

Leopold Nowotny (1820-1870). Historia relacji polsko-włoskich i poszukiwania nowego kanonu

Abstract

Leopold Nowotny (1820-1870): A history of Polish-Italian relations and the search for a new canon. This paper focuses on the history of contacts between Leopold Nowotny, a Polish painter of Czech origin who spent almost his entire life in Rome working within the circle of artists associated with Friedrich Overbeck, the Nazarenes movement, and Cyprian Kamil Norwid. In light of the discovered legacy of Nowotny, I contextualise his profile in respect to Rome's cultural background during the years 1835-1875 and the Polish artistic colony on the Tiber; I also try to shed some light on the links between Nowotny, Norwid, the Odescalchi family, and several cultural and social activists (the circle of ultramontanists). From an ideological perspective, in Nowotny's work an important role was played by way he developed a narrative aimed at building the Slavic and Christian community. Other significant features examined in this paper are the reference to the canon of Nazarene art as well as the attempt to establish his own ideological and artistic canon.

Keywords

Leopold Nowotny, Polish artistic colony, Nazarene movement



© 2021 Emilian Prąat

Adam Mickiewicz University, Poznań | emilianpralat@gmail.com

Submitted on 2021, February 14th, Accepted on 2021, June 1st

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 12 | 2021

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it

Wstęp

"Śmierć Leopolda Nowotnego. Requiescat in pace! Panie, przebacz i błogosław!" (Semenenko: 1886) – te słowa, zapisane przez ks. Piotra Semenenkę, zdawały się kończyć historię Leopolda Nowotnego (1820–1870). Nad wyraz krótka informacja, która rodzi pytania: kim był i co pozostawił, skoro wzmianka o jego śmierci znalazła się w dzienniku jednej z aktywniejszych postaci w środowisku polonijnym XIX-wiecznego Rzymu? To wydawałoby się trywialne pytanie, wymagało kilku lat wytężonej pracy, która zaowocowała rzuceniem światła na jego biografię i twórczość.

Szkic biografii

Leopold Nowotny urodził się w Tulczynie na Podolu, w 1820 roku, w rodzinie Antoniego, emigranta rodem z Pragi, kapelmistrza rodziny Potockich. Miał czterech braci – Edwarda Karola, Pawła, Henryka Konstantego, Cypriana i siostrę. Uczęszczał do Liceum Krzemienieckiego, jednej z najlepszych szkół, w której rozbudowano jego artystyczne umiejętności, co znalazło odzwierciedlenie w nagrodzeniu jego i brata Cypriana listem pochwalnym za wyniki w nauce (NN 1830: 2-3). Zamknięcie szkoły przez władze carskie, które było jedną z form represji po klęsce powstania listopadowego, uniemożliwiło Leopoldowi jej ukończenie. Fakty z wielu lat życia dotąd pozostają nieznane. Jerzy Mycielski informuje, iż Nowotny kształcił się pod okiem Josefa Führicha w Akademii Wiedeńskiej, jednak nie znajduje to potwierdzenia w źródłach, a poza tym wspomniany mistrz przebywał w domniemanym czasie (1838–1839) w Italii. W podobnym okresie rzekomo zgłębiał również tajniki sztuki malarskiej w pracowni Wilhelma Kaulbacha i w Akademii Monachijskiej (Melbechowska 1969: 107–120). Jednak w wykazie studentów wspomnianych uczelni nie figuruje nazwisko malarza. Dopiero w 1842 roku odnajdujemy Nowotnego w Wenecji, gdzie spotyka go Piotr Semenenko, jeden z współzałożycieli Zgromadzenia Zmartwychwstańców, a w późniejszym okresie bliski współpracownik Piusa IX. W Wenecji kopiował Nowotny mozaiki z Bazyliki Świętego Marka. Semenence, który w liście z 26 lipca 1842 roku do współbraci relacjonuje swoje spotkanie z artystą, zawdzięczał znajomość z Johannem Friedrichem Overbeckiem, jednym z najważniejszych artystów europejskich XIX wieku. Do spotkania z nim doszło w Rzymie, gdzie Nowotny trafił około 1843 roku. Nad Tybrem zasilił szeregi licznej podówczas polskiej kolonii artystycznej, której wielką protektorką była księżna Zofia z Branickich Odescalchi, nazywana "polską papieżycą", za sprawą jej bliskich kontaktów ze Stolicą Apostolską. W Rzymie miał trafić malarz do atelier Overbecka. Wkrótce znalazł zatrudnienie w pałacu przy Piazza di Santi Apostoli, gdzie zajmował się zbiorami sztuki Odescalchich. W 1847 roku zaprezentował swoje prace na wystawie zorganizowanej przez Stanisława Egberta Koźmiana. Od 1851 roku mieszkał przy via della Croce, niedaleko Piazza di Spagna. Trzy lata później poślubił Elisę Brunelli, krewną kardynała Brunellego. Po ślubie w jego życiu rozpoczyna się jeden z nielicznych okresów stabilizacji,

zarówno materialnej, jak i osobistej. W 1866 roku – zapewne za sprawą protekcji Odescalchi i zmartychwstańców – Pius IX i Zgromadzenie Redemptorystów powierzyło Polakowi dzieło konserwacji ikony Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Niewątpliwe wyróżnienie wiązało się z uznaniem dla zdolności renowatorskich malarza, który był autorem dwóch, obecnie zaginionych, traktatów: *O sztuce średniowiecznej* i *O malarstwie pod względem chemicznym*. Z czasem pracownia Nowotnego stała się znanym adresem, chętnie odwiedzanym przez przybyłych do Rzymu Polaków. Wśród nich znaleźli się m.in. Ignacy Kraszewski, Cyprian Kamil Norwid i Zygmunt Krasiński. Nowotny tworzył niemal wyłącznie dzieła o tematyce religijnej. W oparciu o zachowane nieliczne źródła, jawi się jako postać niemal całkowicie nieznana, a zarazem aktywnie obecna w polskiej kolonii artystycznej Wiecznego Miasta przez blisko trzy dekady. Nowotny należy do drugiej generacji nazareńczyków, których stylistyce i filozofii pozostał wierny przez całe życie. Jego twórczość, stopniowo postrzegana jako akademicka i anachroniczna, spotykała się z bardzo różnym odbiorem środowiska artystycznego. Ten zaś – o czym świadczą relacje biografów artysty – wywoływał u malarza o delikatnej wrażliwości psychicznej – okresy niemocy twórczej, które wespół z nieterminowością, wynikającą z faktu przyjmowania bardzo dużej liczby zleceń, skutkowały stopniowym spadkiem znaczenia Nowotnego w środowisku bohemy Rzymu. Ostatnie lata życia artysty zbiegły się z burzliwymi wydarzeniami, jakie objęły całą Italię. Upadek państwa kościelnego był dla Nowotnego ultramontanisty ewidentnym ciosem. Zmarł po krótkiej chorobie. Jego grobu na Campo Verano nie udało się odnaleźć, nie ma o nim wzmianek w księdze cmentarnej. Pozostawił żonę i córkę oraz zadłużony majątek, którego przyjęcia wdowa odmówiła. Większość jego spuścizny – obejmującej współcześnie odnalezionych 45 prac – uległa rozproszeniu. Fragmentarycznie zachowały się prace tworzące dwa cykle malarskie (i rysunkowe przeznaczone do przeniesienia w medium grafiki), podejmujące temat katolicyzacji ziem ruskich i słowiańskich, oraz cykl poświęcony świętym polskim i słowiańskim. Miały one liczyć po około 30 prac, co daje obraz zarówno wielkości tych zamierzeń, jak i wielkości strat, jakie odnotowujemy w odniesieniu do jego dzieł. Spośród zachowanych prac Nowotnego, rozproszonych po całej Europie i poza jej granicami, trzy znajdują się w Rzymie w posiadaniu zmartwychwstańców, pojedyncze prace w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, kilkanaście prac malarskich i rysunków trafiło do Polski, część pozostaje w posiadaniu lwowskiego Ossolineum. Wiadomo o kilku pracach powstałych na prywatne zamówienie, lecz obecnie zaginionych. Dwa płótna – bez proveniencji – pojawiły się na niemieckich aukcjach.

