce i teorii sztuki XIX stulecia ..	48
II.3. Początki historii sztuki polskiej a „szkola rzymska”	56
II.4. Recepcja szkoły rzymskiej w polskiej historii sztuki pierwszej połowy XX wieku	59
II.5. Badania po II wojnie światowej.	68
III. Sytuacja polityczna, społeczna i artystyczna w papieskim Rzymie w XIX wieku oraz miejsce Polonii w tej strukturze	77
III.1. Sytuacja polityczno-społeczna Rzymu	77
III.2. Rzym miasto otwarte – artyści w stolicy Państwa Kościelnego .	83
III.3. Kolonia polska w Rzymie	88

IV. Polscy malarze w szkole rzymskiej	107
IV.1. Co zwiedzano?	107
IV.2. Zobaczyć i utrwalić na papierze, kartonie, płótnie – praktyka kopiowania.	110
IV.3. Akademie – najważniejsze miejsca nauki	120
IV.4. Rzymskie pracownie.	142
IV.5. Akt – najważniejsze akademickie zadanie w Rzymie	168
V. Malarstwo historyczne	183
V.1. Antyczne tragedie w stylu <i>grandioso</i>	183
V.2. „Związek artystów polskich w Rzymie” i pierwsze obrazy narodowych dziejów	195
V.3. Jak malować historię świętą?	205
V.4. <i>Machabeusze</i> – „różany blask malarstwa polskiego”	217
V.5. Kaplica Królów Polskich w Poznaniu. Dwie drogi „nowego malarstwa polskiego” i ich rzymskie początki	235
V.6. Obraz ołtarzowy	259
V.7. <i>Polonus natus, civis romanus</i> – Cyprian Norwid	279
V.8. Idealiści i realiści w szkole rzymskiej	289
V.9. Kompensacje	303
VI. Italia – „ojczyzna pejzażów”	305
VI.1. Doświadczenie pejzażu w plenerze	310
VI.2. „Ziemskie raje”	335
VI.3. Malowniczy lud rzymski	354
VII. Wizerunek malarza w Rzymie	375
VII.1. Portret akademika	377
VII.2. Pobożny zakonnik	389
VII.3. Świątynia sztuki	400
VII.4. Artystka	402
VII.5. Twórca jako wytwórca	408
Zakończenie	412
Wykaz skrótów instytucji	416
Spis ilustracji	417
Bibliografia	427
Pittori polacchi nella Roma papalina dell'Ottocento	457
Polish Painters in Papal Rome of the 19 th Century	461
Indeks nazw osobowych	465

*Pamięci moich Rodziców
Barbary i Jerzego Nitków*

[Kup książkę](#)

Wstęp

Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu

„Komuż się z nas czarowne Włochy nie śniły? Kto nie zapragnął pokłonić się stolicy świata, Rzymowi i pomodlić się u grobu św. Piotra, i odetchnąć powietrzem, które napełniało piersi tylu poetów, artystów, tylu świętych i wielkich ludzi”¹ – pisał Józef Ignacy Kraszewski. Słowa te opublikował w roku 1857 we wstępie do powieści *Pod włoskim niebem*, choć sam pod owym niebem jeszcze się wówczas nie znalazł. Sny o Włoszech były jednak w wieku XIX powszechne, a wiele z nich przybrało realne kształty. Enrico Keller, autor *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti...*, praktycznego przewodnika po wymarzonej bądź „wyczytanej” *Romie*, tak opisał fenomen podróży do Wiecznego Miasta: „Rzym, miasto nieśmiertelne, gdzie pozostałości minionych wieków, instytucje i sztuka naszych czasów przyciągają każdego roku z całego świata wielką liczbę osób światłych i wykształconych. Rzym wychwalany przez opisy podróży i wszelkiego rodzaju przewodniki. Wiodą one przybysza do rozlicznych cudów, oprowadzając z prostotą po ruinach, szczątkach amfiteatrów, teatrów, cyrków, świątyń i portyków, skąd wynosi się żywy obraz tego nadzwyczajnego miasta, którego rozległości, bogactwa i antycznego splendoru nie można objąć myślą. Nie ma narodu w wykształconej Europie, który nie miałby w swym języku jego opisów i historii, bądź diariusza z podróży do niego”². Do Rzymu przybywano więc coraz częściej już nie tyle w celu odbycia religijnej pielgrzymki, ile dla „pozostałości minionych wieków” – ruin i kościołów, ogrodów z rzeźbami i pinakotek; przybywano też dla wyrosłych przy nich instytucji bądź, jak dowodzi sama idea wydania tego typu spisu artystów współczesnych wraz z dokładnymi godzinami otwarcia ich pracowni, w poszukiwaniu sztuki „dnia dzisiejszego” albo, co sugeruje duża liczba wymienionych w nim artystów, z chęci tworzenia takowej.

¹ J. I. Kraszewski, *Przedmowa*, [w:] *Pod włoskim niebem*, Warszawa 1857, s. 1.

² Keller 1830, s. 41. Wbrew nazwie *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti* pióra Kellera zawierał także obszerny opis instytucji artystycznych Rzymu.

