

Lechosław Lameński

Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 69-75

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Lechosław Lameński
Katolicki Uniwersytet Lubelski

Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie*

Bez wątpienia, za kolebkę oraz stolicę międzynarodowego życia artystycznego nowożytnej Europy, co najmniej od XVII wieku do września 1939 roku, należy uznać Paryż. Naturalnie, do miasta nad Sekwaną zaglądali również artyści polscy (głównie malarze oraz rzeźbiarze), dla których stolica Francji stała się jednak szczególnie atrakcyjna – tak naprawdę – dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wcześniej, zwłaszcza w interesującym nas wieku XIX, sytuacja wyglądała bowiem nieco inaczej. Tym, czym była wówczas przede wszystkim dla malarzy polskich, jak i pochodzących z krajów niemal całej Europy, a nawet z odległych Stanów Zjednoczonych – obok Paryża – stolica Bawarii Monachium (gdzie możemy mówić o pierwszej uchwytej kolonii artystów polskich), w mniej-

szym zaś stopniu Petersburg, Wiedeń czy Berlin, tym dla rzeźbiarzy, również pochodzących z nad Wisły, stał się Rzym. Najpierw naturalnie Rzym papieski, jako stolica liczącego blisko dwa tysiące lat państwa kościelnego, a od 1871 roku jako stolica młodego, dopiero co zjednoczonego państwa włoskiego.

O ile jednak Monachium, tak chętnie odwiedzane przez naszych twórców, nazywane najczęściej pompatycznie Atenami nad Izarą, lub też bardziej pieszczotliwie Mnichowem (określenie wymyślone przez artystów polskich), przyciągało przede wszystkim stojącą na wysokim poziomie Królewską Akademię Sztuk Pięknych z jej profesorami, bogatymi zbiorami Starej i – powstałej znacznie później, w 1853 roku – Nowej Pinakoteki, zwłaszcza jednak perfekcyjnie zorganizowanym życiem artystycznym, to położony malowniczo po obu brzegach Tybru Rzym z przyległościami – tak naprawdę wszystkim. Zarówno niepowtarzalnym krajobrazem kampanii rzymskiej, której walory podkreślały wspaniałe zabytki (od starożytności do baroku włącznie), licznymi akademiami, na czele z najstarszą – powstałą już w 1577 roku – Akademią św. Łukasza, bajecznie bogatymi zbiorami (zarówno publicznymi jak i prywatnymi), obecnością

* Niniejszy artykuł powstał na bazie materiałów zebranych podczas pisania przeze mnie książki, zob.: Lameński (1997), zwłaszcza rozdział I: *Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie* (s. 23–71). Tam zainteresowany tematem czytelnik znajdzie również wszystkie niezbędne informacje szczegółowe o charakterze bibliograficznym. Ponieważ jednak od ukazania się wymienionej książki upłynęło już 16 lat, warto sięgnąć do publikacji znacznie młodszych, z których także można dowiedzieć się sporo o rzeźbiarzach polskich przebywających w XIX-wiecznym Rzymie. Mam na myśli przede wszystkim monumentalne dzieło Jurija Biriulowa, zob.: Biriulow (2007).

wybitnych mistrzów dłuta (na czele z Antonio Canovą i Bertelem Thorvaldsenem, których następnie godnie zastąpił Pietro Tenerani), czy wreszcie życzliwością i wyrozumiałością rzymian na obecność w murach ich miasta barwnej i wyjątkowo hałaśliwej oraz niesfornej rzeszy przybyszów z całego świata, którzy wprowadzali twórczy ferment w kręte ulice i zaułki najstarszych dzielnic.

