

Małgorzata Biernacka

Artyści polscy w Rzymie w latach 1900–1914

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 3, 77-83

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

Małgorzata Biernacka

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków; PISnSŚ

Artyści polscy w Rzymie w latach 1900–1914

„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem. Monachium to jednak tylko *Malerschule*, Włochy – to wielkie *Campo Santo*, miejsce najśodszej pielgrzymki i w słońcu roziskrzzonej radości Piękna, Berlin i Wiedeń – to dwa nieporozumienia, które wcześniej czy później ustać muszą”.¹

Nie bez przyczyny znalazły się tutaj słowa Antoniego Potockiego z artykułu w paryskiej „Sztuce” z 1904 roku. Autor podkreśla tam rolę Paryża jako wciąż w tamtym czasie ważnego celu podróży i miejsca pobytu wielu polskich artystów, ale także tłumaczy, że oto już wreszcie „Minęły czasy, kiedy Sztuka polskiej [pisanej przez duże S – M. B.] trzeba było szukać w... Monachium lub w Paryżu”.² Potocki, słusznie przekonany o rozkwicie sztuki krajowej w epoce Młodej Polski, wyraził z prawdziwie młodopolską egzaltacją pogląd, że „Sztuka, trwożliwy dawniej gość na wyjeźdnym, zrosła się z własną ziemią. Soki z niej zaczerpnięte snadź dały moc żywotną wiecznozielonym jej konarom, bo oto

wszystkie się rozrastają po kolei: malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, grafika – a nawet kunszt książki ozdobnej i zaczątki medalierstwa – wszystko się dźwiga”.³

Powyższą diagnozę Potockiego można potraktować jako część odpowiedzi na pytanie, dlaczego po roku 1900 polskie środowisko artystyczne w Rzymie straciło na znaczeniu. Zdecydowała o tym jednak także drugorzędna – w przeciwieństwie do Paryża – rola stolicy Włoch jako europejskiego ośrodka sztuki. To w Paryżu zorganizowano w roku 1900 najważniejszą z Wystaw powszechnych (z gigantycznym działem sztuki, przede wszystkim francuskiej), którą symbolicznie zamknięto wiek XIX. To Paryż na początku XX stulecia wyznaczał awangardowe kierunki w opozycji do Salonu oficjalnego.

Potocki użył na określenie Włoch terminu *Campo Santo* – co pięknie brzmi, ale pamiętajmy, że oznacza cmentarz.

Dalej w „Sztuce” czytamy: „Ten fakt zasadniczy utrwalenia się sztuki w kraju – musiał z gruntu zmienić znaczenie naszych artystycznych kolonii za granicą. Kolonie owe bywały ongi (...) jedynym miejscem dla elementarnych nawet studiów

¹ Potocki (1904: 393–394). Polskich artystów w Rzymie na przełomie XIX i XX wieku wymienia Kwiatkowska (2007: 148–153); jest to książka z bibliografią, ale bez przypisów. Zob. też: Kwiatkowska (1999).

² Potocki (1904: 392).

³ Potocki (1904: 392).

artystycznych, po wtóre najłatwiejszym środkiem nieuduszenia się w atmosferze krajowej, po trzecie najlepszym (wśród niewielu) sposobem do uniknięcia śmierci głodowej”.⁴ Co do punktu pierwszego: wspomniany stan rzeczy około roku 1900 dawno należał do przeszłości. W Rzymie w 2. połowie XIX wieku osiedlali się polscy artyści już dobrze wyedukowani, przede wszystkim w Petersburgu. Bliżej końca stulecia „Kolonie zagraniczne powoli traciły swój charakter (...), swoje znaczenie ratunkowe (...). Bezpowrotnie – na szczęście, przeminęły czasy polskich monachijczyków i paryskich Polaków”.⁵ Dodajmy: również Polaków znad Tybru. Co do Monachium – Potocki oczywiście miał rację; co do Paryża – sam obserwował, że miasto to nadal polskich artystów przyciąga: „Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szalu poczynań (...) Paryż pozostanie zawsze jedynym. Ani to raj, ani piekło sztuki, bo pierwszy podobno lśni pod włoskim słońcem, a drugie jest po trosze wszędzie – ale na pewno jej czyszciec. Tu się dusze hartują lub łamią ostatecznie, tu próba charakteru, (...) indywidualność staje oko w oko z tradycją. Stąd wędrówka do Paryża nie ustanie nigdy i zawsze istnieć będzie *kolonia paryska*”.⁶ Jak wiemy, istniała rzeczywiście: jako *École de Paris*.