Mistrzowie i styl Nowotnego

Pojawienie się Nowotnego w Rzymie zbiegło się z jednym z ciekawszych w dziejach sztuki europejskiej momentów artystycznego, a przede wszystkim ideowego przesilenia. Odzwierciedlało on stan społeczeństwa europejskiego i kultury europejskiej jako takiej. Ważnym jej aspektem była, rzecz jasna, szeroko rozumiana emancypacja oraz liberalizacja z jednej strony, z drugiej zaś

tendencje zachowawcze i konserwatywne. Obie tendencje znalazły swe odbicie również w Kościele, czego wyrazem był francuski gallikanizm i ruchy liberalne spod znaku Hugues-Félicité-Robert de Lamennais'a oraz konserwatywny ultramontanizm. Równie istotne były przemiany polityczne, które w czasach pontyfikatu Piusa IX zaowocowały najważniejszymi w całym XIX wieku przemianami również w odniesieniu do sztuki sakralnej (załamana się chociażby idea papieskiego mecenatu). Kwestie te pośrednio wpłynęły na stosunek Kościoła do sztuki. Niejako naprzeciw jego potrzebom tamtego czasu, wychodziła twórczość nazareńczyków. W początkowym okresie kształtowana była w środowisku niemieckich artystów, spośród których wielu było konwertytami, później w obrębie twórców tradycyjnie związanych z rzymskim katolicyzmem. Bractwo Świętego Łukasza, które stanowiło pierwociny ruchu nazareńczyków, było fenomenem nawet w heterogenicznym Rzymie. Hołd dla idei artystycznego cenobityzmu był zdecydowanie *novum*, tym oryginalniejszym, że promowali go głównie twórcy niemieccy, za wzór upatrujący wielkich klasyków włoskiego renesansu. W podobnym czasie tradycja romantyczna wprowadziła ideę symfilozofii, po części wpisującą się w ideę wspólnotowości twórców (w tym wypadku filozofów), zakładającą iż filozofowanie pojawia się w momencie uświadomienia sobie faktu obecności sensu w relacjach międzyludzkich, a nie ich poszukiwaniu w sferze idei i częściowo apofatycznej przestrzeni poza ludzką percepcją. Taka koncepcja zakładała zwrot ku solidaryzmowi i wspólnotowości jako nadrzędnych wobec prób odstonięcia prawd wiecznych. Ujęcie takie przełożyło się na postulowane przez Novalisa sympoetyzowanie i symfilozofowanie, a więc poetyzowanie i filozofowanie w ramach bezpośredniego kontaktu, aktywnej interakcji istot i idei. Ponadto oba te pojęcia wiązałyby się również z badaniem ich wzajemnych odniesień i charakteru tychże relacji. Ujęcie Friedricha Schlegela z kolei podkreślało istnienie między poezją a filozofią archaicznych więzi, których odkrycie możliwe było dzięki badaniu historycznych świadectw i momentów przenikania się poezji i filozofii. Do pewnego stopnia tradycja nazareńczyków podobnie eksponowała wartość przeszłości i sens cenobityzmu, jako doświadczenia współistnienia artystycznych i duchowych natchnień, pozostających z sobą w dynamicznych relacjach i służących realizacji celów zarówno indywidualnych (rozwoju jednostkowego) jak i kolektywnych (stworzenie sztuki zdolnej przekształcić społeczeństwa).

Ich sztuka wpisywała się zdecydowanie w pragmatyzm polityki eklezjalnej tego czasu. Wyraźnie zmieniła się wrażliwość religijna, która wymagała nowych form dewocyjnych. Dla Bractwa Świętego Łukasza i nazareńczyków celem sztuki było wywołanie i pogłębienie religijnej żarliwości przy zachowaniu majestatem (renesansowej) formy, stąd predylekcja do techniki fresku. W latach 1816–1817 w Palazzo Zuccari Overbeck wraz ze swymi współpracownikami stworzył malarski manifest – fresk *Triumf religii w sztuce*. Poza wyobrażoną na nim Madonną, najważniejsze miejsca przypadły w udziale Dürerowi i Rafaelowi – dwóm artystom, do których twórczości nazareńczycy sięgali najchętniej, dostrzegając w nich dwa ważne komponenty sztuki chrześcijańskiej i jej duchowości, odzwierciedlającej dwa kręgi artystyczne. Rafael, jako twórca zdecydowanie wysuwany na pierwsze miejsce przez nazareńczyków, w osobie Dürera zyskał transalpejski odpowiednik (czy nawet przeciwwagę).

Obie tradycje przez nich uosabiane, skądinąd różniące się estetyką i stylistyką, powiązane były tożsamym przekazem ideowym. Wzajemne powiązanie obu artystów znalazło szczególny wyraz w mitologizowaniu sztuki niemieckiej początków XIX wieku. Odzwierciedleniem tego jest praca Wilhelma Heinricha Wackenrodera *Herzeneriggiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, w której obaj przywołani artyści pojawiają się pospółtu we śnie tytułowego bractwa zakonnego, w przestrzeni galerii, pełnej innych artystów, którzy jednak są zdystansowani od dwóch mężczyzn, co dobitnie miało podkreślić ich artystyczny prymat [Sanford 1972: 441]. Ponadto bliskość Rafaela i Dürera symbolizowała pokrewieństwo sztuki włoskiej i niemieckiej. Ponadto Wackenroder tworząc wprost wzorzec miłującego sztukę zakonnika, stworzył bardzo nośny wzorzec, który przez nazareńczyków mógł zostać łatwo zaadaptowany lub wręcz stał się dla nich źródłem inspiracji. Podkreślić jednak trzeba, że członkowie Bractwa Świętego Łukasza zdecydowanie większą estymą darzyli twórców pokroju Fra Angelico czy Perugino, zamiast artystów epoki gotyku czy niemieckiego protorenesansu. Jednakże ze względu na potrzebę stworzenia wyraźnej linii ideowo-artystycznej między Italią a ziemiami niemieckimi, tak wyeksponowano Dürera. Wykorzystanie dorobku, manieri twórców późnośredniowiecznych i wczesnorenesansowych służyło wyzwoleniu sztuki XIX wieku (naznaczonej barokiem i fascynacją "pogańskością") od fascynacji cielesnością, która stała się powszechna w malarstwie świeckim, szczególnie spod znaku akademizmu – tak przynajmniej rozumieli przemiany członkowie Bractwa. O ile iluzjonizm i iluminizm późnego baroku stopniowo ustępował inspiracjom neoklasycystycznym (Rosenblum 2002) już wcześniej, o tyle sporo elementów tradycji barokowej nadal determinowało charakter sztuki sakralnej, stając się środkiem manifestowania niezmienności doktryny, która za nią stała (teologiczno-eklezjalnej), co w kontekście dużych zmian społeczno-politycznych XIX wieku było formą petryfikacji pozycji Kościoła (przynajmniej w jego własnej optyce).