Wszystkie te atrakcje Rzymu składały się na unikalne i uniwersalne połączenie starożytności i nowożytności – świeckiego dziedzictwa antyku i świętej chwały miasta namiestnika Piotrowego. To stanowiło istotę Wiecznego Miasta, czyli miasta poza czasem. Podróż do tej kwintesencji Włoch była nie tylko wycieczką w przestrzeni, ale i w czasie. Za jej wehikuły służyły sławione „antyczne szczątki”, nowożytne dzieła geniuszów dłuta i pędzla, modlitewne skupienie, a także inne „naturalne” części miasta nad Tybrem. Korespondent „London Magazine” w swej relacji z 1820 roku donosił bowiem: „Wkraczając do Italii, przybysz dostrzeże, że życie antyczne nie całkiem tu jeszcze wygasło. Świetność, której w Egipcie czy Grecji można już tylko poszukiwać w martwych fragmentach, w Italii można wciąż odkryć zachowaną, nigdy bowiem całkowicie nie wyginęła. **Historia i zwyczaje Włochów nie zerwały nici, która łączyła je ze starożytnością**”³ [podkr. MN]. Z kolei w słynnym liście do Louisa de Fontanesa jeden z największych wielbicieli Włoch, François-René de Chateaubriand, pisał: „Nie raz zapewne budziło Pana zachwyt światło krajobrazów Klaudiusza Lorraina, które wydaje się piękniejsze i bliższe ideału niż blask naturalny. Oto właśnie światło Rzymu”⁴. Kilkanaście lat później jego krajan, Stendhal, przemierzając szlaki Kampanii, dodał: „Te wzgórza wyglądają, jakby je malował talent Poussina”⁵. *Roma* zdawała się więc wieczną krainą sztuki, nieuwikłaną w historyczne procesy, z niezmiennym pejzażem i jego mieszkańcami.

W tym idealnym, arkadyjskim świecie – Arkadią zwano przecież od *Accademia dell’Arcadia* rejon Rzymu, a czasem samo miasto – czaiła się jednak i śmierć czy może świadomość innego czasu, który zwycięża „wieczność” miasta. Pisał w 1803 roku Chateaubriand: „Nie tylko nie ma już antycznej Italii, ale zniknęła także ta średniowieczna. Wszelako ślady tych dwóch Italii można jeszcze wysledzić w Rzymie. Jeśli Rzym nowożytny ukazuje Bazylikę św. Piotra ze wszystkimi jej arcydziełami, Rzym starożytny przeciwstawia im Panteon i wszystkie ruiny. Jeśli jeden z Kapitolu wywodzi konsulów i cesarów, drugi wyprowadza z Watykanu długi orszak papieży. Tyber rozdziela te dwie chwały, spoczywające na tym samym kurzu: Rzymu pogańskiego, zagłębiającego się w swoich grobowcach, i Rzymu chrześcijańskiego, schodzącego krok po kroku do katakumb, z których wyszedł”⁶. *Urbs aeterna* stawało się powoli paradoksem historii, miastem „schodzącym”, skierowanym nie ku przyszłości, ale ku przeszłości. Dla wielu przy-

³ *General Reflection Suggested by Italy, Seen in the Year 1818 and 1819*, „London Magazine” 1820, January, s. 4.

⁴ F. R. de Chateaubriand, *Wspomnienia Włoch. List do Louisa de Fontanes z 10 I 1804* (przekł. i cyt. za: Przybylski 1999, s. 99).

⁵ Stendhal, *Przechadzki po Rzymie*, t. 1, [w:] Stendhal 1965, s. 380.

⁶ F. R. Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et voyages*, oprac. M. Regard, Paris 1969 (cyt. za: *Maestà di Roma* 2003, s. 75).

byszów oznaczało to martwość Rzymu, zamknięcie na „dzis” i „jutro”, życie we „wczoraj”. Stendhal, bynajmniej nie „piewca postępu”, lecz zapatrzony w historię Włoch podróżnik, zanotował, że „wszystko tu jest upadkiem, wszystko wspomnieniem, wszystko jest martwe. Prawdziwe życie toczy się w Londynie albo w Paryżu”⁷. Znanie są jeszcze bardziej bezlitosne opisy stolicy feudalnego Państwa Kościelnego, do której idee oświeceniowe, tak jak dzieła francuskich filozofów, nie miały wstępu⁸. Wieczne Miasto przestawało w tych relacjach być rzeczywistym miastem, ale stawało się muzeum, kościołem, a nawet... nekropolią.

Rzym był więc miejscem należącym do przeszłości, która często była ucieczką – dla wielu wygnańców kolejnych rewolucji bardzo dosłowną (by wspomnieć przywołanych Chateaubrianda i Stendhala)⁹ – od współczesności: fermentu polityki, hałasów, brzydoty i pośpiechu rodzącej się cywilizacji industrialnej czy nawet ucieczką od życia, ale zawsze była ucieczką „do sztuki”. Pociągała ona zwłaszcza artystów. Potwierdzają to liczne spisy pracowni czynnych nad Tybrem, od pierwszego dziewiętnastowiecznego inwentarza Giuseppe Antonia Guattaniego z roku 1808, poprzez spisy Giuseppe Tambroniego, Enrico Kellera, Giuseppe Brancadora, Francesca Saveria Bonfigliego, po relacje zamieszczane sukcesywnie w prasie rzymskiej, w których wraz z latami przybywa informacji o studiach malarskich i rzeźbiarskich¹⁰. Ich właściciele przybyli do Rzymu z najdalszych zakątków świata: od Moskwy po Nowy Jork, od Sztokholmu po krańce Ameryki Południowej. Realizowali oni zamówienia dla koronowanych głów, arystokracji i burżuazji oraz publicznych instytucji; co z kolei chętnie opisywała liczna artystyczna prasa rzymska i międzynarodowa.