Obecnie „wędrówki artystyczne Polaków za granicę przybierają coraz normalniejszy charakter” – dodawał Potocki w innym miejscu.⁷ Rzym nadal wybierano jako cel takich podróży, ale ze specyficznych powodów. W środowisku warszawskim istniał omówiony swego czasu przez jednego z autorów wystawy *W kręgu „Chimery”* niezwykle kult Italii.⁸ Do owych „warszawskich italianistów” dołączali niektórzy członkowie krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka. Inspirowano się dawną sztuką włoską różnych epok i włoskim pejzażem, ale nigdy tamtejszą sztuką współczesną, która mogła przybyszom zaoferować niewiele. Awangardy jeszcze nie było; istniała żywa tradycja Macchiaioli, działali symboliści,⁹ ale symbolizm – oprócz twórczości zmarłego w roku 1899 Giovanniego Segantiniego – nie zyskał we Włoszech nigdy tej rangi, co we Francji, Niemczech czy w Polsce. Funkcjono-

wał też nadal ukształtowany już w XIX wieku rynek obrazów tworzonych dla turystów: malowano pejzaże i sceny z przeszłości starożytnego Rzymu przeznaczone na sprzedaż.¹⁰ Z Polaków robił to Stefan Bakałowicz, którego pociągały też rodzajowe tematy z życia starożytnego Egiptu.

Dopiero włoski futurizm, którym zainteresowali się w Polsce literaci i artyści, zwrócił uwagę na najnowszą włoską sztukę; była to jednak przede wszystkim fascynacja ideą nowoczesności propagowaną w całej Europie przez Marinettiego. Na zachwyty pięknoduchów nad malowniczą Italią nie było już wtedy miejsca; zresztą inspiracja futuryzmem i bycie futurystą nie wiązały się z podróżowaniem do Rzymu. Kwestii „futurizm a sztuka polska” poświęcona jest wydana niedawno książka Przemysława Strożka.¹¹

Kres świetności polskiej kolonii w Rzymie położyły na początku XX wieku przede wszystkim nieubłagane prawa biologii: rok 1901 – to śmierć Aleksandra Gierymskiego, 1902 – Henryka Siemiradzkiego, 1904 – Wiktora Brodzkiego, 1913 – Teodora Rygiera. Oprócz zmarłego w Strzałkowie Siemiradzkiego (pochowanego w Krakowie na Skalce), wszyscy leżą na *Campo Verano*; w roku 1939 dołączył do nich Antoni Madeyski, w 1947 – Stefan Bakałowicz.

Polscy artyści w Rzymie około roku 1900 dzielili się na rezydentów i gości. Nowe pokolenie przybyszów oraz żyjący jeszcze wtedy seniorzy – to były właściwie dwa różne światy, chociaż razem przesiadywano w ulubionych *trattoriach*, gdzie międzynarodową artystyczną klientelę stanowili Polacy, Włosi i Niemcy.¹²

Rezydentów przed I wojną światową nie było już wielu. Teodor Rygier (1841–1913) w Rzymie mieszkał od listopada 1886 roku,¹³ a wcześniej we Florencji; nad Tybrem pracował w dawnym *atelier* Antonia Canovy przy *via San Giacomo*. W przypadku Stefana Bakałowicza (1857–1947) dokładna data przyjazdu do Rzymu nie jest znana; dzięki stypendium z akademii petersburskiej znalazł się tam prawdopodobnie pod koniec 1882 roku, a na jego decyzji o pozostaniu w Italii zaważyło małżeństwo z Giuseppiną Aloisi.¹⁴ Edward Grajner

⁴ Potocki (1904: 392).

