

Maria Nitka

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Semantyka marmuru w teorii i praktyce polskiej rzeźby sakralnej w drugiej połowie XIX wieku

DOI: 10.15584/setde.2020.13.3

Biały marmur to najważniejszy i najbardziej pożądanym materiał rzeźbiarski w XIX stuleciu. Preferowanie tego kamienia, jak i jego semantyka w „wieku historii” zrodziły się ze znacznie starszej tradycji. Już w starożytności uważano go za jeden z najszlachetniejszych materiałów rzeźby, szczególnie ceniąc ten zdalny do wykonywania figur, zwany „statuario”¹. To właśnie on stał się surowcem, z którego w większości wykuto odkrywane w nowożytności figury greckich i rzymskich bogów². W sztuce nowożytnej ceniono zwłaszcza marmur z Carrary. Pisał o nim już Giorgio Vasari: „w górach Carrary koło Karfagnany, blisko gór Luni wydobywa się różne rodzaje marmurów. [...] przede wszystkim gatunek marmurów najbielszych o mlecznym tonie, łatwych w obróbce i doskonałych do rzeźbienia figur”³. To ten marmur stał się materialem dla najsłynniejszych przedstawień sztuki religijnej renesansu i baroku, obrabiany przez dłuta Michała Anioła i Giana Lorenza Berniniego⁴.

Swą prawdziwą apoteozę biały marmur zawdzięcza ojcu historii sztuki, Johannowi Joachimowi Winckelmannowi, dla którego stał się on synonimem uniwersalnego piękna antycznej rzeźby⁵. Wedle auto-

¹ T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011, s. 13–29.

² W epoce nowożytnej odkrywano głównie rzeźby marmurowe, figury wykonane z brązu zostały w większości odkryte później. C.C. Mattusch, *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, s. 99–115. JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448. [dostęp 10.12.2020].

³ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 1, Warszawa–Kraków 1980, s. 98. Zob. też: K. Mikocka-Rachubowa, *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką, /Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 489–503.

⁴ Żuchowski 2011, jak przyp. 1, s. 53–213.

⁵ Zob. M. Wagner, *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, w: *Materiał rzeźby 2009*, jak przyp. 3, s. 232–234. J.J. Winckelmann wielokrotnie analizował piękno białego marmuru, szczególnie ceniąc marmur paryjski. Podkreślał też, iż doskonała rzeźba antyczna nie ma polichromii. Opisując posąg Diany z pozostałością kolorowej polichromii, wskazywał, że jest ona

Maria Nitka

Eugeniusz Geppert Academy

of Fine Arts in Wrocław

Semantics of marble in the theory and practice of Polish sacred sculpture in the second half of the 19th century

In the 19th century white marble was the most important and desirable sculptural material. The preference for this stone as well as its semantics in the “age of history” came from a much older tradition. Already in antiquity, it was considered one of the finest materials for sculpture, with the kind suitable for making figures, called “statuario”, being particularly prized¹. This was the material used to carve most of the statues of Greek and Roman gods discovered in modern times². Carrara marble was particularly valued in early modern art. Already Giorgio Vasari wrote about it: “in the mountains of Carrara in the Carfagnana, near to the heights of Luni, there are many varieties of marble... The most abundant kind is pure white and milky in tone; it is easy to work and quite perfect for carving into figures.”³. It is this marble that became the material for the most famous religious representations of Renaissance and Baroque art, carved by Michelangelo and Gian Lorenzo Bernini⁴.

White marble was given its true apotheosis by the father of art history, Johann Joachim Winckelmann, for whom it became synonymous with the universal beauty of ancient sculpture⁵. According to the author

¹ T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova* [*Taming the Matter. Michelangelo, Bernini, Canova*], Poznań 2011, pp. 13–29.

² In the early modern era it was mainly marble sculptures that were discovered, bronze statues were generally discovered later. C.C. Mattusch, *In Search of the Greek Bronze Original*, “Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115. JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448. [access date 10.12.2020].

³ G. Vasari, *Vasari on Technique*, transl. L. S. Maclehorse, New York 1907, p. 45. [Translator’s note: in the original text G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, transl. K. Estreicher, vol. 1, Warszawa–Kraków 1980, p. 98.] Cf. also K. Mikocka-Rachubowa, *Marmur w rzeźbie epoki “Grand Tour”* [*Marble in the Sculpture of the “Grand Tour” Era*], in: *Materiał rzeźby Między techniką a semantyką, /Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 489–503.

⁴ Żuchowski 2011, as in footnote 1, pp. 53–213.

⁵ Cf. M. Wagner, *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, in: *Materiał rzeźby 2009*, as in footnote 3, pp. 232–234. J.J. Winckelmann frequently analysed the

of *The History of Ancient Art*, the ancient gods could fully display their beauty only in white marble because, as he wrote, “colour assists beauty; generally it heightens beauty and its forms, but it does not constitute it... As white is the colour which reflects the greatest number of rays of light... a beautiful body will, accordingly, be the more beautiful the whiter it is”⁶. Winckelmann’s readers, followers of his aesthetics and enthusiasts of ancient statues, unable to purchase original antique sculptures due to legal or financial constraints, ordered copies of them, among which those made in Carrara marble were among the most sought after⁷. White marble thus became the material identified with the beauty of sculpture, which, together with the statues made from it, created the canon of classical art.