Sytuację tę doskonale podsumowuje przywoływany już przewodnik Kellera, który odnotowuje: „Rzym był zawsze siedzibą sztuk pięknych i nie ma niemal nacji, która nie miałaby tu swego przedstawicielstwa akademickiego, albo której artyści by go nie odwiedzali dla zdobycia ostatecznego szlif. Tak jak nie ma muzeum europejskiego, które by nie było ozdobione jego szczątkami, ani sław-

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris 1965, s. 45 (cyt. za: R. Piętka, *Terminus. Rzym jako symbol trwałości i przemijania*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2003, t. 15, s. 121).

⁸ Liczne są opisy podróżników, zwłaszcza francuskich, żalących się na rządy papieżstwa, nepotyzm, korupcję urzędników, fatalne szkolnictwo i źle wykształcone społeczeństwo, lenistwo ludu, powierzchowność jego religijności i pychę, a także na brud ulic i ich fatalne oświetlenie itp., zob.: np. Ragioniero 1969, s. 31 (za: G. Monsagrati, *La maestà di Roma alla fine del potere temporale*, [w:] *Maestà di Roma* 2003, s. 40–44). Zob. też: Płaszczewska 2003, s. 78–86.

⁹ Por. M. Fumaroli, *Dopo la Rivoluzione: gli scrittori francesi a Roma*, [w:] *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas* 2003, s. 25–39; Płaszczewska 2003.

¹⁰ Guattani 1809; Rudolph 1982; Keller 1830; Bonfigli 1860; „Tiberino” 1836, nr 27, z 9 VII, s. 107; „Tiberino” 1836, nr 28, z 16 VII, s. 110–112; „Tiberino” 1836, nr 29, z 23 VII, s. 115; „Tiberino” 1836, nr 30, z 30 VII, s. 118–119; „Tiberino” 1836, nr 31, z 6 VIII, s. 122–123; „Tiberino” 1836, nr 32, z 13 VIII, s. 127–128.

nego pałacu, któremu by większej chwały nie dodawały rzeźby, obrazy i kolumny z niewyczerpanej gleby klasycznej, skrywającej jeszcze tysiące skarbów, codziennie wychodzących tu na światło dzienne. W Rzymie i tylko w Rzymie możemy formułować ideę sztuki europejskiej, tutaj bowiem każda narodowość ukazuje to, co najwspanialsze, najgenialniejsze pośród swych wytworów rzeźbiarskich, malarskich czy architektonicznych. I tutaj pod naszymi oczyma widzimy, jak kształcą się ku nieśmiertelności sławni mężowie, którzy po powrocie do swych ojczyzn stanowią ich delcję i ozdobę”¹¹.

Roma była więc „naturalnym muzeum”, otwartą księgą z wzorami sztuki, albumem, którego strony przemierzało się na własnych nogach czy w dorożkach, wzdłuż tras proponowanych w kolejnych przewodnikach. Zdejmowała ona „kataraktę z oczu”, wtajemniczała w świat sztuki uniwersalnej, tak jak powszechne były jej dwa źródła: dziedzictwo antyku i posłanie Kościoła katolickiego, jak międzynarodowe były instytucje i mecenat. Była belloriańską „świątynią dobrego gustu”, „matką sztuk pięknych”, „siedzibą uprzywilejowaną sztuk pięknych”¹². Tu i tylko tu, jak podkreślał Keller, była możliwa sztuka europejska¹³. Ową specyficzną rolę Wiecznego Miasta zauważył już na początku XIX wieku pierwszy historyk sztuki nowożytnego malarstwa włoskiego Luigi Lanzi, który, za Giovannim Battistą Agucchim, wyróżnił szkołę rzymską¹⁴. W jej opisie zaznaczył: „Tak jak lud tego miasta jest mieszkanką wielu języków i wielu ludzi, pomiędzy którymi potomkowie Romulusa stanowią mniejszość, tak rzymska szkoła malarska była zaludniona i zasilana zawsze przez obcych, których przyjmowała i włączała do swoich. Byli oni traktowani w Akademii św. Łukasza tak, jak gdyby byli urodzeni w Rzymie albo mieli antyczne prawo jej obywateli. Stąd też powstały liczne i różnorodne maniery, które tu zobaczymy. Jedni [...] nie korzystali z obecności antycznych marmurów i innych pomocy tego miejsca, i ci byli w szkole rzymskiej, ale do niej nie należą. Inni z kolei osiągnęli wyżyny uczniów Rafaela, a ich metodą było przykładowe studiowanie jego i kamieni starożytnych, z których to naśladowania wynika, jeśli się nie mylę, charakter i właściwy szlif szkoły rzymskiej”¹⁵. Takie widzenie Rzymu jako zakorzenionego w antyku i Rafaelu „uniwersytetu sztuki” sprawiało, że, jak pisał w połowie XIX wieku recenzent „Tiberino”, „najzdolniejsi artyści z za gór [Alp] i z za oceanu przybyli, by doskonalić się w szkole antycznych modeli w Rzymie i pokochawszy miasto od pierwszego wejrzenia, jako że jest matką, żywicielką i miłośniczką sztuk pięknych, w nim

¹¹ Keller 1830, s. 43–44.