Druga połowa stulecia była z kolei czasem triumfu realizmu, który bezceremonialnie zrywał z pompatycznością, tematyczną mitologizacją i powielaniem utrwalonych kanonów. Stanowił on konkurencję wobec zachowawczego, tradycjonalistycznego malarstwa nazareńczyków. Jak zauważa Tadeusz Żuchowski: "Artysta tworzył poza rzeczywistością, nieświadomie korzystając z "ducha epoki"; chciał tworzyć sam, miał być kreatorem samotnikiem" (Żuchowski 1986: 56). Wynikała z tego quasi-mistyczna formacja poszczególnych twórców, mająca również kontynuację w poglądach na sztukę. Najważniejszą jej wartością stanowiło piękno, będące właściwością boską. Odzwierciedlała ją natura, która zarazem stanowiła wzór – ideowy – dla sztuki. Ich piękna były kategoriami równoważnymi.

Dla Overbecka natura była źródłem prawdy i ucieleśnionym duchem świadczącym o Boskiej obecności. Jednocześnie uchwycenie owego duchowego aspektu nie było w pełni możliwe, co potwierdził mówiąc o sztuce holenderskiej i podejmowaniu przez nią tematów związanych z krajobrazami, martwymi naturami, gdzie wskazał, że początkowy krytycyzmy wobec niej osąd, był spowodowany pewnym "zniekształceniem" w następstwie percepcji dzieł, w których doszedł do głosu akademizm – z jak wskazał malarz – groteskowo

wyolbrzymionymi gestami, które mimo iż inspirowane były przez naturę, to jednak pozbawione zostały autentyzmu (Howitt 1886, 1:83). Stąd też w późniejszym okresie idea powrotu do natury, jej obserwacji, lecz nie ścisłego imitowania, stała się ważnym elementem ideowym nazarenizmu i sztuki, która dzięki owemu ponownemu odkryciu, uważnemu obserwowaniu natury, miała zostać uratowana przed upadkiem trwania w akademickości. Jednocześnie Overbeck stronił od zbytnej bliskości natury. Leo Lagrange pisał w 1859 roku wprost, iż mistrz z Lubeki nienawidzi ciała (jako tematu, modelu, desygnatu rzeczywistej natury). Miał też według słów krytyka postrzegać ludzkie ciało jako domenę doczesności, a więc i grzechu. Z kolei zaś natura odzwierciedlała sferę zmysłów. Podążanie jej ścieżką było godne pochwały, jednak droga ta była niedoskonała, ponieważ jeżeli natura ma być prawdziwa, to tylko jeżeli będzie służyć religii (Andrews 1989: 36–37). Stąd też obserwacja natury, a zarazem jej przeformułowanie w optyce utylitaryzmu sztuki religijnej, odrzucenie nagiego modelu, jako wzorca fizjonomii ciała ludzkiego, na rzecz ostatecznie akademickiego rysunku ludzkiej fizjonomii (Lagrange 1859: 334). Rolą artysty stać się miało pośredniczenie między naturą, sferą ducha a pierwiastkiem boskim. Stawał się on więc mistykiem, który kontemplując naturę, poddając się pięknu, transcendentnie dotyka boskości. Z tego wywodzono myśl o przeżyciu estetycznym, które miało być tożsame z przeżyciem religijnym. W doświadczeniu piękna miało się uwidocznienie doświadczenie samego Boga. Skoro piękno było kategorią nieodzowną do przeżycia duchowego, to też wzrok jako narzędzie, a sztuki plastyczne jako medium, umożliwiły ujście w pięknie odzwierciedlenia boskości. Doskonałą egzemplifikacją takiego sposobu pojmowania sztuki, były prace malarskie podejmujące temat krzyża na tle krajobrazu, których wiele pozostawił Caspar David Friedrich. Walor natury, krajobrazu wyzwalał zachwyt nad przyrodą, który w połączeniu z przedstawieniem krzyża prowadził ku religijnemu wzruszeniu, poruszeniu duszy. Nowa sztuka wyrażać miała uniwersalizm i absolutyzm chrześcijaństwa. Dlatego również twórczość nazareńczyków – bez uszczerbku dla predylekcji dla pre-rafaelitów (rozumianych jako twórców epoki *trecenta* i *quattrocenta*) – szukała zróżnicowanych źródeł inspiracji, sięgając do różnych tradycji, zwłaszcza zaś wschodnich. Po 1808 roku dostrzec można pewne przesunięcie środka ciężkości na problem historyzmu, co objawiło się nawrotem do wcześniejszych schematów religijnych, od których (na poziomie refleksji teologicznej, negacji idolatrii) starano się odejść pokolenie twórców ruchu. Początkowo zmięrzali oni w stronę połączenia tradycji protestantyzmu i katolicyzmu na niwie spekulacji (teologicznej, filozoficznej, artystycznej), jednak ujęcie takie ostatecznie znalazło się w defensywie. Nie sprzyjała temu sytuacja polityczna drugiej i trzeciej dekady, w której – większość członków Bractwa – była już z powrotem w Prusach i Austrii. W Rzymie pozostał przede wszystkim Overbeck, który stopniowo alienując się z życia doczesnego, stworzył wokół siebie i swej twórczości aurę mistycznej tajemnicy i takiej sztuki. Dla przybywających nad Tybr artystów pozostawał zarazem jedną z najjaśniejszych gwiazd firmamentu artystycznego Italii. Obok niego, w Wiecznym Mieście działali nadda Julius Schnorr von Carolsfeld i Friedrich Olivier. Wszyscy trzej tworzyli nadal jasno świecącą na artystycznym firmamencie Rzymu, konstelację.

Nowotny przybył do Rzymu po odbyciu lekcji nazarenizmu w jego monachijskim i wiedeńskim wydaniu. Oba miasta dostarczyły mu również najlepszych wzorów sztuki europejskiej, w tym pewnego akademickiego sznytu, który niejednokrotnie pojawiał się w jego pracach. Z kolei pobyt w lagunie weneckiej wprowadził do jego twórczości fascynację złotem, która w połączeniu z uznaniem dla sztuki średniowiecznej zaowocowała zamiłowaniem do form poliptykowych czy majestatycznych Madonn apokaliptycznych. Z kolei bogactwo sztuki renesansowej i barokowej zaowocowało pracami, głównie rysunkowymi, które, jako zadania zlecone pozwalały Nowotnemu na utrzymanie się w lagunie. Władysław Gepner odnotował:

W czasie przebywania w Wenecji narysował Nowotny życie N. Panny w szeregu pomysłów, ale że téj pracy nie wydał na widok publiczny, pomimo że ją uważał za najważniejsze dzieło swoje, przy wrodzonej dobroci charakteru, niezdolności odmawiania czyjejs prośbie, rozdał całą między kolegów i rodaków pracownię jego odwiedzających, nie zachowawszy sobie reprodukcji (Gepner 1872: 141).