⁵ Potocki (1904: 393).

⁶ Potocki (1904: 394).

⁷ Potocki (1904: 393).

⁸ Chmurzyński (b.r.). O włoskich podróżach polskich literatów i artystów zob. też: Ziejka (1995: 220–228).

⁹ Zob.: Damigella (1981).

¹⁰ Biernacka (2004: 159).

¹¹ Strożek (2012).

¹² Madeyski (1930: 18).

¹³ Kronika bieżąca (1886: 3). Zob. też: Biernacka (2013a).

¹⁴ Akademię petersburską ukończył w 1882 roku; zob.: Derwojed (1971), Kwiatkowska (1999: 35–36).

(1876[1877?]-1907) spędził we Włoszech lata 1895–1905 (Wenecja, Florencja, Rzym), początkowo jako stypendysta warszawskiego TZSP; malował włoskie pejzaże i kompozycje mitologiczne,¹⁵ a w roku 1903 opublikował we Lwowie *Artystyczno-informacyjny przewodnik po Rzymie*, w którym zawarł gorzkie słowa na temat tamtejszej niewyrobionej publiczności i jej braku zrozumienia dla młodych artystów.¹⁶ Stypendysta akademii monachijskiej, rzeźbiarz Henryk (Henocho, Enrico) Glicenstein (1870–1942) w Rzymie, w *atelier* przy *via Margutta*, działał przez lat piętnaście (1896–1910). Powróciwszy tam z Warszawy po I wojnie światowej (1917), przyjął włoskie obywatelstwo; w latach 1921–1925 przebywał w Londynie, a w roku 1928 przeniósł się do Stanów Zjednoczonych.¹⁷ Kolejny modernista, Edward Okuń (1872–1945), w Rzymie mieszkał pod różnymi adresami w latach 1898–1921,¹⁸ pracownię miał w zadziwiającej rzymskiej enklawie odosobnienia od zgiełku świata, jaką była w owych latach Villa Strohl-Fern na Monte Pariolo; część tej posiadłości baron Alfred Strohl-Fern przeznaczył na azyl dla artystów.¹⁹ Na lato Okuń Rzym opuszczał, przenosząc się 58 kilometrów dalej, do ulubionego Anticoli Corrado w Górach Sabińskich.²⁰ Regularnie wystawiał w „Zachęcie”, pozostając w stałym kontakcie z krajem przede wszystkim dzięki korespondencji z Zenonem Przesmyckim, redaktorem „Chimery”. Wszystkie wykonane przez Okunia ilustracje do tego organu warszawskiej moderny powstały nad Tybrem. Kolejny artysta, rzeźbiarz Antoni Madeyski (1862–1939), kuzyn Wiktora Brodzkiego, w Rzymie pojawił się także – jak Okuń – w roku 1898 i został tam na stałe (oprócz lat 1914–1919 przeżytych we Francji).²¹

Gości najłatwiej wymienić w kolejności alfabetycznej: Antoni Gawiński, Samuel Hirszenberg, Stanisław Janowski, Feliks Jabłczyński, Stanisław

Kamocki, Kazimierz Lasocki, Stanisław Masłowski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Ignacy Pieńkowski, Bronisława Rychter-Janowska, Jan Stanisławski, Kazimierz Stabrowski, Marian Trzebiński, Wojciech Weiss, Feliks Michał Wygrzywalski – i ani jednego rzeźbiarza. We Włoszech bywali też Jacek Malczewski czy Konrad Krzyżanowski, ale tamtejszy pejzaż w ich twórczości się nie pojawia. Ferdynand Ruszczyc, który trochę „włoskich” krajobrazów znalazł w młodości na Krymie, a latem 1898 roku odwiedził Mediolan, Weronę i Wenecję²² (co nie pozostawiło żadnego śladu na jego obrazach), później doskonale obywał się bez śródziemnomorskiej inspiracji.