¹² Visconti 1841, s. 28. O rodzaju dyskursu o Rzymie w piśmiennictwie doby klasycyzmu zob.: Barroero 2001, s. 91–99.

¹³ Keller 1830, s. 44.

¹⁴ Lanzi 1809, s. 2.

¹⁵ Lanzi 1809, s. 85.

się ukształtowali. I chociaż byli przepełnieni uczuciami dla swych ojczyzn, woleli tworzyć wedle gustu klasycznego Wiecznego Miasta, w którym zyskali sławę, niż nawiązywać do starych manier swych miejsc rodzinnych, co byłoby powrotem do dzieciństwa”¹⁶.

Rola Rzymu jako uniwersalnej stolicy sztuki, czerpiącej swą siłę z dziedzictwa antyku i nowożytnego geniuszu Rafaela wraz z jego akademickimi następcami, skończyła się w momencie wkroczenia do miasta „Piemontczyków”, czyli wojsk Królestwa Włoch, 20 września 1870 roku. Wówczas bowiem *caput mundi* stał się stolicą państwa włoskiego, a rozwijane w nim wcześniej uniwersalistyczne projekcje ostatecznie straciły rację bytu, ustępując miejsca tym narodowym. Wieczne Miasto, jak zauważyła Liliana Barroero, straciło „po zjednoczeniu Włoch swe międzynarodowe konotacje, które odróżniały Rzym «powszechny i wieczny» od stolic narodowych. W konsekwencji nastąpiło przeniesienie się centrum życia artystycznego do innych miast Europy”¹⁷. Definitywny koniec papieskiego Rzymu przypieczętowało również zamknięcie Akademii św. Łukasza i śmierć trzech najważniejszych „postaci świata rzymskiego *ancien régime*’u. Odeszli w niewielkich odstępach czasu, jeden po drugim, jakby zamykając cykl historyczny i instytucjonalny, w ramach którego rozwijały się ich długie i owocne kariery: Overbeck w listopadzie 1869, Tenerani w grudniu następnego roku, Minardi w styczniu 1871”¹⁸. Dodać można, iż w roku 1873 opuścił Rzym również Anselm Feuerbach¹⁹. Ów koniec starego świata odczuwali też współcześni, skoro bawiący w roku 1879 w Rzymie Henryk Sienkiewicz pisał, iż widzi „trzy miasta: nowożytne, dawne papieskie i starożytne. Topograficznie nie są one od siebie oddalone. Często domy wybudowane dziś lub wczoraj stoją na fundamentach starorzyskich”²⁰. To ostatnie stwierdzenie nie do końca pokrywa się z rzeczywistością, jak bowiem pokazują plany, Wieczne Miasto epoki zjednoczonej Italii zmieniało się również urbanistycznie. W sercu Rzymu, przy Kapitolu, wyburzono kwartał starego miasta, by stworzyć reprezentacyjny Piazza Venezia z gigantycznym pomnikiem – mauzoleum „Ołtarzem Ojczyzny”; w zawrotnym tempie rosły dzielnice za murami, gdzie powstawały reprezentacyjne gmachy urzędów narodowego państwa; zaludniały się też tereny Kampanii rzymskiej. Nieregularna siatka Norwidowego „ni wsi ni miasta” znikwała, na rzecz nowoczesnej metropolii.

¹⁶ „Tiberino” 1841, nr 40, z 15 XI, s. 159.

¹⁷ Barroero, Mazzocca, Pinto 2003, s. 17.

¹⁸ S. Susinno, *Premesse romane alla scultura purista dell'Ottocento messinese*, [w:] *La scultura a Messina nell'Ottocento*, red. L. Paladino, Museo Regionale, Messina 1997, s. 43–51 (cyt. za: Barroero, Mazzocca, Pinto 2003, s. 21).

¹⁹ Feuerbach 2000, s. 24.

²⁰ H. Sienkiewicz, *List z Rzymu*, [w:] tenże, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 44, Warszawa 1950, s. 162.