Moda na Rzym wśród naszych artystów (nie tylko rzeźbiarzy) rozpoczęła się jednak już znacznie wcześniej, w 2. połowie XVII wieku, kiedy to nad Tybrem pojawili się pierwsi – jeszcze pojedynczy – przedstawiciele sztuk pięknych z Polski, których przyciągała magia Akademii św. Łukasza. Ale o masowym i niemalże obowiązkowym podróżowaniu naszych twórców – zwłaszcza jednak rzeźbiarzy – do Italii, którzy wybierali jako miejsce swego pobytu przede wszystkim dwa miasta: Rzym i Florencję, można mówić dopiero od ok. 1820 roku. Ponieważ podzielona pomiędzy trzech zaborców, wymazana z mapy Europy ostatecznie pod koniec XVIII wieku ojczyzna nie zapewniała im niczego. Brakowało zarówno uczelni artystycznych stojących na odpowiednio wysokim poziomie, dostępu do zbiorów publicznych z ciekawymi i wartościowymi przykładami malarstwa, rzeźby, grafiki i rzemiosła artystycznego, jak i dobrze zorganizowanego mecenatu artystycznego oraz instytucji związanych z właściwym funkcjonowaniem rynku sztuki. To wszystko zaczynało się bowiem rozwijać – bardzo zresztą nieśmiało – na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej dopiero w 2. połowie XIX wieku. Tymczasem najbardziej uzdolnieni plastycznie młodzi kandydaci na artystów, jako poddani cara Rosji, cesarza Prus i Austrii, mogli korzystać – po spełnieniu określonych wymogów – z obowiązujących w tych krajach struktur administracyjnych i artystycznych, w tym – najzdolniejsi – z tzw. Prix de Rome. Wymyślone przez Ludwika XIV w 1666 roku stypendium zapewniało młodemu artyście trzyletni pobyt w Rzymie, wraz z mieszkaniem w rzymskiej Académie de France, mieszczącej się w Willa Medici. Od Francuzów pomysł przejęli jednak na szczęście inni, m.in. Belgowie (w 1841 roku), a także Rosjanie (Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu).

Nic więc dziwnego, że możliwość zapoznania się ze wspaniałymi zbiorami rzeźby antycznej w Muzeum Pio-Clementino w Watykanie (efekt fascynacji rzeźbą dwóch papieży: Klemensa IX i Piusa VI, stojących na czele Kościoła katolickiego w XVIII wieku), czy też równie interesujący

mi przykładami rzeźby portretowej (pochodzącej z czasów Cesarstwa Rzymskiego), zgromadzonej wyjątkowo licznie w Protomotece Kapitolinińskiej, okazja do zobaczenia i kontemplowania tyle efektownych, co dobrze zakomponowanych nagrobków i pomników z interesującymi przykładami rzeźby pełnej i płaskorzeźby w licznych kościołach oraz na placach miasta, zachęcały do coraz liczniejszego odwiedzania Rzymu. Miasta, które dawało również niepowtarzalną szansę zobaczenia papieża, uczestniczenia w audiencji oraz kontaktu z przedstawicielami najwybitniejszych rodów arystokratycznych, nie tylko zresztą włoskich. W Rzymie mieszkali bowiem czasowo w wynajętych pałacach (zwłaszcza w miesiącach letnich) lub we własnych rezydencjach książęta i hrabiowie z całej Europy, w tym także czołowi reprezentanci magnaterii polskiej. Nasi rzeźbiarze początkowo chodzili każdy swoją drogą, nie tworząc – tak jak chociażby bardzo liczni Niemcy, Francuzi, Anglicy, Hiszpanie, a nawet Duńczycy – zwartej, sformalizowanej i uporządkowanej pod każdym względem kolonii artystycznej, niemniej byli obecni i zauważalni na mapie artystycznej miasta przez cały XIX wiek.