Jedyna kobieta w tym gronie malarzy, Bronisława Rychter-Janowska (1868–1953), oprócz wcześniejszych wizyt (1904, 1905, 1907) mieszkała w Rzymie od września 1912 do czerwca 1914 roku; zarabiała lekcjami rysunku, a od grudnia 1912 publikowała w „Gazecie Lwowskiej” korespondencje pod wspólnym tytułem „Listy z Rzymu”.²³ Począwszy od roku 1908, wygłaszała w Krakowie i innych galicyjskich miastach odczyty na temat włoskich podróży i włoskiej sztuki (m.in. *Futuryści rzymscy*, ok. 1914).²⁴

Goście byli jak przelotne ptaki, a Rzym i Italię malowali zgodnie z manierą właściwą każdemu z nich.²⁵ Nie wszystkim się w Rzymie podobało; „gruby, dziki, smrodliwy” – takie wrażenie odniósł Masłowski, który znacznie wyżej cenił „miasto wykwiłtne” – Florencję.²⁶ W innym miejscu stwierdził: „Taki Wiedeń – to miasto magnackie. Rzym – jeden śmietnik i tylko to, co stare i dawne, ma wartość”.²⁷

W przypadku rezydentów, oprócz jednego Glicensteina, faktem była ich dobrowolna izolacja od nowoczesnych kierunków w europejskiej sztuce. Madeyski zwrócił się ku antykowi i rzymskiemu renesansowi, co w takim otoczeniu nie dziwi. Rzeźbił głównie na zamówienia z kraju, mając pozycję ugruntowaną przez wawelskie nagrobki królowej Jadwigi (1902) i Władysława Warnieńczyka (1906). W jego eleganckiej pracowni przy *via Flaminia* to-

¹⁵ Rudzińska (1975).

¹⁶ Grajner (1903: 44).

¹⁷ Zob.: Malinowski (2000: 117–124). Ryszkiewicz (1975) podaje, że Glicenstein dwukrotnie, w 1895 i 1896, uzyskał *Prix de Rome* w akademii berlińskiej.

¹⁸ Biernacka (2004); zob. też: Biernacka (1998).

¹⁹ Biernacka (2004: 184–190).

²⁰ Średniowieczne miasteczko, które służyło jako miejsce letnich plenerów wielu artystom włoskim i niektórym polskim; zob.: Biernacka (2004: 173–176).

²¹ Zob.: Szubert (1993). Kwiatkowska (2007: 149–150) uwzględniła ponadto czynnego w Rzymie od 1902 roku absolwenta i stypendystę akademii berlińskiej, Zygmunta Lipińskiego (Grudziądz 1873–1940 Rzym), ten artysta należy jednak do historii sztuki niemieckiej (Sigmund Lipinsky).

²² Biernacka (2013).

²³ Różalska (2013).

²⁴ Różalska (2013).

²⁵ Wybór włoskich pejzaży prezentuje np. katalog wystawy: Artysta (2005).

²⁶ List Masłowskiego z Fiume, 1910; cyt. za: Artysta (2005: 95).

²⁷ List Masłowskiego z Rzymu, 1910; cyt. za: Artysta (2005: 96).

czyło się życie towarzyskie, gdy zabrakło słynnego *atelier* Siemiradzkiego w willi przy *via Gaeta*. W dwudziestoleciu międzywojennym Madeyski sam stał się seniorem prawie już nieistniejącej rzymskiej kolonii; napisał wtedy do „Sztuk Pięknych” znany i cytowany do dziś wspomnieniowy tekst „Artyści polscy w Rzymie”.²⁸