„Pomiędzy 1800 i 1870 rokiem, zanim jeszcze tożsamość Rzymu zmieni się radykalnie, przyjmując status stolicy Włoch, rola stolicy sztuki pozostawała w zasadzie możliwym przeznaczeniem, opcją historyczną, być może okazją straconą”²¹ – pisali Elena di Majo i Stefano Susinno. I taka właśnie *Roma* uniwersalna i papieska, łącząca w sobie wieczne przesłanie sztuki antycznej i powszechne wezwanie Kościoła katolickiego, będzie miejscem rozpatrywanym w niniejszej dysertacji. W przestrzeni tego realnego i symbolicznego miasta zaprezentowane zostaną sylwetki i dzieła polskich malarzy. Zagadnienie pobytu polskich mistrzów pędzla w papieskim Rzymie w XIX wieku nie zostało w dotychczasowej literaturze naukowej opracowane, co stało się udziałem ośrodków paryskiego czy monachijskiego²² oraz wcześniejszego stulecia w Wiecznym Mieście²³. Jak zauważył w roku 1958 Stefan Kozakiewicz: „Żałować należy, że zmarły niedawno polski historyk sztuki, stale zamieszkały w Rzymie, Maciej Loret, nie rozszerzył kręgu swych zainteresowań na wiek XIX. Bardzo by się nam przydała dotycząca tego okresu taka książka, jaką poświęcił on życiu polskiemu w Rzymie w XVIII w. Z trudnością przychodzi teraz rekonstruować obraz tego życia w wieku XIX z rozproszonych po książkach i pismach artykułów, wspomnień, korespondencji, wzmianek”²⁴. Słowa te nie tracą aktualności po 50 latach od ich opublikowania. Prace, w których ujęte są zbiorczo losy polskich malarzy w Rzymie w XIX i XX stuleciu, ograniczają się bowiem jedynie do podania za literaturą naukową faktów bez analizy spuścizny polskich rzymian w stolicy sztuki i rozpatrzenia roli samej *Romy* w malarstwie polskim tegoż wieku²⁵.

Zanim będzie mogła zostać przedstawiona polska kolonia malarska w Wiecznym Mieście, należy wyjaśnić znaczenie mitu tego ośrodka dla sztuki XIX wieku i określić recepcję *scuola romana* w historii sztuki światowej i polskiej. W ukazaniu pobytów artystycznych naszych malarzy w Rzymie, istotne jest nie tyle „wyliczenie” mistrzów pędzla i „pędzlarzy”²⁶ udających się znad Wisły nad Tyber, ile opisanie pewnego – jak nazwała wielkie mityczne miejsca w historiografii artystycznej Maria Poprzęcka – „fantazmatu wyobraźni”²⁷. Rozpatrywana więc będzie „nasza” obecność i rola dla „nas” tego uprzywilejowanego miejsca sztuki, jakim było owo dziewiętnastowieczne państwo artystów, rządzone przez antyk i Rafaela, a chronione przez papieża.

²¹ di Majo, Susinno 1989, s. 9.

²² Por. H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1855*, Kraków 1990; Bobrowska-Jakubowska 2004.

²³ Loret 1929; Loret 1930.

²⁴ Kozakiewicz 1958, s. 57.

²⁵ Najwięcej informacji o rzymskiej kolonii artystycznej dostarczają prace: Polkowski 1870; Kwiatkowska 1999.

²⁶ „Pędzlarzem” nazywał A. J. Carstens P. Batoniego (Ostrowska-Kęłbowska 1994, s. 87).

²⁷ M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, [w:] Poprzęcka 2000, s. 71.

Podziękowania

Książka, którą oddaję do rąk Czytelników, jest efektem moich badań prowadzonych pod naukową opieką prof. dr. hab. Waldemara Okonia, któremu za wieloletnią pomoc i wsparcie chciałabym złożyć najszersze podziękowania. Nie byłoby tej publikacji, gdyby nie zaangażowanie organizacyjne i merytoryczna pomoc prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego oraz nieoceniona praca redakcyjna, niezwykle przenikliwe i celne uwagi prof. dr hab. Małgorzaty Biernackiej. Wdzięczna jestem również recenzentom mego doktoratu prof. dr hab. Marii Poprzęckiej i prof. dr. hab. Lechosławowi Lameńskiemu oraz opiekunce mego pobytu badawczego w Rzymie prof. Lilianie Barroero. Ich wnikliwe uwagi otwierały nowe horyzonty poszukiwań i ich wskazówkom ten tekst wiele zawdzięcza. Podczas wieloletnich badań na terenie dawnej Rzeczypospolitej i w Rzymie spotkałam się z wielką życzliwością i pomocą pracowników muzeów, archiwów, bibliotek; w szczególności chciałabym podziękować kustosz Annie Grochali z Muzeum Narodowego w Warszawie, kustosz Dalii Tarandaitė z Litewskiego Muzeum Sztuki, Lilianie Dróždź z Archiwum Głównego Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców w Rzymie oraz o. Ireneuszowi Wysokińskiemu OP z Archiwum oo. Dominikanów w Krakowie. Za udostępnienie prac magisterskich chciałabym podziękować prof. dr. hab. Markowi Zgórniakowi, a także autorkom tych rozpraw. Inspiracją dla mej pracy byli Mistrzowie i Nauczyciele, których dane mi było spotkać w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego: w szczególności impuls dla badań nad sztuką z Rzymu u progu nowoczesności stanowiły wykłady i rozmowy ze śp. prof. dr hab. Zofią Ostrowską-Kęłowską, promotorką mej pracy magisterskiej, pod której opieką rozpoczęłam studia doktoranckie. Dziękuję także dr Elżbiecie Kołaczkiwicz, która rozbudzała ciekawość zaalpejskiej Europy i uczyła podstaw akademickiego dyskursu. Chciałabym podziękować też prof. dr. hab. Janowi Harasimowiczowi za wykłady uwrażliwiające na regionalny kontekst w badaniach historii sztuki oraz poszerzanie warsztatu historyka sztuki podczas pracy nad katalogiem zabytków sztuki w Polsce. Gorące podziękowania należą się także tym, z którymi wspólnie na wielu płaszczyznach odkrywałam Italię: prof. dr Aleksandrze Lipińskiej, dr Alicji Szulc, dr Grażynie Urban-Godziek,