W efekcie nad Tybrem pojawili się początkowo na stosunkowo krótki okres czasu – najczęściej od kilku miesięcy do najwyżej trzech-czterech lat – Paweł Maliński (1790–1853), Czech z pochodzenia, warszawianin Jakub Tatarkiewicz (1798–1854), Konstanty Hegel (1799–1876), reprezentant spolonizowanej rodziny rzeźbiarzy austriackich, Wielkopolanin Karol Ceptowski (1801–1847), a także urodzony w Rzymie Ludwik Kaufmann (1801–1855), których należy zaliczyć do pierwszego pokolenia rzeźbiarzy polskich obecnych we Włoszech. Wszyscy oni byli uczniami lub zwolennikami talentu i osobowości twórczej wielkiego Włocha Antonio Canovy (zm. w 1822 roku)¹ i nieustępnego mu popularnością Duńczyka Bertela Thorvaldsena (zm. w 1844, ale w Rzymie tylko do 1838 roku). Reprezentowali swoją twórczością umiarkowany klasycyzm i traktowali pobyt w mieście nad Tybrem niemal wyłącznie jako okazję do pogłębienia umiejętności warsztatowych oraz zdobycia niezbędnego doświadczenia zawodowego pod okiem tych dwóch mistrzów dłuta. Pobyt w Rzymie był więc dla nich z reguły niewielkim – chociaż skądinąd ważnym – etapem w dalszym rozwoju kariery zawodowej,

¹ Zob.: Mikocka-Rachubowa (2001).

którą kontynuowali, z większym lub mniejszym powodzeniem, już po powrocie do Polski.

Gdy po dosyć niespodziewanym wyjeździe Thorvaldsena z Wiecznego Miasta do Kopenhagi w 1838 roku jego miejsce zajął Pietro Tenerani (1789–1869),² w gronie licznych uczniów tego wyjątkowo pracowitego i bardzo popularnego artysty włoskiego znalazł się – w 1846 roku – kolejny Polak, Tomasz Oskar Sosnowski (1810–1886). Ten wyjątkowo dobrze sytuowany (ogromna rzadkość wśród twórców tamtego czasu), pochodzący z Wołynia hrabia, w którego klasycyzującej twórczości ciągle obecny i czytelny duch antyku mieszał się z nadchodzącym powiewem romantyzmu, zapoczątkował drugą – o wiele liczniejszą – generację rzeźbiarzy polskich obecnych w mieście nad Tybrem, poczynając od wczesnych lat 50. XIX stulecia. Należeli do niej głównie solidni akademicy: Henryk Antoni Stattler (1834–1877), Wiktor Polearch Brodzki (1817–1904), Marcelli Guyski (1830–1893), Franciszek Karol Lanci (1838–1905), Leonard Marconi (1835–1899), a także parający się rzeźbą poeta Teofil Lenartowicz (1822–1893), nazywany popularnie „lirnikiem mazowieckim”, który po pięciu latach uprawiania zdecydowanie wrażeńiowej i amatorskiej w gruncie rzeczy twórczości przeprowadził się do Florencji, drugiego obok Rzymu ośrodka artystycznego, chętnie odwiedzanego przez rzeźbiarzy polskich w XIX wieku.

Była to generacja, której wielu przedstawicieli uznało Rzym za swoją drugą ojczyznę, żyjąc w nim i tworząc przez kilkadziesiąt długich lat. Za absolutnych rekordzistów w tej materii należy uznać Wiktora Brodzkiego i Tomasza Oskara Sosnowskiego, którzy spędzili w Wiecznym Mieście – odpowiednio – czterdzieści dziewięć i czterdzieści lat.

Z kolei w latach 60. pojawił się w Rzymie pierwszy zadeklarowany romantyk Władysław Oleszczyński (1807–1866), który zmarł tutaj niespodziewanie w pięćdziesiątym dziewiątym roku życia. W latach 70. gościł natomiast w Rzymie i we Florencji Tadeusz Barącz (1849–1905). Po nim w gościnne rzymskie progi zawitali również Teodor Rygiel (1841–1913) i Pius Weloński (1849–1931), który po upływie dwudziestu lat niezwykle wytężonej pracy powrócił niespodziewanie do ojczyzny