Teodor Rygiel, dożywając swych lat nad Tybrem, po roku 1900 już nic istotnego nie stworzył; posyłał na wystawy w kraju swoje dawniejsze rzeźby i w Warszawie – a nie w Rzymie – obchodził w marcu 1912 roku jubileusz 50–lecia pracy artystycznej. Znamienne dla konserwatywności kolejnego „polskiego rzymianina” są pogardliwe uwagi Okunia o francuskich malarzach, których właśnie zaczęto w stolicy Włoch wystawiać: „W tym roku [1913] postępowcy rzymscy przywieźli całe 3 sale okazów, które mnie wprowadziły wprost w zdumienie. Czy Pan widział kiedy Matisa? Powieszono tego pana na honorowym miejscu, ja ze swej strony macałem sobie głowę, sądząc, że ją gdzie zgubił po drodze idąc na wystawę”.²⁹

Nowoczesne są natomiast dzieła Glicensteina, który w Rzymie zyskał znaczne uznanie już podczas pierwszego pobytu (kiedy sportretował m.in. króla Wiktora Emanuela i Gabriele D’Annunzia), a w latach 20. był uważany za „najwybitniejszego rzeźbiarza żydowskiego”.³⁰ Rzym, z którym czuł się bardzo związany, miał dla Glicensteina szczególne znaczenie jako miasto żydowskiej historii: „Zabytki starożytnego Rzymu to historyczne pamiątki żydostwa. (...) Nasz Mesjasz, wyzwoliciel narodu żydowskiego, leży u bram Rzymu”.³¹

Udział Polaków w życiu artystycznym stolicy Włoch w latach 1900–1914 wyglądał mizernie i w żaden sposób nie da się go porównać z aktywnością Polaków w Paryżu, regularnie wystawiających na tamtejszych Salonach. W roku 1900 w Rzymie zaprezentowano publiczności kurtynę Siemiradzkiego do teatru lwowskiego; w roku 1911 w Międzynarodowej Wystawie Sztuki uczestniczył Madeyski,³² a Glicenstein wystawiał w latach 1899,

1901 i 1905.³³ Rychter-Janowska wiosną 1913 urządziła pokaz swoich obrazów i makat w sali hotelu „Excelsior”.³⁴ Trzeba dodać, że to przecież nie Rzym był wtedy we Włoszech ośrodkiem wystaw sztuki współczesnej; rolę tę wzięły na siebie Mediolan i Wenecja. Warto znów zacytować Masłowskiego, którego zdanie z 1910 roku dobrze koresponduje ze wspomnianymi już uwagami Grajnera: „Tutaj nie mogłem wcale obrazu wystawić. Rzym pod względem zamiłowań i popierania sztuki nie może mierzyć się z Warszawą. Wystawić obraz można w sklepie, ale tego nie chcę. Źle więc uczyniłem, że nie wysłałem do Paryża na salon”.³⁵

Z malarzy najdłużej pozostali w Rzymie Bakałowicz i Okuń. Bakałowicz tam zmarł, już po II wojnie światowej. W swoich scenach rzymskich był epigonem Siemiradzkiego; od 1936 roku należał do Polskiej Organizacji Artystów Plastyków Kapitol, a jego twórczość nadal czeka na opracowanie. Okuń w połowie roku 1921 wrócił do Warszawy i urządził się w kupionej tam kamienicy przy Rynku Starego Miasta. Jego wyjątkowo bogata twórczość pejzażowa (niestety, nierównej jakości i w znacznej części obecnie zaginiona) jest świadectwem autentycznej fascynacji nie tylko Rzymem, ale też wieloma innymi miejscami w Italii. Znamy tę fascynację również z opisów w listach artysty.

Dlaczego Okuń – jako jedyny z rezydentów – wrócił do Warszawy, za którą nie przepadał? Sam nigdzie o tym nie wspomina. Może skończył się za granicą rynek zbytu na jego malarstwo, może chciał żyć w niepodległym wreszcie własnym kraju, może dostał od braci masonów polecenie wykonania misji specjalnej. Istnieje hipoteza,³⁶ że to właśnie Okuń, członek Gran Loggia Nazionale d’Italia oraz polsko-włoskiej loży Polonia, przywiózł do Polski patent konstytucyjny dla pierwszej w II Rzeczypospolitej loży-matki Kopernik, utworzonej w Warszawie 19 marca 1920 roku pod zwierzchnictwem Wielkiej Loży Narodowej Włoch.