mgr Annie Jezierskiej i dr Michałowi Czoryckiemu. Maciejowi Kaczorowi i Tomaszowi Zalejskiemu-Smoleniowi dziękuję za pomoc w dokumentacji fotograficznej. Podziękowania zechcą przyjąć także: Agnieszka Dacuń-Skowronek, Anna Śliwowska i Tomasz Klejna. Podjęty przeze mnie temat wymagał wielomiesięcznych kwerend bibliotecznych, muzealnych i archiwalnych, które nie byłyby możliwe, gdyby nie stypendia przyznane przez Fundację Lanckorońskich oraz Rząd Republiki Włoskiej, którym za okazane wsparcie serdecznie dziękuję. Jestem wdzięczna mej Rodzinie, zwłaszcza moim siostrze Agnieszce Rachtan i Magdalenie Wieczorek, oraz moim nieocenionym Przyjaciołom za wieloletnie i nieustające wsparcie, rady i inspirującą wymianę myśli, a także za nasze wspólne poznawanie Włoch – bez Was nie byłoby tej książki. Największe podziękowania kieruję ku moim pierwszym nauczycielom, moim Rodzicom, których pamięci książkę tę poświęcam.

I. „Szkoła rzymska” w powszechnej krytyce artystycznej i historii sztuki

I.1. Drogi sztuki już nie prowadzą do Rzymu – wykluczenie Wiecznego Miasta z historii sztuki nowoczesnej

Rzym, „uniwersalna stolica piękna”, jak nazywali go znawcy i miłośnicy sztuk pięknych, „uniwersytet sztuki”, wedle terminu Luigi Lanziego, czy wreszcie „miasto sztuki”, jak je opisywali liczni admiratorzy (by wymienić jedynie tych najważniejszych w XIX stuleciu: Stendhala i Gogola), był miejscem, do którego masowo napływali artyści, o czym skwapliwie informowały przewodniki po mieście, prasa oraz diariusze podróży.

Triumf sztuki włoskiej głosił na swych wykładach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, przedkładając szkołę południową nad północną, czy to holenderską, czy niemiecką. Jej bowiem „doskonałość malarska [...] stanowi taką wyżynę sztuki, jaką w procesie rozwoju historycznego tylko raz jeden mógł jakiś naród osiągnąć”²⁸. Poglądy Hegla stanowiły kwintesencję wielowiekowej tradycji estetycznej, w której Italia i jej antyczna stolica były miejscem, gdzie sztuka osiągnęła szczytowy punkt rozwoju. Wśród tych głosów zachwytu w czasach, gdy na berlińskiej uczelni Hegel mitologizował włoskie dziedzictwo, słyszalne stawały się i inne tony. Głosy krytyczne wobec Italii odzywały się głównie we Francji, gdzie już w 1824 roku krytyk Adolf Thiers napisał, że „trzeba zostawić Włochów w spokoju”²⁹. Z kolei Massimo d’Azeglio, malarz, filozof i polityk, znający doskonale współczesną sztukę włoską z autopsji, notował w 1833 roku: „widzę z wielką przykrością, że malarstwo w Rzymie jest niskich lotów [...] stracono drogę albo podążano bez jakiegokolwiek jej zmiany? Wyobrażam sobie, jakie musi być rozczarowanie Placem Hiszpańskim [...]. Biedna *Roma*. Miałbym wielką chęć powrócić tam, ale pojmuję, jaką sprawiłoby mi przykrość ujrzanie jej zmiany”³⁰.

²⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Warszawa 1967, s. 144.

²⁹ A. Thiers, *Salon 1824 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie* 1977, t. 2, s. 29.

³⁰ M. d’Azeglio, *Epistolario (1819–1866)*, oprac. G. Virlogeux, Torino 1987 (cyt. za: Susinno 1996, s. 17).