The recognition of marble as the noblest of materials also found resonance in Polish thought on art and sculptural practice not only in the 18th century, but also in the following one. This study will attempt to show the semantics of marble in Polish sculpture in the long nineteenth century, especially in its second half. Starting from the presentation of the role and significance of marble in the classical sculptural theory and practice, it will be shown how it was used in the sculpture of the later period, when this coherent theory disintegrated, and instead of art harmoniously combining matter and ideas, a postulate of art liberated from matter and sensuality would be formulated, showing the world according to the “spirit”. The ground for this analysis will be sacred sculpture, the fullest embodiment of “spiritual art”. For Polish and other sculptors, the unquestionable centre of sacred art was Italy, especially Rome, which is why this article will focus on Polish artists who travelled to Italy. The question arises how the antinomy of the idealistic concept of art and its material embodiment in the raw material that was traditionally considered to be the most perfect, that is marble, was reflected in their theoretical statements and practical realisations.

The connection between white marble and Greek sculpture was emphasised by Józef Kremer, following the masters of art history. In his treatise *Ancient Greece and Its Art, Especially Sculpture* (1866–1867), he repeatedly mentioned marble as the most important

beauty of white marble, particularly valuing Parian marble. He also stressed that perfect antique sculpture had no polychromy. Describing a statue of Diana with remnants of coloured polychromy, he indicated that it was reminiscent of an “archaic style”. J.J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, transl. G.H. Lodge, vol. 2, Boston 1880, p. 55 [Translator’s note: in the original text *Dzieje sztuki starożytnej*, transl. T. Zatorski, Kraków 2012, p. 229].

⁶ Winckelmann 1880, vol. 1, as in footnote 5, p. 308 [in the original text p. 143].

⁷ Cf. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998, pp. 1–31.

ra *Dziejów sztuki starożytnej* antyczni bogowie mogli w pełni ukazać swe piękno jedynie w białym marmurze, ponieważ, jak pisał, „barwa ma swój wkład w piękno, ale sama pięknem nie jest, lecz podnosi je [...] na wyższy poziom. Ponieważ barwa biała jest tą, która odbija najwięcej promieni światła [...] piękne ciało tym będzie piękniejsze im będzie bielsze”⁶. Czytelnicy Winckelmanna, wyznawcy jego estetyki i miłośnicy starożytnych statui, nie mogąc nabyć oryginalnych antycznych rzeźb z powodów ograniczeń prawnych bądź finansowych, zamawiali ich kopie, wśród których te wykonane w marmurze kararyjskim należały do najbardziej pożądanym⁷. Biały marmur stał się zatem materiałem utożsamianym z pięknem rzeźby, który wraz z wykonanymi z niego posągami stworzył kanon sztuki klasycznej.

Uznanie marmuru za najszlachetniejszy z materiałów znalazło też oddźwięk w polskiej myśli o sztuce i praktyce rzeźbiarskiej nie tylko w XVIII wieku, ale i w następnym stuleciu.

W studium tym podjęta zostanie próba ukazania semantyki marmuru w polskiej rzeźbie w długim wieku XIX, zwłaszcza w jego drugiej połowie. Wychodząc od prezentacji roli i znaczenia marmuru w klasycystycznej teorii i praktyce rzeźbiarskiej, pokazane zostanie jego zastosowanie w skulpturze okresu późniejszego, gdy ta spójna teoria ulega rozpadowi, a zamiast sztuki harmonijnie łączącej materię i idee sformułowany zostanie postulat sztuki wyzwolonej z materii i zmysłowości, ukazującej świat wedle „ducha”. Polem dla dokonania tej analizy będzie rzeźba sakralna, najpełniejsze wcielenie „sztuki duchowej”. Dla rzeźbiarzy polskich, i nie tylko, niekwestionowanym centrum sztuki sakralnej były Włochy, zwłaszcza Rzym, dlatego też uwaga w niniejszym artykule skupiona zostanie na twórcach rodem z Polski, którzy udali się właśnie do Italii. Rodzi się pytanie, jak w ich wypowiedziach teoretycznych i praktycznych realizacjach znalazła odzwierciedlenie antynomia idealistycznej koncepcji sztuki i jej materialne ucieleśnienie w surowcu, który uznany był w tradycji za najbardziej doskonały – marmurze?

Związek białego marmuru z grecką rzeźbą, za klasykami historii sztuki, podkreślał Józef Kremer. W rozprawie *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba* (1866–1867) wielokrotnie wymieniał marmur właśnie jako najważniejszy materiał skulptury⁸.

reminiscencją „archaicznego stylu”. J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 229.

⁶ Winckelmann 2012, jak przyp. 5, s. 143.

⁷ Por. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998, s. 1–31.

⁸ J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, w: idem, *Dzieła*, t. 12: *Pisma pomniejszych*, oprac. H. Struve, Warszawa 1879, s. 91–272. Jest to wykład wygłoszony w latach 1866–1867 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, wydany pierwszy raz w Poznaniu w 1868 roku.