Każdy z rzymskich Polaków tworzył, co chciał. Odwiedzano się w pracowniach, kontynuowano towarzyską działalność założonej w roku 1899 przez

²⁸ Madeyski (1930).

²⁹ BN (2857; k. 90).

³⁰ Ryszkiewicz (1975). Na temat Henryka Glicensteina, w tym także jego rzymskiego okresu, zob. również: Sztyma-Knasiecka (2008). Jest to najlepsze w polskiej literaturze opracowanie twórczości tego rzeźbiarza.

³¹ Wypowiedź Glicensteina z 1926 roku; cyt. za: Malinowski (2000: 120).

³² Wojciechowski (1967: 53, 108).

³³ Jak podaje Ryszkiewicz (1975), Glicenstein w 1925 roku miał też w stolicy Włoch wystawę indywidualną, ale częściej niż w Rzymie wystawiał na Biennale w Wenecji: 1907, 1909, 1910, 1924, 1926 (wystawa indywidualna).

³⁴ Różalska (2013).

³⁵ List Masłowskiego z Rzymu, 1910; cyt. za: Artysta (2005: 96).

³⁶ Chajm (1984: 138).

Madeyskiego Czytelni polskiej, której kwaterą była nadal Caffè Greco przy *via Condotti*.³⁷ Fiasco poniosła natomiast inicjatywa utworzenia w Rzymie polskiej akademii artystycznej na wzór Akademii Francuskiej, spóźniona co najmniej o sto lat. Komitetowi zawiązanemu w tym celu w roku 1903 przewodniczył Rygier. „Biblioteka Warszawska” w 1. tomie z 1904 roku opublikowała nadesłaną z Rzymu odezwę komitetu:

„Wybitnie zaznaczający się ostatnimi czasy ruch artystyczny w społeczeństwie polskim chlubnie świadczy o silnym rozwoju najmłodszego pokolenia. Młodzież nasza w zwartym szeregu, z zapalem wdiera się po stromej i ciernistej drodze sztuki, pragnąc przebojem dopiąć jej szczytów, rozpoznać i wysubtelnić ideał piękna, dąży ku środowiskom zachodniej kultury, gdzie kształci się w trudzie i znoju, czasem «o chłodzie i głodzie». Marzeniem artystów całego świata jest najstarsze i najpotężniejsze ognisko piękna – Rzym. Wieczne miasto, od dwóch tysięcy lat dzierżąc berło sztuki, jest nie tylko wielkim skarbcem arcydzieł ludzkiego geniuszu, ale poniekąd gorącą kuźnią talentów, zewsząd idącą ku złocistym jego murom – ożywczą krynicą natchnień dla budzących i przeradzających się duchów artysty. Odczuły to i zrozumiały ludy romańskie, a po nich – germańskie, bo niosąc pomoc spragnionym Rzymu artystom swoim, założyły własne akademie, w których miejsca są najwyższą nagrodą, tęsknotą serc młodych. I te akademie już obchodzą uroczyste stuletnie rocznice swego istnienia. Tylko my – Polacy – nie mamy tam własnej świątyni.

Ale czas i na nas przychodzi. W łonie rzymskiej kolonii polskiej ta myśl się zrodziła i to ma się urzeczywistnić. Związało się grono ludzi jednym pragnieniem przejęte, jedną ideą spojone – i dąży do ściśle wytkniętego celu, a tym celem: polska akademia artystyczna w Rzymie. Akademia w najszerszym pojęciu tego słowa, wyposażona w następujące instytucje:

1. Bezpłatny pensjonat dla utalentowanych artystów;
2. Wzorowe pracownie z wszelkimi środkami do studiów;
3. Wieczorna sala rysunkowa, tzw. sala aktu akademickiego;
4. Doborowa biblioteka dzieł z zakresu sztuki i archeologii;