Zarysowana ambiwalencja w odbiorze sztuki tworzonej nad Tybrem stanie się charakterystyczna dla postrzegania Rzymu jako stolicy sztuki. Z jednej strony wciąż licznie przybywali tam artyści, z drugiej natomiast, im głębiej w wiek XIX, tym bardziej zwiększała się liczba przeciwników tego miejsca, w którym – jak zanotował w połowie tegoż stulecia hrabia Francis Napier – obowiązywał fałszywy system edukacji³¹. Dobitnie tezę tę wyartykułował autor jednej z najważniejszych historii malarstwa XIX stulecia – Richard Muther. Pisał iż, pomimo tego, że tyle się w Rzymie produkuje, nie ma żadnego malarza, który by służył sztuce, tylko tacy, którzy się sztuką posługują, aby wytworzyć przedmioty na sprzedaż³². Wyraźne rozdzielenie „przedmiotów na sprzedaż” od „sztuki”, podobnie jak starsze o ponad pół wieku słowa d’Azeglia o zbaczaniu z drogi sztuki bądź całkowitym jej niezrozumieniu, wskazują na źródła rezerwy wobec szkoły rzymskiej – przyjęcie odmiennego od rzymskiego imperatywu określającego „jaka sztuka być powinna”. Dla przeciwników *Romy*, których reprezentantem był wspomniany Muther, sztuka miała być aktualna, a nie ponadczasowa, zakorzeniona w doświadczeniu rzeczywistości, a nie historyczna, posługiwać się miała empirią, a nie odwoływać się do literatury, czyli winna być realistyczna, a nie klasyczna³³. Miała niczym „sztuka dawna” wypływać z dającej życie „krwi swej epoki”³⁴. Przekonywał o tym kolejny przeciwnik Rzymu, głosiciel teorii rozwoju sztuki nowoczesnej po jasno wytyczonym torze, Julius Meier-Graefe. Pisał on, iż sztuka nie jest „niczym osobistym, tak jak nie jest nim świat, z którego czerpie swe obrazy i jej historia jest wolna od wszelkiej arbitralności, tak jak historia świata”³⁵. Ucieleśnieniem i ukoronowaniem takiego modelu twórczości była sztuka północna: najpierw niderlandzka, a później wyrastającą z niej sztuka francuska³⁶. „Tutaj we Francji ewolucja malarstwa dokonała się dramatycznie. Tutaj znalazły wzorcowe rozwiązanie wszystkie problemy [XIX] wieku”³⁷ – pisał cytowany już Muther. Owym doskonałym rozwiązaniem „problemów wieku” było dla jego formacji malarstwo realistów i impresjonistów. Podsumowujący tamto stulecie esej Emila Waldmanna w *Propyläen*

³¹ F. Napier, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, Londra 1855 (reprint 1956), s. 33, 39. Zob. też: Susinno 1997, s. 83.

³² Muther 1909, s. 263. Muther tymi słowami określił zarówno szkołę lombardzką, jak i wenecką, neapolitańską oraz rzymską. Nie różnicował ich bowiem i uznał, iż nie warto nad nimi się dłużej zastanawiać, gdyż wszystkie reprezentują ten sam, jedynie merkantylny poziom. Zob. też: Höhler 2005, s. 89.

³³ Muther 1909, s. 150 (zob.: Höhler 2005, s. 95).

³⁴ „Ona [sztuka] powinna być niczym sztuka z dawnych epok, powinna pulsować z krwioobiegiem życia”; Muther 1909, s. 149 (cyt. za: Höhler 2005, s. 95).

³⁵ Meier-Graefe 1920, s. 3.

³⁶ Na „wyrastanie” nowoczesnego malarstwa francuskiego z tradycji obrazowej złotego wieku niderlandzkiego wskazuje A. Rosales-Rodriguez. Autorka podkreśla zwycięską rywalizację, jaką toczyli z malarstwem włoskim wielbicieli Północy (Rosales-Rodriguez 2008, s. 58–69; 94–95).

³⁷ Muther 1909, s. 152 (cyt. za: Höhler 2005, s. 95).

Kunstgeschichte z 1927 roku nosił więc tytuł *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert* (*Sztuka realizmu i impresjonizmu w XIX wieku*) i, co oczywiste, nie było w nim miejsca dla sztuki włoskiej, w której „nowoczesne malarstwo” nigdy nie doszło do głosu³⁸. Wyraźnie ukazywała to także erudycyjna monografia twórczości artystów zaalpejskich, udających się do Włoch: *Das Klassische Land*, pióra Wilhelma Waetzoldta, opublikowana równocześnie z esejem Waldmanna³⁹. Ukazała ona „tęsknotę za Włochami” (*Italiensehnsucht*), obecną w kulturze Północy i motywującą liczne malarskie wędrówki od Dürera po współczesnych autorowi twórców, głównie przez pryzmat pejzaży. Półwysep Apeniński był rezerwuarem malowniczych motywów i reliktyw starożytności, a jego unikalne światło „klasycyzowało” nowoczesne pejzaże. Była to idealna, arkadyjska kraina, do której przyjeżdżali północni twórcy: siła „realnego” malarstwa miała jednak mieszkanie gdzie indziej.