w 1897 roku. Tymczasem pod koniec lat 80. pojawił się we Florencji Antoni Popiel (1865–1910), podczas gdy w latach 1890–1892 przebywał w Rzymie Piotr Wójtowicz (1862–1938), obaj związani wcześniej ze środowiskiem lwowskim. Studia artystyczne uzupełniał również we Florencji i w Rzymie w latach 1898–1899 kolejny zwolennik marmuru i dłuta, Stanisław Kazimierz Ostrowski (1879–1947). Niemal równoległe z nim, wiosną 1897 roku, osiedlił się wreszcie nad Tybrem Antoni Madeyski (1862–1939), który spędził w Rzymie ponad czterdzieści lat, stając się z czasem żywą legendą, kronikarzem i dobrym duchem kolonii polskiej w Wiecznym Mieście, już w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Ale gdy umierał w wieku 71 lat – raczej niespodziewanie – w styczniu 1939 roku, to krytycy i historycy sztuki w kraju uznali, że oto odszedł ostatni przedstawiciel XIX-wiecznej konwencji obecnej w rzeźbie polskiej w środowisku rzymskim.

Naturalnie, na wyżej wymienionych artystach nie kończy się wyjątkowo długa lista polskich rzeźbiarzy, dla których Rzym stał się drugą ojczyzną z wyboru lub też miejscem, gdzie zdobywali niezbędne doświadczenie warsztatowe i wiedzę teoretyczną oraz przeżywali pierwsze twórcze uniesienia i chwile radości, a także – wcale nie tak rzadko – odczuwali gorzkie porażki. Było ich znacznie więcej. Wszyscy oni, żyjąc i tworząc niezależnie od siebie, prędzej czy później docierali do co najmniej trzech miejsc, szczególnie bliskich każdemu z nich.

Pierwszym, a zarazem najstarszym, była Antico Caffè Greco przy *via dei Condotti*, w samym centrum Rzymu, tuż przy Piazza di Spagna. Ta powstała już w 1760 roku kawiarnia bardzo szybko stała się miejscem spotkań wielu twórców, zwłaszcza ludzi sztuki o międzynarodowym rodowodzie. W 1. połowie XIX wieku upodobali ją sobie szczególnie Niemcy, dlatego w pewnym momencie zaczęto nawet nazywać ją Caffè Tedesco (kawiarnią niemiecką), chociaż bywali w niej również m.in. wybitni Anglicy, Francuzi i naturalnie Włosi. Wreszcie, w latach 40. XIX wieku pojawili się w Antico Caffè Greco – w sposób zauważalny – Polacy, dla których kawiarnia stała się miejscem zarówno spotkań, wielogodzinnych dyskusji, jak i zwykłą skrzynką kontaktowo-adresową. W miarę upływu lat kawiarnia rozrastała się w głąb domu i wewnętrznego dziedzińca, przybywało nowych pomieszczeń, aż w latach 90. ostatnie z nich, przypominające wielkością i kształtem wagon kolejowy, opanowała bez reszty

² Zob.: Grandesso (2003). Niestety włoski autor nawet słowem nie wspomina o obecności w rzymskiej pracowni Teneranego polskich uczniów, w tym przede wszystkim Tomasza Oskara Sosnowskiego.

polska młodzież artystyczna. Urządzono tutaj coś na kształt czytelnego czasopisma i ksiązek polskich, które były dosyłane sukcesywnie, przede wszystkim z Warszawy i Krakowa. „Tu nowo przybyli spotykali się z zasiedziałyymi rzymianami – wspominał w 1930 roku Antoni Madeyski – tu prowadziło się dyskusje i spory o nowych kierunkach w sztuce, a tygodnik krakowski «Życie» informował nas o najnowszych pracach Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, o życiu artystycznym kraju».³