5. Czytelnia pism polskich i zagranicznych;

6. Sala zebrań dla ziomków przebywających stale lub czasowo w Rzymie.

Oto myśl od kilku lat błakająca się wśród rzymskiej kolonii polskiej – teraz wybija godzina czynu. W imię świętych praw sztuki zwracamy się do opatrności serc bratnich! Wszelkie dary, wielkie czy małe, zbliżą nas do ideału, co tchnieniem odrodzenia sphywa ku nam z kopuły Piotrowej”.³⁸

Po tym egzaltowanym apelu zapowiedziano, że ofiarodawcy 10 tysięcy rubli otrzymają tytuł członka założyciela i biust marmurowy w sali zebrań akademii, za 1000 rubli – tytuł członka honorowego i umieszczenie nazwiska na specjalnej tablicy, a pozostali, z tytułem członków rzeczywistych, zostaną wpisani do księgi pamiątkowej.³⁹

Zgłoszony nie w porę projekt rzymski, gwałtownie skrytykowany w kraju zwłaszcza przez Eligiusza Niewiadomskiego,⁴⁰ nie doczekał się realizacji, chociaż TPSP w Krakowie rozpoczęło nawet zbieranie składek. *Allora, Signori, point de rêveries...*

Źródła archiwalne

BN 2857 = Biblioteka Narodowa (BN), Warszawa, rkps. 2857, Korespondencja Zenona Przesmyckiego z lat 1884-1941: List Okunia, Anticoli Corrado, 1 sierpnia 1913, k. 90.

Bibliografia

- Artysta 2005 = *Artysta na wakacjach? Gierymski, Stanisławski, Weiss i inni*, Piotr Kopszak, Zofia Weiss-Konopka (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, [Warszawa] 2005.
- Biernacka 1998 = Biernacka, Małgorzata: „Edward Franciszek Mateusz Okuń” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998: 222–236.
- Biernacka 2004 = Biernacka, Małgorzata: *Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
- Biernacka 2013 = Biernacka, Małgorzata: „Ferdynand Emanuel Ruszczyk” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze*,

³⁸ Kronika miesięczna (1904: 405–406).

³⁹ Kronika miesięczna (1904: 406).

⁴⁰ Niewiadomski (1904: 62–63); polemikę z ideą utworzenia akademii omawia Kwiatkowska (2007: 157–158).

³⁷ O Polakach w Caffè Greco zob. m.in.: Biliński (1992).