„Wyjałowienie klasycznej ziemi”⁴⁰ było więc ściśle powiązane z żyznością francuskiej gleby – Rzym miał stracić swój prymat na rzecz Paryża. Odwrócenie się od Wiecznego Miasta i zwrócenie ku nowej stolicy sztuki wiąże się z narodzinami „nowoczesnej sztuki” i stanowi jądro polemiki między „idealistami” utożsamianymi z Rzymem a „realistami” identyfikowanymi z Paryżem. Ta estetyczna debata trwała niemal przez cały wiek XIX. Wyraźną krytykę idealistycznej *scuola romana* można było zaobserwować na salonach paryskich już w latach 20. XIX wieku, w połowie tegoż stulecia stały się one dominujące⁴¹. Jeden z najważniejszych autorytetów estetycznych XIX wieku, Théophile Gautier, w komentarzu do Wystawy Paryskiej w 1855 roku stwierdził: „teraz Włochy, wyczerpane, wypoczywają. Ich kiedyś tak aktywny warsztat nie jest niczym więcej, jak tylko muzeum”⁴². Muzeum to nie było jednakże nauczycielem sztuki, lecz raczej jej „lamusem”. Kontynuował bowiem wybitny francuski krytyk: „figuruje [Italia] na wystawie powszechnej tylko z nazwiskami; z ich wspaniałych szkół: florenckiej za kawałkami murów z miernymi freskami. Z kolei Francja urosła [...]. Stała się szkołą, od której cały się świat może się uczyć. Dziś jedzie się do Paryża, tak jak dawniej jechało się do Rzymu. Tego nikt nie może kontestować. Jest on [Paryż] stolicą sztuki”⁴³. *Roma* dla Gautiera i przedstawicieli „moderny” straciła palmę pierwszeństwa, stając się zbieraniną staroci, z których nie mogła powstać praw-

³⁸ Waldmann 1927. Por. Höhler 2005, s. 89.

³⁹ Waetzoldt 1927.

⁴⁰ O Italii jako klasycznej, wyjawionej już ziemi pisał Muther: „dziś jest Italia jedynie klasycznym krajem, artystycznie bez znaczenia. Jej dawniej żyzna gleba, jest wyjałowiona” (Muther 1909, s. 255).

⁴¹ N. McWilliam, *Esercizi di stile: la critica d'arte e gli „envoi de Rome”*, [w:] *Maestà di Roma* 2003, s. 139–149.

⁴² T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. 1, Paris 1855, s. 4–5.

⁴³ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. 1, Paris 1855, s. 4–5.

dziwa – czyli nowoczesna – sztuka. „Naturalne” muzeum, jakim był Rzym, zastąpiła koncepcja „idealnego” muzeum – Luwru⁴⁴. Ten zapoczątkowany w „wieku pary i elektryczności” model ostatecznie podbił Europę w ciągu następnego stulecia. Obowiązujący stał się bowiem model, w którym dzieje sztuki ukazywano jako „linearny ciąg poszczególnych epok stylistycznych, następujących po sobie zgodnie z autonomicznymi prawami rozwojowymi sfery artystycznej”⁴⁵. Początki tego konceptu wyznacza historiografia Vasariego, a stał się on paradygmatem na przełomie XIX i XX wieku. Rzym w tym zapisie historii sztuki znalazł się na marginesie: wyrazicielem sztuki „swych czasów” była sztuka francuska, a dokładnie sztuka z Paryża, którego mit „nie tylko zaćmił resztę Francji, ale niemal całą Europę”⁴⁶.

I.2. Nazareńczycy poza kanonem a *casus* wymazywania *scuola romana*

Przykładem stopniowego procesu marginalizacji szkoły rzymskiej w historii sztuki XIX i XX stulecia mogą być losy Bractwa św. Łukasza, grupy utożsamianej w krytyce francuskiej i niemieckiej z Rzymem, a zwłaszcza przypadek przywódcy nazareńczyków, Johanna Friedricha Overbecka. W pierwszej połowie XIX wieku artyści z klasztoru Sant’Isidoro postrzegani byli jako odnowiciele i reformatorzy malarstwa niemieckiego, wcielający ideały nowej romantycznej sztuki, by już w drugiej połowie tego stulecia niemal całkowicie wypaść poza margines dziejów i oddać miano najważniejszych malarzy niemieckiego romantyzmu Casparowi Davidowi Friedrichowi i Philippowi Ottonowi Runge⁴⁷. Ocena malarstwa nazareńczyków bezpośrednio wiąże się z wybraniem przez nich Rzymu na miejsce swego artystycznego pobytu i doskonale określa stosunek do tego ośrodka artystycznego, uwydatniając spór miłośników Południa i Północy w krytyce XIX stulecia. Obecna w pismach Heinricha Heinego i wielu jego współczesnych fascynacja bractwem ucieleśniającym romantyczne postulaty sztuki uległa w latach 40. XIX wieku przewartościowaniu⁴⁸. Dystans wobec modelu nazareńskiej sztuki korespondował z oddalaniem się od Rzymu jako artystycznego centrum.

⁴⁴ O podziale na muzeum „naturalne” i „idealne” zob. Belting 2001, s. 27–49. Otwarcie w roku 1793 Luwru było punktem zwrotnym w myśleniu o sztuce. A. Rosales-Rodriguez wspomina, iż kustosz Luwru Dominique-Vivant Denon „skonstruował ze skarbów podbitej Europy powszechną historię sztuki” (Rosales-Rodriguez 2008, s. 30–31). Zob. też: *Dominique Vivant Denon. L’œil de Napoléon*, red. P. Rosenberg, Musée du Louvre, 20 X 1999–17 I 2000, Paris 1999.

⁴⁵ Bryl 2008, s. 496.

⁴⁶ Poprzęcka 1998, s. 200.

⁴⁷ Frank 2001; Heise 1999, s. 1–5, 253–271.

⁴⁸ H. Heine, *Szkoła romantyczna* (fragmenty), tłum. T. Zatorski, „Arkadia” 2003, t. 13–14, s. 149–166.