Rzecz charakterystyczna, tak jak prasa polska (zwłaszcza w Królestwie i Galicji) wyjątkowo żywo interesowała się tym wszystkim, co działo się w pracowniach artystów polskich osiadłych z dala od oczyszczonych stron, komentując życzliwie ich dokonania, tak oni sami na bieżąco śledzili najważniejsze wydarzenia na rynku sztuki, do jakich dochodziło zwłaszcza w Krakowie i Warszawie. I chociaż, w miarę skromnych możliwości, starali się uczestniczyć aktywnie w życiu artystycznym Rzymu, to jednak regularnie brali również udział w wystawach organizowanych przez krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (od 1854 roku) i warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (od 1860 roku). Dla większości z nich podstawę egzystencji stanowiły bowiem zlecenia na wykonanie rzeźb, napływające od osób prywatnych, klasztorów i instytucji funkcjonujących w zniewolonym kraju. Wbrew pozorom, pobyt artystów polskich – zwłaszcza rzeźbiarzy – w XIX-wiecznym Rzymie czy Florencji nie należał do najłatwiejszych. Wielu z nich cierpiało skrajną biedę, rzadko otrzymując od włoskich instytucji, stowarzyszeń, zgromadzeń kościelnych czy przedstawicieli miejscowej arystokracji intratne zlecenia na wykonanie okolicznościowej płaskorzeźby, nagrobka, popiersia, a tym bardziej prestiżowego pomnika.

Role nie do przecenienia w nawiązywaniu niezbędnych kontaktów oraz w podejmowaniu – nie zawsze udanych – prób poprawienia statutu materialnego i społecznego artystów polskich na gruncie włoskim odegrała Zofia Branicka (1821–1886), żona księcia Don Livio III Odescalchi. Córka hr. Władysława i Róży z hr. Potockich z Białocerkwi, wyjątkowo piękna, choć chorowita, reprezentowała niespotykane zalety serca i umysłu. Jej mądrość i krystaliczną postawę moralną wysoko cenił papież Pius IX, z którym była w bliskich kontaktach. Liczne powiązania z arystokracją europejską, znakomita

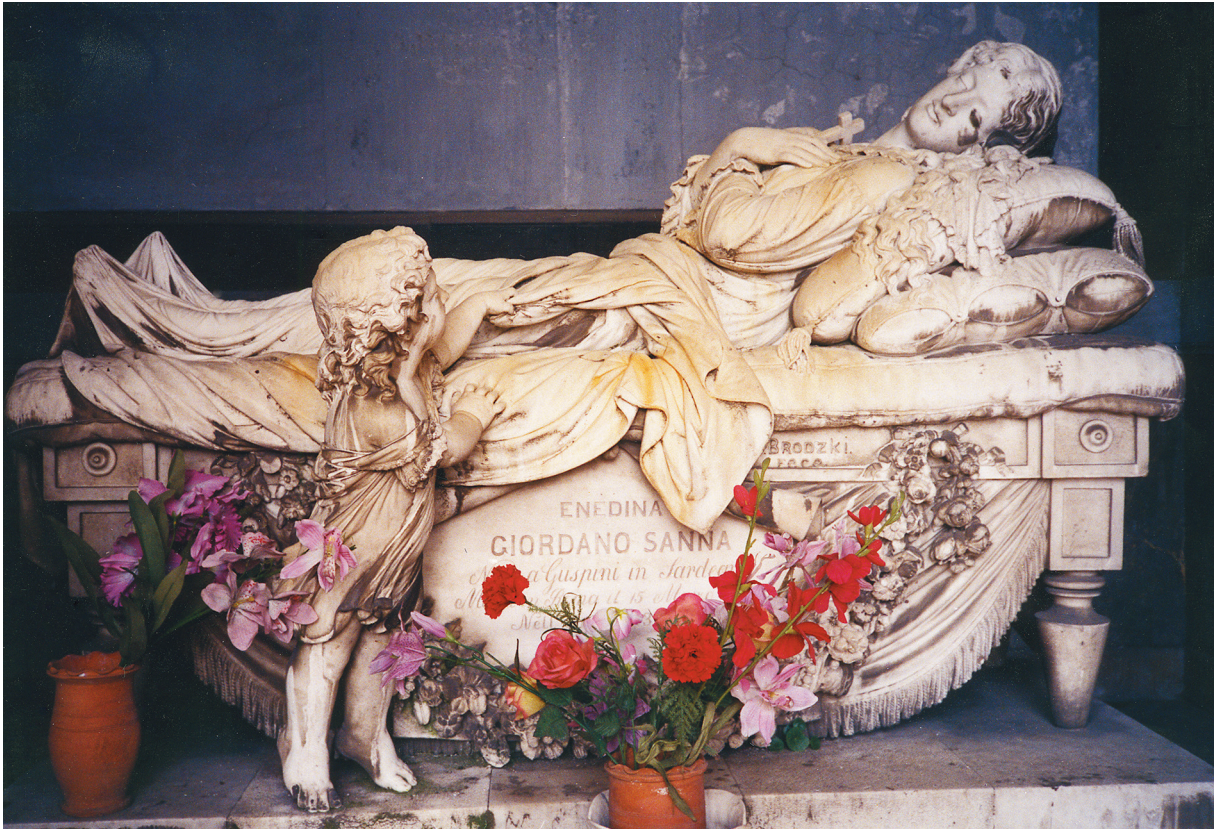
sytuacja majątkowa (olbrzymi posąg Zofii – 14 mln franków – umożliwił spłatę długów męża, wykupienie zastawionych dóbr i zakup nowych, z restauracją gospodarki włącznie), a zwłaszcza ofiarność i życzliwość oraz chęć niesienia pomocy innym sprawiły, że salon Zofii z Branickich Odescalchi stał się – w latach 40. – jednym z głównych ośrodków życia towarzyskiego ówczesnego Rzymu. To dlatego ulokowany w przestronnych wnętrzach barokowego pałacu przy Piazza ss. Apostoli, w pobliżu Piazza Venezia, serca Rzymu, był drugim – równie ważnym – punktem kontaktowym, miejscem, do którego starali się dotrzeć bez mała wszyscy przybysze – nie tylko artyści – z obszaru dawnej Rzeczypospolitej.