- graficy, t. 9, Małgorzata Biernacka (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2013: 273–296.
- Biernacka 2013a = Biernacka, Małgorzata: „Teodor Rygier” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, Małgorzata Biernacka (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2013: 367–377.
- Biliński 1992 = Biliński, Bronisław: „Supplemento polacco alle cronache del Caffè Greco”, *Strenna dei Romanisti*, 53 (1992): 39–58.
- Chajń 1984 = Chajń, Leon: *Polskie wolnomularstwo 1920–1938*, wyd. 2, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1984.
- Chmurzyński [b.r.] = Chmurzyński, Wojciech: „Panteon twórczych mocy – «Chimera» a plastyka warszawska w okresie modernizmu” [w:] *W kręgu „Chimery”. Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, Wojciech Chmurzyński, Mirosława Puchalska (oprac.), katalog-pamiętnik wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, [brak miejsca i daty wydania]: 39–51.
- Damigella 1981 = Damigella, Anna Maria: *La pittura simbolista in Italia 1885–1900*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1981.
- Derwojed 1971 = Derwojed, Janusz: „Stefan Bakalowicz” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Jolanta Maurin-Białostocka i in. (red.), Ossolineum, Wrocław 1971: 72–73.
- Grajnert 1903 = Grajnert, Edward: *Artystyczno-informacyjny przewodnik po Rzymie*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, Lwów 1903.
- Kronika bieżąca 1886 = „Kronika bieżąca”, *Kurier Warszawski*, 319b (1886): 3.
- Kronika miesięczna 1904 = „Kronika miesięczna”, *Biblioteka Warszawska*, 1 (1904): 405–406.
- Kwiatkowska 1999 = Kwiatkowska, Maria Irena: *Groby polskie na cmentarzach Rzymu*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999.
- Kwiatkowska 2007 = Kwiatkowska, Maria Irena: *Polacy w Rzymie w wiekach XIX–XX*, Muzeum Wychodźstwa Polskiego im. Ignacego Paderewskiego, Warszawa [2007].
- Madeyski 1930 = Madeyski, Antoni: „Artyści polscy w Rzymie (garść wspomnień)”, *Sztuki Piękne*, 6 (1930): 1–19.
- Malinowski 2000 = Malinowski, Jerzy: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2000.
- Niewiadomski 1904 = Niewiadomski, Eligiusz: „Precz z Rzymem!”, *Tygodnik Ilustrowany*, 4 (1904): 62–63.
- Potocki 1904 = Potocki, Antoni: „Kolonja paryska”, *Sztuka* (Paryż), (1904): 392–399.
- Różalska 2013 = Różalska, Jolanta: „Bronisława Zofia Waleria Rychter-Janowska” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, Małgorzata Biernacka (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2013: 348–360.
- Rudzińska 1975 = Rudzińska, Wanda: „Edward Grajnert” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Jolanta Maurin-Białostocka i in. (red.), Ossolineum, Wrocław 1975: 455.
- Ryszkiewicz 1975 = Ryszkiewicz, Andrzej: „Henryk Glicenstein” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Jolanta Maurin-Białostocka i in. (red.), Ossolineum, Wrocław 1975: 356–358.
- Strożek 2012 = Strożek, Przemysław: *Marinetti i futurizm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2012.
- Sztyma-Knasiecka 2008 = Sztyma-Knasiecka, Tamara: *Syn swojego ludu. Twórczość Henryka Glicensteina*, seria: *Archiwum sztuki polskiej XX wieku*, Jerzy Malinowski (red.), t. 3, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008.
- Szubert 1993 = Szubert, Piotr: „Antoni Franciszek Mieczysław Madeyski” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, Janusz Derwojed (red.), Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993: 225–230.
- Wojciechowski 1967 = Wojciechowski, Aleksander (red.): *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Ziejka 1995 = Ziejka, Franciszek: „Młodopolscy Europejczycy” [w:] *Stulecie Młodej Polski*, Maria Podraza-Kwiatkowska (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995: 220–228.

Małgorzata Biernacka
Polish artists in Rome between 1900–1914

The period 1900–1914 saw a decline of the formerly important *milieu* of Polish artists in Rome. There were several reasons for such a situation, first of all a vast and interesting development of fine arts back in homeland around 1900, fuelled by the artists of the movement Young Poland. This fact was stressed in 1904 by Antoni Potocki, a Polish critic living in Paris, who then called Italy a *Campo Santo* – a graveyard. Potocki's diagnosis regarding no need for all Polish artistic colonies abroad – in Munich, Rome and Berlin – seemed to be true; he made only one exception in the case of Paris, the most important art capital in Europe. Rome, as we know, could not compete in the field of artistic avant-garde.

In the last quarter of the 19th century Polish artists in Rome formed a circle around a painter Henryk Siemiradzki (d. 1902) and sculptor Wiktor Brodzki (d. 1904). This great loss – and the death of Aleksander Gierymski in 1901 – marked the end of „the Golden Age”. In the first fourteen years of the 20th century Polish artists residents in Rome were few: Teodor Rygier, Stefan Bakałowicz, Edward Grajnert, Henryk Glicenstein, Edward Okuń, Antoni Madeyski. All of them were more connected with the artistic life back in homeland than in Italy. Among the visitors to Rome of that time we can find almost twenty names of Polish painters still interested in Italian landscape and monuments but not in modern Italian art.