Do cyklu tego należały prace *Matka Boska przed królem Dawidem* i *Nawiedzenie Świętej Elżbiety* – obie z 1842 roku. Nie posiadają one cech bizantynizujących, co wskazuje, że już w tym okresie Nowotny skłaniał się ku innym wzorcom. Niemniej jednak rys typowy dla sztuki włoskiej spod znaku Konstantynopola, Salonik czy Kreta, obecny był w jego twórczości i uzewnętrznił się szczególnie w technologicznym przygotowaniu do nakładania złotych tła oraz typie majestatycznych madonn. Nie są znane bliższe okoliczności przybycia Nowotnego do Wenecji ani jej opuszczenia dla udania się do Rzymu.

Szkola niemiecka wyrobiła w artyście zamiłowanie do zaznajamiania się z klasycznymi dziełami renesansu. Uwidocznilo się to później w doskonałej świadomości nie tylko konkretnych dzieł, ale także ich strony technicznej z uzyskiwaniem, na wzór kopiowanego artysty, efektów światłocieniowych, laserunkowych czy luministycznych. W największym jednak stopniu uległ Nowotny wpływom nazareńczyków – ideowym Overbecka i artystycznym Veita. Pierwszy był dla niego ucieleśnieniem mistycznej sztuki, rozumianej jako powołanie do wyższych celów i wzorcem *vir spiritualis*, oddanego religii i Kościołowi. Drugi zaś stanowił źródło inspiracji dla wzorca kobiecego czy gatunku portretu. Obaj zaś w największym stopniu wpływali na Nowotnego w sposobie operowania linią, konturem i plamą barwną. Styl jego był zatem wypadkową malarstwa wielkich muzeów i galerii, naznaczonego w pewien sposób akademizmem, bizantynizującej sztuki późnego średniowiecza i protorenesansu, wreszcie sposobu malowania i rysowania typowego dla połowy XIX wieku. Ponadto kontekstem dla jego postrzegania i uprawiania sztuki, był wyraźnie utylitarny jej charakter, nie tylko na poziomie dosłownym, a więc zdobienia świątyni ale również na poziomie ideowym – jego dzieła miały tworzyć ponadnaturalną przestrzeń obcowania z boskością. Niebagatelną rolę odegrało tutaj wykorzystanie wiedzy i umiejętności dawnych mistrzów, których techniki pracy, warsztatu malarskiego, stosowanych farb, z zamiłowaniem zgłębiał. Dwa pozostawione przez malarza traktaty (obecnie zaginione) wskazują również na, do pewnego

stopnia, zacięcie dydaktyka sztuki. Nieliczna zachowana korespondencja zdaje się potwierdzać powyższe stwierdzenie, ponieważ pojawiały się w listach prozycje powierzenia artyście ucznia.

Obraz ołtarzowy stanowił najważniejszą formę w dorobku Nowotnego. Zachowane w formie rysunków prace portretowe w większości reprezentują studia typowe, podobizny kopiowane do teki wyobrażeń wzorcowych. Niewielka część prac miała charakter stricte portretowy. Zaledwie dwa konterfekty znane są w wersji malarskiej. Pamiętać należy, iż wykonywanie podobizn było jednym z najprostszych sposobów zdobycia pieniędzy. Nowotny, jak widać po liczbie zachowanych i odnalezionych prac, przedkładał realizację misji artystycznej nad finansową stabilność, co w późniejszym czasie wielokrotnie skutkowało problemami materialnymi jego i bliskich. Większość otrzymanych zamówień na obrazy dotyczyła płócien ołtarzowych. Niemal wszystkie z wykonanych i znanych prac znajdują się po dzień dzisiejszy w świątyniach. W zdecydowanej większości obrazy malowano dla nowo wznoszonych kaplic i kościołów. Zarzuty nieterminowości, jakie kierowano pod adresem malarza, mogą pośrednio wskazywać na wielość zamówień, co przekładałoby się na uznanie dla jego umiejętności (za którym stały niewątpliwie rekomendacje osób, o których mowa będzie dalej). Dominujące przedstawienia madonn to odzwierciedlenie programowych działań Kościoła, których uwieńczeniem było ogłoszenie dogmatu o Niepokalanym Poczęciu. Usankcjonowanie tej wielowiekowej tradycji zaowocowało licznymi nowymi świątyniami pod tym wezwaniem. Czasy Piusa IX, na które przypadło ogłoszenie dogmatu i największa aktywność Nowotnego, wpłynęły na zapotrzebowanie na klasyczne formy ołtarzowe, zarazem – zgodnie z myślą nazareńczyków – odpowiadające nowemu rodzajowi retabulum i powiązanej z nim dewocji.

Najwyraźniejszym elementem twórczości Nowotnego, zaczerpniętym niewątpliwie od nazareńczyków, był prymat *disegno*. Zróznicowanie zachowanych jego prac, obejmujących bardzo oszczędne w formie portrety, jak Marcelego Guyskiego czy *Studium czytającego*, świadczące o umiejętności wyrażania istoty tego, co przedstawiał za pomocą bardzo ograniczonej ilości pociągnięć ołówka, przez bardzo dokładne, wyczelowane prace rysunkowe przeznaczone do reprodukcji w medium grafiki, na harmonijnie komponowanych dziełach malarskich skończywszy, świadczy dobitnie o dobrze odrobionej lekcji eksponowania roli konturu, *modello* i *disegno*. Zarzucano Nowotnemu złe wyczucie kolorów, co jednak w świetle odnalezionych jego prac jest twierdzeniem całkowicie bezzasadnym, a wynikającym przede wszystkim z racji uznania za słabą, zaprezentowaną na jednej z wystaw, nieukończoną akwareli ukazującą Kaina i Abła (w oparciu o tę pracę w odbiorze polskich krytyków Nowotny waloryzowany był niezbyt pochlebnie). Artysta, który malarstwem zajmował się również z innego punktu widzenia (m.in. badał i analizował chemiczne i fizyczne właściwości barwników i materiałów malarskich, łącząc tę wiedzę z doskonałą znajomością malarstwa starych mistrzów), postugiwał się kolorem równie sprawnie, co rysunkiem. Choć przedkładał rysunek nad barwę, którą nierzadko redukował do plam czy złotego bizantyzującego tła, kolor służył Nowotnemu do wyeksponowania misternego rysunku szat. Ponadto pozwalał na uzyskanie wrażenia wyrazistości XIV- i XVI-wiecznych