Trzecim niezwykle istotnym miejscem był kościół i klasztor księży Zmartwychwstańców – zakon, który został powołany do życia w 1842 roku, w wyniku inicjatywy byłych uczestników powstania listopadowego, na których czele stanęli ks. Hieronim Kajsiewicz i ks. Piotr Semenenko. Od samego początku księży Zmartwychwstańcy użytkowali przekazany im „czasowo” przez rząd francuski klasztor i kościół ss. Andrea e Claudio dei Bolognioni przy Piazza di S. Claudio. Dopiero w latach 80. XIX wieku ks. Piotrowi Semenence udało się kupić dom przy *via San Sebastiano* 11, który w latach 1887–1889 rozbudowano i wybudowano tuż obok nowy kościół, według projektu architekta włoskiego Antonio Angeliniego.

Ale o ile w Antico Caffè Greco artyści polscy mogli przede wszystkim podyskutować o problemach interesującej ich sztuki oraz dowiedzieć się, co sądzi o nich prasa krajowa, a w pałacu księżnej Odescalchi uzyskać – być może – pomoc w otrzymaniu zamówienia na wykonanie konkretnego dzieła rzeźbiarskiego, którego realizacja zapewniała dostatni byt przez pewien okres czasu, to u księży Zmartwychwstańców czekał na nich – niemal wyłącznie – talerz gorącej stawy i dobre słowo.

Bez względu na to, jakie było pochodzenie rzeźbiarzy polskich osiadłych w Rzymie, jakie mieli zaplecze finansowe, każdy z nich marzył po cichu o sławie i szansie na zaistnienie na wymagającym włoskim rynku sztuki. Udało się to jednak tylko nielicznym. Z całą pewnością należał do tego grona pochodzący z kresów Wiktor Polearch Brodzki. Międzynarodową sławę i uznanie przyniosły mu już wcześniej (jeszcze przed przyjazdem do Rzymu) konwencjonalne – ale wyjątkowo perfekcyjne pod względem technicznym – figurki aniołków (z reguły śpiących, bawiących się, śmiejących i płaczących),

³ Madeyski (1930: 18).