mistrzów, zwłaszcza w odniesieniu do tonacji i karnacji postaci. Zwłaszcza w przedstawieniach maryjnych, których zachowało się najwięcej, dostrzegamy wyjątkowy pietyzm w tworzeniu dzieł przesyconych transcendentną mistyką i ponadczasowym spokojem. Postacie Nowotnego są może nieco bardziej statyczne i monumentalne w proporcjach aniżeli italskie ich pierwowzory (wiele prac artysty stanowią kopie dzieł malarskich powstające na zamówienia polskich zlecniodawców), nie tracą jednak swego "apenińskiego kolorytu". Pod tym względem rola artysty była niepośrednia w przenoszeniu na polski grunt zdobyczy italskiego malarstwa XIX wieku (wraz z odzwierciedloną w nim i zaktualizowaną tradycją renesansu). Poza portretami wszystkie inne dzieła Nowotnego były pracami religijnymi. Widać w nich poszukiwania tej samej co u Overbecka formuły obrazu ołtarzowego. Do obowiązkowego niemalże repertuaru stosowanych przez niego rozwiązań, należała w pierwszym względzie archaizacja, beczasowe trwanie, chętnie korzystanie ze złota, w niektórych wypadkach technika *non finito*. Postaci świętych cechowały się dostojnością wynikającą z rysunku opartego na matematycznych proporcjach, symetrii, wyraźnej hierarchizacji proporcji ciała przedstawianej osoby i całej kompozycji. W jego pracach można dostrzec dużą zależność od rzeźby, zwłaszcza *quattrocento* i sztuki transalpejskiej (co byłoby echem okresu studiów i wpływu nazareńczyków). Momentami linia, przywodząca na myśl dzieła snycerskie, łagodzona była miękkością barw ją pokrywających. Nowotny był mistrzem mikrotematów. Z wielką dokładnością odwzorowywał elementy biżuterii, pojedyncze, rozwiane przez wiatr kosmyki włosów, elementy szat czy dłonie, zwłaszcza w podobiznach kobiecych. Warto podkreślić, iż Nowotny posiadał niezwykle głęboką wiedzę z zakresu symboliki religijnej, którą wielokrotnie odnajdujemy w jego pracach.

O ile pod względem ideowym wielkim mistrzem pozostali dla Nowotnego Overbeck czy Peter von Cornelius, o tyle największy wpływ na ukształtowanie jego wzorca fizjonomicznego postaci kobiecej wywarło *ouvre* Philippa Veita oraz wykonane przy jego współudziale dekoracje malarskie Willi Massimo opodal Bazyliki Laterańskiej, gdzie zilustrowano *Boską komedię*. Madonny Nowotnego, a później także przedstawienie Chrystusa składanego do grobu, mają rysy twarzy Beatrycze Veita. Wydaje się, że poszukiwanie idealnego wzorca kobiecego było *idea fix* artysty. Kopiując dzieła włoskie, jak chociażby fresk z Sant'Andrea della Valse, obraz z kaplicy Orsinich z Santa Trinita dei Monti, wizerunek Matki Boskiej Dobrej Rady, portret św. Wawrzyńca z watykańskiej Capella Nicolina, czy wyobrażenie koronacji Marii pędzla Overbecka z kościoła Matki Boskiej Anielskiej w Asyżu, wprowadzał własne, drobne modyfikacje, które nie obejmowały zasadniczo postaci, lecz ich tło i towarzyszące im atrybuty.

Wiek XIX wiązał się ze zintensyfikowaniem teologicznych, filozoficznych, ale i artystycznych dociekań odnoszących się do hipostazy oraz człowieczeństwa Chrystusa. Wyrazem tego była chociażby praca Ernesta Renana *Żywot Jezusa*, literacko-filozoficzne uwagi Cypriana Kamila Norwida czy malarskie wzorce nazareńczyków, zwłaszcza zaś Overbecka. Polski poeta problem bogocztowieczeństwa postrzegał jako organicznie powiązane ze sztuką, która, według Norwida, istniała dzięki wierze. To zaś wynikało, a jednocześnie

było konstatacją, iż sztuka posiada jednocześnie dwa przymioty – uduchowanie i materialność. Punktem zbieżnym z refleksją teologiczną XIX wieku był problem wcielenia Chrystusa, co zaowocowało szeregiem dzieł artystycznych, które – zdaniem Norwida – pozwalały na ukazanie unii hipostatycznej. Z takiego postrzegania sztuki wyrosła norwidowska koncepcja uduchowionej zmysłowości. Refleksja odnosząca się do natury Chrystusa uwidoczniła się w twórczości nazareńczyków. Czołowy przedstawiciel tego nurtu, Johann Friedrich Overbeck, współtwórca Bractwa Świętego Łukasza, poszukiwanie nowego wzorca ikonograficznego Chrystusa, zwłaszcza jego twarzy, uczynił jednym z głównych zadań artystów. Towarzyszyła temu precyzyjnie określona refleksja ideowa, wskazująca i podkreślająca aktualny kierunek rozwoju sztuki chrześcijańskiej. Co ciekawe, pozytywnie waloryzowany wkład Mistrza z Lubeki w odnowę sztuki nie miał kontynuacji w równie pochlebnym stosunku Norwida do stylistyki Bractwa Świętego Łukasza i nazareńczyków. O Overbecku pisał wręcz krytycznie:

Pocziwy Overbeck był reklamacją, przypomnieniem i upomnieniem, ale SAM NIC NIE ZROBIŁ – dlatego to wszyscy, co go naśladowają, zupełnie są jałowi i techniczni, i ani spostrzegają się, że są Egipcjanie! (Norwid 1937: 261)

dodając w innym miejscu:

Co autor [Karol Libelt – przyp. E. P.] o Overbecku mówi – prawda, ale Overbeck ledwo zaczął i już dalej wątpię, czy postąpi – wiadomo, iż mistrz ten w malowaniu dość miernej siły, a rysunek też jego jest przedziwny – duchem on tylko wskazicielem. Kornel Stattler już dalej się posunął, nie mówię: w sztuce, lecz na drodze, jaką sztuka przyjmuje (Norwid 1971: 596).

Overbeck i nazareńczycy postulowali powrót ku sztuce dawnych mistrzów. Fascynacja ich twórczością wynikała z chęci odnowienia środków artystycznych, była więc wyrazem programowego historyzmu. Zamiłowanie do kopiowania stylu (ale i dzieł) mistrzów quattrocenta, Pinturicchia czy Rafaela była wyrazem upatrywania w ich twórczości i czasie ich aktywności najżywotniejszych elementów chrześcijańskiej duchowości, która, zespolona z materią dzieła, miała służyć postulowanemu odrodzeniu sztuki. Jednakże miejscami zbyt kurczowe trzymanie się maniery mistrzów, owocowało nieco sztywnymi, ckliwymi kopiami lub dziełami oryginalnymi, emanującymi co prawda nabożnością, jednak sztywnymi i "nudnie" poprawnymi. Epigonizm stylistyczny i podejmowanie tych samych tematów było przez Norwida uznawane za największe słabości Overbecka i jego kręgu. Mając na uwadze fakt artystycznego pokrewieństwa między Mistrzem a Nowotnym, interesujące wydaje się uznanie, jakim darzył Norwid polskiego malarza. Pierwszym i, wydaje się, najistotniejszym aspektem pozytywnej oceny jego twórczości (wyrażanym również pod adresem Overbecka) był fakt zainteresowania malarstwem religijnym (niemal wyłącznie nim), co z perspektywy głęboko wierzącego poety było wartością

nadrzędną. Nowotny, tworząc obrazy ołtarzowe, tryptyki, podejmując tematy *historia sacra*, a zarazem realizując pewien rodzaj historyzmu (przejawiający się w nadawaniu konwencji sceny religijnej wydarzeniom rodzimym, jak chociażby w pracy ukazującej *Męczeństwo Błogostawionego Andrzeja Boboli*), podkreślał prymat ducha w swej twórczości. Większe uznanie dla Nowotnego (który, obiektywnie rzecz ujmując, nie dorównywał poziomem Overbeckowi) wynikało z kilku faktów: podobnej wrażliwości, podobnego pochodzenia (słowiańskiego) oraz z tego, iż malarz był w zasadzie wyłącznie twórcą, nie zaś – w przeciwieństwie do Overbecka – ideologiem sztuki. Nie bez znaczenia był również fakt, iż Overbeck wywodził sztukę sakralną z tradycji germańskiej, co zważywszy na moment budzenia się świadomości narodowej wielu etnosów (zwłaszcza słowiańskich), było ważnym czynnikiem politycznym, przestaniającym kwestie stricte artystyczne. Ponadto pamiętać należy o dwóch, opozycyjnych względem siebie tendencjach w obrębie Kościoła – gallikanizmie i ultramontanizmie. Overbeck, Norwid i Nowotny byli zwolennikami drugiej koncepcji, która skądinąd nie była najprzychylniejszą względem sprawy odrodzenia narodowego. Dla Nowotnego kwestia "rzymskości" sztuki stała się nadrzędną kategorią, czemu dał wyraz w liście do Kornela Szlegla z 1847 roku, przywołanym również przez Tadeusza Padalicę:

Ja bawię w Rzymie i może tu ciągle bawić będę, a pod wpływem kościoła i natchnień religijnych chcę panu Bogu jak najlepiej służyć [...]. Sztuka dziś dla mnie ma cel wyższy, zadawała mnie, zaspakaja, umacnia, bo odpowiada moralnym potrzebom mojej duszy. Nie pracuję dla świata, nie szukam efektów i oryginalności znęcających tłumy; ale całą mą siłę czerpię z ducha [...] (Padalica 1859: 140).

W tym miejscu warto skonfrontować powyższe słowa z refleksją Norwida, która odpowiadać mogła za życzliwość względem twórczości Nowotnego. W *Promethidionie* wyraził klasyczne skądinąd zapatrywanie na estetykę, której trzon tworzą: forma (Piękno), treść (Dobro) i "światłość obu" (Prawda). Podobne postrzeganie sztuki i estetyki było właściwe niemal całej formacji kulturowej XIX wieku. W sposób oczywisty nawiązywano do filozofii antycznej, renesansowej, neoklasycystycznej i akademickiej (choć warto dodać, że w początkowym okresie swej działalności Bractwo Świętego Łukasza i nazareńczycy byli antyakademiccy). Obok nazareńczyków rozwijał się również realizm, do którego Norwid był negatywnie nastawiony, co wydaje się być wynikiem nieobecności (a w każdym razie dysproporcji) wspomnianej wyżej triady Piękna – Dobra – Prawdy. Dla większości twórców XIX wieku była ona łączona bezpośrednio z Bogiem. Dla Norwida Piękno było okruczem rajskiej boskości obecnej w terażniejszości, zadaniem zaś człowieka było dążenie do powrotu do owego stanu pierwotnej szczęśliwości. Odnajdywanie przez twórców tych okruców, wzajemne ich zestawianie, czy "wypełnianie" było zadaniem sztuki, która w poszczególnych dziełach nie tylko przechowywała pamięć o *tempore felix* rodzaju ludzkiego, ale również stanowiła łącznik między tamtym czasem, a dniem dzisiejszym. Dla Norwida Piękno było wartością duchową (Pniewski 2005: 14). Podobnie wydaje się postrzegał je Nowotny, unikający "oryginalności

znęcających tłumy”, a więc – jak możemy się domyślić z kontekstu epoki – realizmu, i sięgający do ducha, a więc Objawienia pojmowanego jako Prawda. Dla nazareńczyków jednym z największych wyzwań było znalezienie nowej formuły obrazu ołtarzowego, a więc *de facto* nośnika treści duchowych. Sztuka zatem nie mogła być realistyczna, a jedynie odnajdując wspomniane wyżej okrucy konstruowała wyobrażenie oparte na przywołanej wyżej triadzie. W twórczości Nowotnego i Szlegela upatrywał Norwid najbliższy swemu ideałowi malarstwa chrześcijańskiego, wzorzec sztuki:

Kilku naszych artystów wielkich zdolności napotkałem: Nowotny, który kiedyś znał się ze mną w Wenecji, i Szlegel, Galicjanin, pierwsze miejsce trzymają – obadwa ledwo że malują, bo Kolberg zawsze czoło trzyma jako wyborny kolorysta. Nowotny w stylu Overbecka – Szlegel na sposób Lesserowski (Norwid 1968: 22).

O skali uznania Norwida świadczy wymownie list wystany do Bronisława Zalewskiego już po śmierci Nowotnego, ze stycznia 1872 roku. Apelowo w nim o dotożenie wszelkich starań, by nie dopuścić do rozproszenia spuścizny malarza. Zawarł także wzmiankę o “[...] przyszłej Biblii ilustrowanej polskiej, której ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale”, która była zamysłem zarówno Nowotnego, jak i Norwida, a co otwiera zarazem niezwykle interesujący wątek wzajemnych inspiracji malarza i poety. Wieszcz pisał:

Należało, ażebym uwagę Twoją, a przeto i Czciego X. Jełowego zwrócił uwagę na to co następuje: – Wystarcza mi przeczytać w liście Czgo Ojca, co on o pozostałościach po śp. Nowotnym (ZNAKOMITYM sztukmistrzu) (pisze, abym napewno wiedział, że to jest rzecz zrobiona i pełna, jeżeli właściwemi się uskuteczni drogami. Zrobiona jako interes – lubo smutna dla Polski... Interes ten robi się tak: Przysyła się zbiór obrazów i rycin do Paryża – eksponuje się i sprzedaje na wencie. Jeśli większy to w Londynie tak samo. Muzea są przepalone, sama Francya coś (myślę z rycin) kupi. Gdyby to był zbiór przez kogo innego, i mniej cierpliwie, i z mniejszem robiony poświęceniem, nie mówiłbym tego, ale mówiłbym to, co o zbiorze śp. Grzyły Ci powiedziałem. Ale zbiór robiony przez Nowotnego, możesz mi wierzyć, który tego zbioru nie widziałem, że jest naprzód sprzedany toż samo, i poniekąd lepiej, może być dopełnione we Wiedniu, gdzie przystęp do sprzedaży mieliby i Polacy, i może Bibl. Ossol., i inne ciała – najwłaściwiej urządzić to we Wiedniu – na to jest Tow. Sztuk P. w Krakowie, aby wzięto dyrekcję urządzenia sprzedaży w Wiedniu, i zawezwało dzienniki ku pomocy. Taki zbiór, tak, przez takiego wielce niepospolitego (lub w jednej gałęzi) znawcę robiony, jest sprzedany naprzód nawet w tej popoalanej Europie – trzeba go tylko nie zmarnować. I tą, jako właściwą sprzedawaną drogą przyniesie więcej dla wdowy i – niestety więcej dla sztuki – bo, gdyby Polak zakupił, nicby to sztuce nie przyniosło – byłoby zawsze jak podrzędny jednego prywatnego salonu ornamencik. Gdybyśmy byli ŻYWI, to co