Il. 1. Wiktor Brodzki, *Nagrobek baronowej Enediny Giordano Sanna*, pomiędzy 1873 a 1879, marmur, Rzym, Campo Verano, fot. Lechosław Lameński

wykonywane na zamówienie dworu carskiego w Petersburgu. Sławę artysty ugruntował jednak dopiero nagrobek baronowej Enediny Giordano Sanna, ustawiony w kaplicy rodowej w najbardziej prestiżowej i reprezentacyjnej części Campo Verano, pomiędzy 1873 a 1879 rokiem (il. 1). Zamówiony przez męża barona Giuseppe Giordano-Apostoli i nieletnią córkę, miał wyrażać smutek i żal po utracie ukochanej żony i matki, która odeszła niespodziewanie, przeżywszy zaledwie 23 lata.

Brodzki stworzył dzieło zdecydowanie realistyczne, o ogromnym ładunku emocjonalnym, odkute z technicznym mistrzostwem, w najlepszym gatunku marmuru carraryjskiego. I chociaż artysta polski nie wyszedł w swojej rzeźbie poza coraz powszechniej obecny na wielu cmentarzach stolic europejskich w latach 70. i 80. XIX wieku schemat nagrobka, którego głównym elementem rzeźbiarskim była figura zmarłej, leżąca na werystycznie potraktowanym łóżku, z plastycznie oddanym prześcieradłem i poduszką, uzyskał oczekiwany przez wszystkich efekt plastyczny. Warto dodać, że ukazujące się w Mediolanie opiniotwórcze czasopismo „L’Illustrazione Italiana” uznało go za najpiękniejszy nagrobek na Campo Verano.

Nieco później, w 1887 roku, po dwóch latach pracy, kolejny zdolny przybysz z nieistniejącej Polski – Pius Weloński wykonał nagrobek jednego z najzdolniejszych watykańskich mężów stanu w XIX wieku – kardynała Włodzimierza Czackiego, ustawiony w kościele Santa Pudenziana (il. 2). Inspirowany przyściennym nagrobkiem Leonarda Bruni z lat 1445–1450, dłuta Bernarda Rosselina we florenckim kościele Santa Croce, śmiało może być uznany za najlepszą pracę rzymską naszego rzeźbiarza, którą opinia włoska przyjęła ciepło. Doceniono siłą wyrazu, zwartość i prostotę kompozycji, biegłość techniczną Welońskiego oraz jego dbałość o harmonię kolorystyczną poszczególnych części nagrobka: marmurowego sarkofagu i architektonicznej oprawy, z odlaną w brązie postacią kardynała, dwiema tarczami herbowymi i płaskorzeźbą *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus w otoczeniu aniołków*. Wykonana w brązie postać kardynała to efekt udanej współpracy polskiego artysty z Fonderia Alessandro Nelli, najśłynniejszą odlewnią funkcjonującą w tym czasie w mieście nad Tybrem. Mistrzostwo rzymskich rzemieślników na tym polu powodowało, że nie tylko rozmiłowany w sztuce antycznej Weloński, ale także inni nasi



Il. 2. Pius Weloński, *Nagrobek kardynała Włodzimierza Czackiego*, 1887, marmur, brąz, Rzym, kościół Santa Pudenziana, fot. Lechośław Lameński



Il. 3. Tomasz Oskar Sosnowski, *Pomnik papieża Piusa IX*, 1877, marmur, Rzym, westybul budynku mieszczącego Święte Schody na Lateranie, fot. Lechośław Lameński



Il. 4. Tomasz Oskar Sosnowski, *Pietà (Zdjęcie z krzyża)*, ok. 1870–1873, marmur, Rzym, westybul budynku mieszczącego Święte Schody na Lateranie, fot. Lechośław Lameński

rzeźbiarze, którym przyszło odlewać zamówione figury w brązie, nawet do pomników realizowanych w kraju (np. Teodor Rygier w trakcie prac nad pomnikiem Adama Mickiewicza na Rynek Główny w Krakowie), woleli to robić na miejscu w Rzymie, korzystając z warsztatów włoskich, ponieważ brakowało takich w Polsce, a nieliczne, które były, nie gwarantowały niestety wysokiego poziomu usług.