innego – toć Kraków ani cienia żadnej galeryjki nie ma! Toć miasto Lwów (które dawało p. Matejce, jeśli się nie mylę, 40,000 za jeden Jego obraz, czego nie przyjął) niestychanie logiczniej postąpiłoby, zakupując aby cień jakiejś galeryjki mistrzów i szkół, pedagogicznie dla narodu ważnej. Ale o tym pono że niema co mówić w narodzie [...]. Zaś inicjować pono że u nas nie warto – w ostatnim razie wezmą myśl, nie zacytują Cię nawet!... rozgadają... nie zrobią... i jeszcze i Ciebie zlekceważą. Co więcej: że pozostałości rysunków Nowotnego należą do przyszłej Biblii ilustrowanej polskiej, której ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale. Ale – czegoż oni nie zmarnowali?! Otóż mówię, że nawet tak zrujnowani Francuzi (jak są) ten zbiór rozkupią (Norwid 1937: 259–261).

Przywołany powyżej motyw ilustrowanej biblii, był również typowy dla twórczości nazareńczyków. Wielu twórców tego nurtu zajmowało się rysunkiem, który przeniesiony w medium grafiki – przeżywającej jeden z bujniejszych okresów rozkwitu – ozdobił wiele dzieł o charakterze encyklopedycznym, naukowym, czy religijnym. Ilustrowane biblie, katechizmy stały się powszechnie dostępnymi drukami. W momencie, kiedy Nowotny spotkał w Wenecji Semenę, również przygotowywał rysunki, które miały trafić do niemieckiego wydawnictwa. Malarskie cykle, poświęcone świętym polskim i słowiańskim oraz dziejom misji katolickiej (i unityzmu) na Rusi, przewidziane były do reprodukcji w medium grafiki. W ten sposób zdobycze malarstwa nazareńczyków, przeniesione i powielane w grafice, miały szansę upowszechnić twórczość tej formacji artystycznej. Pomysł stworzenia cyklu malarskiego dotyczącego dziejów katolicyzmu w Polsce i na Rusi pojawił się w 1848 roku. Wiosna Ludów ewidentnie sprzyjała ideom wspólnotowym nie tylko opartym na kanwie militarnej, ale przede wszystkim kulturowej. Wśród wpływowych protektorów, którzy wspierali zamysł Nowotnego, znaleźli się Jan Koźmian, twórca pojęcia praca organiczna i czołowy reprezentant ultramontanizmu w zaborze pruskim, oraz pozostające z nim w bliskich kontaktach najważniejsze postaci z kręgu zmartwychwstańców. To właśnie oni – dzięki listom polecającym m.in. arcybiskupa Leona Przytuskiego – uzyskali wsparcie Stolicy Apostolskiej, co ostatecznie pozwoliło powstałemu w środowisku Wielkiej Emigracji zgromadzeniu, wobec niemożności znalezienia stabilnego zaczepienia w Prusach, zakorzenienie się w Rzymie i w niedługim czasie urosnąć do rangi jednego z najbardziej wpływowych zakonów. Stale utrzymując polono- i słowianofilski charakter swej misji, byli orędownikami spraw słowiańskich również po upadku Państwa Kościelnego. W Rzymie, pełnym artystów poszukujących źródła inspiracji oraz tematów prac malarskich, zmartwychwstańcy byli ważnym ogniwem pomiędzy środowiskiem polonijnym a mecenasami rozsianymi po całej Europie.

Nowotny spędził we Włoszech blisko 30 lat. W tym czasie stworzył wiele prac, które w dużej ilości trafiły do Polski. Ich odbiór był na ogół pozytywny, chociaż nierzadko wywoływały sprzeczne opinie, co wiązało się przede wszystkim z brakiem zrozumienia dla formacji ideowej i artystycznej, jakie leżały u podstaw twórczości Nowotnego. Przez cały czas utrzymywał ożywione

kontakty ze środowiskiem artystycznym Rzymu, zwłaszcza polonijnym. Jego losy wiążą się z nadal niedostatecznie przebadanym problemem obecności Polaków, zwłaszcza artystów, w XIX-wiecznym Rzymie. Naprzeciw temu zagadnieniu wyszła Maria Nitka wraz ze swym opracowaniem (Nitka 2014). Poszerzyło ono stan naszej wiedzy, jednak nadal brakuje kompleksowych biografii poszczególnych artystów czy chociażby pełnego omówienia problemu mecenatu artystycznego. W jego kontekście istotna jest rola włoskich mecenasów i protektorów artystów przybywających nad Tybr w poszukiwaniu inspiracji i pogłębienia swojej wiedzy. Przerwanie ciągłości państwowej Polski dramatycznie zmieniło sytuację polskich artystów. Załamał się mecenat państwa, osłabła rola Kościoła. W następstwie tego rolę zleceńodawców przejęły zamożne rody. Po trzecim zaborze gwałtownie spadła liczba artystów odwiedzających Italię. Zmieniło się to dopiero po 1815 roku. Europejska stabilizacja polityczna po kongresie wiedeńskim, większe możliwości ekonomiczne, a zarazem znaczne rozproszenie populacyjne stały za tym, iż we Włoszech pojawiło się wiele przyjaznych polskim artystom domów. Utrzymywały one kontakty z powstałymi wówczas ośrodkami artystycznymi w Wilnie, Krakowie i Warszawie, z których kierowano nową generacją stypendystów (Ciampi 1860: 111-116). Przywołana wcześniej Zofia z Branickich Odescalchi była jedną z najważniejszych patronek polskich artystów, a jej dom stał się nieformalną ambasadą Polski. Wspierały ją działania księcia Stanisława Potockiego, księżnych Doroty Czartoryskiej, Kaliksty Teano, Izabeli Lubomirskiej, a także Władysława Zamoyskiego, Zofii i Artura Potockich, Atanazego Raczyńskiego czy Stanisława Poniatowskiego. Zaliczali się oni do najważniejszych mecenasów Polaków w Rzymie. Obok nich znaczącego wsparcia polskim twórcom udzielali duchowni, zwłaszcza zaś zmartwychwstańcy. Rolę Branickiej doskonale zilustrował Lechostaw Lameński:

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 (Lameński 2015: 72).

Branicka i zmartwychwstańcy byli zwolennikami ultramontanizmu, ruchu podkreślającego prymat papieża nie tylko w świecie chrześcijaństwa, ale również na arenie politycznej. Rozwinęli ożywioną działalność publicystyczną temu zagadnieniu poświęconą. Wielu sympatyków znaleźli wśród działaczy społecznych i kulturalnych Wielkopolski, z przywołanym Koźmianem na czele. Dużym osiągnięciem było powołanie w Rzymie Papieskiego Kolegium

Polskiego¹. Miało ono za zadanie wzmacnianie, budowanie i pogłębianie związków między Stolicą Apostolską a polskim Kościołem. Wiązała się z tym również troska o jak najwyższy poziom wykształcenia duchowieństwa. Powstanie i organizacja Kolegium były zasługą ojców Piotra Semenienki i Hieronima Kajsiewicza oraz księżnej Odescalchi. Zwłaszcza ona, za sprawą swoich rozległych koneksji, zabiegała o najkorzystniejsze prawne zabezpieczenie jego pozycji.

Z kolei wsparcie księżnej Borghese (z domu La Rochefoucault) zapewniło Zgromadzeniu należący wcześniej do Francuzów kościół Świętych Andrzeja Apostoła Słowian i Świętego Klaudiusza (Kajsiewicz 1873). W 1857 roku Pius IX przekazał zmartwychwstańcom sanktuarium maryjne Matki Boskiej Łaskawej na Mentorelli niedaleko Rzymu. Oba miejsca były Nowotnemu doskonale znane. Kościół Klaudiusza stał się ważnym miejscem na mapie spotkań środowiska polonijnego. O bliskości Nowotnego i zmartwychwstańców świadczy zachowana w Archiwum Domu Generalnego w Rzymie korespondencja, obejmująca zarówno listy artysty, jak i jego żony. By lepiej zrozumieć specyfikę wizji sztuki Nowotnego, konieczne jest zaprezentowanie ideowego tła środowiska, w którym tworzył. Ważne miejsce zajmowała w nim – co prawda w zmienionej formule – myśl Bogdana Jańskiego, która zawierała się w hasłach religijnego i narodowego odrodzenia w oparciu o tradycję rzymskokatolicką i nauczanie Kościoła. Wyewoluowało z niego przekonanie o odnowie w duchu chrześcijańskim jako warunku, ale i narzędziu przekształcenia społeczeństwa europejskiego. To zaś zaowocowało powstaniem społecznego nauczania, którego głównym kodyfikatorem był Semenienko. Doskonale wykształcony, realizujący idee pracy organicznej utrzymywał bliskie kontakty z Emilią Sczaniecką, Zygmuntem Krasieńskim oraz Cyprianem Kamilem Norwidem. Jański mówił o potrzebie kooperacji z tzw. braćmi zewnętrznymi, do których zaliczał się przywołany wcześniej Koźmian i niewątpliwie Nowotny. Owi zewnętrznymi współpracownikami zgromadzenia byli ważnymi kontaktami pozyskującymi zamówienia dla licznej polskiej kolonii w Rzymie (w gronie korzystających z pomocy artystów byli: Antoni Kolberg, Ludwik Kucharzewski, Aleksander Lesser, Florian Lunda, Tadeusz Łęski, Tadeusz Łukaszewicz, Władysław Majeranowski, Jan Moraczyński, Roman Postempski, Helena Skirmuntowa, Oskar Sosnowski, Wojciech Statler). O ich roli, również bardzo osobistej, świadczy fakt, że po śmierci Nowotnego, nadal wspierali Sosnowski i zmartwychwstańcy, stając się zarazem depozytariuszami części jego prac, które wówczas zaczęły ulegać rozproszeniu, co współcześnie bardzo utrudnia pełną interpretację jego twórczości.

W biografii Nowotnego nadal znajduje się wiele nieodkrytych kart. Na tle polskiej kolonii artystycznej we Włoszech malarz ten jawi się jako jedna z ciekawszych postaci. Wiele przedstawionych powyżej wątków, które zazębiają się z czasem jego aktywności, odnosi się do zjawisk o ogólnoeuropejskim zasięgu politycznym i kulturowym. Mimo czeskich korzeni, zawsze deklarował się jako Polak, chociaż swym talentem i stylistyką tworzonych prac, bliższy był tradycji włoskiej, której skądinąd jest częścią.

¹ Papieskie Kolegium Polskie w Rzymie (*Pontificio Collegio Polacco*). Kolegium zostało utworzone w 1582 r. i ponownie erygowane w wieku XIX za sprawą zmartwychwstańców, w celu umożliwienia studiów teologicznych i kapłańskich Polakom przebywającym na emigracji w Wiecznym Mieście.

Bibliografia

- Andrews K. (1989), *Nazarenes and Pre-Raphaelites*, "Bulletin of the John Rylands Library", 73, 3: 31-46.
- Ciampi S. (1860), *Artisti polacchi e giovani della stessa nazione studenti di belle arti in Roma ed in varie parti d'Italia, dal 1823 sino al 1828*, w: tegoż, *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia*, Dalla tip. di J. Balatresi, Lucca: 111-116.
- Gepner W. (1872), *Leopold Nowotny. Artysta malarz, wzmianka pośmiertna spisana przez Władysława Gepnera podług opowiadań artysty rzeźbiarza Ludwika Kucharzewskiego*, "Winiec. Pismo czasowe ilustrowane", I, 17: 141-142.
- Howitt M. (1886), *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, Herder, Freiburg im Briesgau.
- Kajsiewicz H. (1873), *Pamiętnik o początkach Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, Archivio Congregatio a Resurrectioe Domini Nostri Jesu Christi, Rzym: 16.
- Lagrange L. (1859), *L'Atelier d'Overbeck*, "Gazette des Beaux-Arts", I, 1: 334.
- Lameński L. (2015), *Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie*, w: *Sztuka Europy Wschodniej*, III, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa-Toruń: 69-75.
- Melbechowska A. (1969), *O dwóch polskich "nazareńczykach" - Edwardzie Brzozowskim i Leopoldzie Nowotnym*, "Biuletyn Historii Sztuki", XXXI, 1: 107-120.
- Nitka M. (2014), *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Tako, Warszawa-Toruń.
- NN (1830), *Popisy szkolne*, "Kurier Litewski", 92: 2-3.
- Norwid C. K. (1971), *Krytycy i artyści*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. VI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa: 596.
- Norwid C.K. (1937), *List do Bronisława Zaleskiego z 1872 roku*, w: *Cypryan Norwid. Pisma do dziś odszukane*, IX, *Listów część druga*, Z. Przesmycki, Warszawa: 261.
- Norwid C.K. (1968), *Pisma wybrane*, wybrał i oprac. J.W. Gomulicki, V, *Listy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Padalica T. (1859), *Listy z podróży*, Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno.
- Pniewski D. (2005), *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Rosenblum R. (2002), *Międzynarodowy styl około 1800 roku. Studium linearnej abstrakcji*, Wydawnictwo Adama Marszałek, Toruń.
- Sanford D. (1972), *Durer's Role in the "Herzensergiessungen"*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXX, 4: 441-448.
- Semenenko P. (1886), *Dziennik Piotra Semenienki*, Archivio Congregatio a Resurrectione Domini Nostri Jesu Christi, Rzym.
- Żuchowski T.J. (1986), *O pojmowaniu religii przez formację artystów niemieckich pierwszej dekady XIX wieku*, "Artium Quaestiones", 3: 47-76.