Z kolei w jednym z najbardziej reprezentacyjnych miejsc chrześcijańskiego Rzymu – w westybulu budynku mieszczącego Święte Schody na Lateranie, można oglądać do dnia dzisiejszego dużą figurę klęczącego papieża Piusa IX (il. 3) oraz niewielką grupę *Pietà* (*Zdjęcie z krzyża*) (il. 4), dwie marmurowe rzeźby z lat 70. XIX wieku, dłuta Tomasza Oskara Sosnowskiego. I chociaż cechuje je wysoki poziom wykonania technicznego, to jednak – jak większość dzieł rzeźbiarzy polskich tworzących w XIX-wiecznej Italii – są co najwyżej poprawne, żeby nie powiedzieć wprost konwencjonalne, utrzymane w typowej manierze akademickiej, na której cieniem położyło się nadmierne zafascynowanie międzynarodowego środowiska rzeźbiarskiego Rzymu tradycją, zwłaszcza sztuką wielkich epok

stylowych: wszechobecnego antyku (w wydaniu greckim i rzymskim) oraz korzystających pełnymi garściami z jego doświadczeń i zdobyczy twórców renesansowych, barokowych i klasycystycznych.

Nic więc dziwnego, że wiek XIX na polu rzeźby nie skończył się w Rzymie wraz z rokiem 1900, ale trwał znacznie dłużej, przynajmniej do I wojny światowej. Tymczasem stolicą rzeźby nowoczesnej – od wczesnych lat 70. XIX wieku – stał się Paryż, wraz z pojawieniem się nowatorskich rzeźb Augusta Rodina. A rzeźbiarze polscy? Naturalnie opowiedzieli się – głównie przedstawiciele młodego pokolenia, absolwenci Klasy Rysunkowej w Warszawie (tzw. Szkoły Gersona) i krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych – za impresjonizmem, który pojawił się w stolicy Francji i zrewolucjonizował myślenie o formie i treści (zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie). Wprawdzie pomiędzy 1901 a 1939 rokiem niektórzy z nich nadal woleli uczyć się i tworzyć nad Tybrem niż jeździć nad Sekwanę, ale byli już wówczas w zdecydowanej mniejszości.

Bibliografia

- Biriulow 2007 = Biriulow, Jurij: *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007.
- Grandesso 2003 = Grandesso, Stefano: *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Silvana Editoriale Spa, [Milano 2003].
- Lameński 1997 = Lameński, Lechosław: *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886 rzeźbiarz polski w Rzymie*, Wyd. TN KUL, Lublin 1997.
- Madeyski 1930 = Madeyski, Antoni: „Artyści polscy w Rzymie (garść wspomnień)”, *Sztuki Piękne*, 6 (1930): 1–19.
- Mikocka-Rachubowa 2001 = Mikocka-Rachubowa, Katarzyna: *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1–2, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001.

Lechosław Lameński

Polish sculptors in Rome of the 19th century

In the 19th century, Rome attracted a lot of attention of Polish sculptors thanks to its numerous renowned academies, the Academy of Saint Luke to start with, as well as by splendid public and private collections of art. It was also possible to study in ateliers of great masters like Antonio Canova and Bertel Thorvaldsen, followed by Pietro Tenerani.

There was another place in Rome, extremely popular among Polish artists, Antico Caffè Greco, a centre of regular meetings and debates. In Rome, they could also benefit from international connections and generosity of duchess Zofia Branicka, Duke Don Livio III Odescalchi's wife, as well as from the support of the Resurrectionist Congregation.

Many Polish sculptors visited these places. Tomasz Oskar Sosnowski and Wiktor Brodzki, both coming from Volhynia, stayed on the Tiber much longer than Henryk Stattler, Marcelli Guyski, Teofil Lenartowicz, Władysław Oleszczyński, Teodor Rygier or Pius Weloński, later joined by, among others, Antoni Madeyski.

Although each of them stayed in Rome from a few months to a few dozen of years, they mostly took commissions coming from the distant homeland. Visiting Rome went out of fashion among Polish sculptors after the outbreak of the World War II.