Twierdził, że „Greków nigdy nie kusila barbarzyńska chęć udawania natury przez malowanie farbami dzieł rzeźbiarskich”⁹. Wyrażał też przekonanie:

*Zrozumiemy tedy, że gdy już spiż w takim był poważaniu u Greków, cóż to dopiero marmur a biały! Będący tak szlachetną a szczęsną, tak misterną a czułą osnową dla dzieł sztuki. Opatrzny duch dziejów ludzkich przeznaczając Greków na lud-artystę przygotował im na ich ojczyznej zagrodzie **przepyszne marmury, z których mistrze hellenicy mieli wywołać zaklęte w nich postaci olimpijskich bogów** [podkr. autor]¹⁰.*

Biały marmur był zatem materiałem adekwatnym dla ukazywania piękna idealnych antycznych bogów. Ten klasycystyczny sąd Kremer wzbogacił jednak o myśl nową – oto hellenicy mistrzowie mieli „wywołać zaklęte” w tym materiale piękno. Ideę rzeźby i jej materiału jako materii, w której żyje piękno, cytowany autor rozwinął w innym miejscu. Pisał:

*Posąg cały, jego części, organa rozwinięte zwiastują duszę i swobodę, przeniknięte są duchem, duch w nich jest jakby dotykalny – **cały posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem, cała powierzchnia posągu, nawet szata jest wcielonym duchem** [podkr. autor]¹¹.*

W tej interpretacji materia posągu nie jest jedynie doskonałym, lecz martwym surowcem, staje się kamieniem ożywionym. Choć tradycja „żywych posągów” ma długą historię w kulturze europejskiej, to idea posągu jako bytu obdarzonego duchem zyskała szeroką recepcję dopiero w romantycznej teorii sztuki¹². Najpełniejszy wyraz znalazła w filozofii Wilhelma Friedricha Hegla, który uznając duchowy charakter za wyróżnik wszelkiej wytwórczości artystycznej, ocenił rzeźbę jako najbardziej duchową ze sztuk. Pisał: „W rzeźbie spełnia się w ogólności ten cud, iż duch wciela się w czynnik czysto materialny i zewnętrzną tę w ten sposób kształtuje, iż sam staje się w niej dla siebie obecny i rozpoznaje w niej postać adekwatną swemu własnemu wnętrzu”¹³. Charakter duchowy wedle Hegla miał też i sam materiał, w którym kuto posąg. Takim „żywym” surowcem był dla niego marmur¹⁴. Uważał, że najlepiej nadawał się na tworzywo sztuki duchowej i, co oczywiste, religijnej, najlepiej odpowiadającej transcendentnemu powołaniu wsze-

material for sculpture⁸. He claimed that “the Greeks were never tempted by the barbaric desire to imitate nature by colouring sculptural works with paint”⁹. He also expressed the following belief:

*Let us understand, then, that while bronze was held in such high esteem by the Greeks, what about white marble! Being so noble and fortunate, so intricate and sensitive a warp for works of art. The providential spirit of human history, predestining the Greeks to be a nation of artists, prepared for them, in their homeland, **exquisite marbles, from which the Hellenic masters were to evoke the figures of the Olympian gods ensconced in them.** [emphasis original]¹⁰.*

White marble was thus an adequate material for depicting the beauty of the ideal ancient gods. However, Kremer added a new idea to this classicist view: the Hellenic masters were to “evoke the beauty ensconced” in this material. The idea of sculpture and its material as a matter in which beauty lives, was developed by the above-quoted author elsewhere. He wrote:

*The whole statue, its parts, its developed organs proclaim spirit and ease, they are permeated with spirit, the spirit in them is as though touchable – **the whole statue is a transparency, a spiritual vision, the whole surface of the statue, even the robe, is spirit incarnate** [emphasis original]¹¹.*

In this interpretation, the matter of the statue is not merely a perfect, but inanimate raw material; it becomes animated stone. Although the tradition of “living statues” has a long history in European culture, the idea of the statue as a being endowed with spirit did not gain wide acceptance until the Romantic theory of art¹². It found its fullest expression in the philosophy of Wilhelm Friedrich Hegel, who, recognising its spiritual character as the hallmark of all artistic production, ranked sculpture as the most spiritual of the arts. He wrote: “Sculpture in general comprises the miracle of spirit’s giving itself an image of itself in something purely material. Spirit so forms this external thing that it is present to itself in it and recognises in it the appropriate shape of its own inner

⁸ J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, in: idem, *Dzieła [Works]*, vol. 12: *Pisma pomniejszych [Miscellaneous Texts]*, ed. H. Struve, Warszawa 1879, pp. 91–272. This is a lecture given in 1866–1867 at the School of Fine Arts in Krakow, first published in Poznan in 1868.

⁹ Ibidem, p. 236.

¹⁰ Ibidem, p. 226.

¹¹ Ibidem, p. 170.

¹² A. Melbechowska-Luty, “*Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury* [“*The Statue Is a Transparency, a Spiritual Vision*”. *A Few Reminders on Myth and Magic of Art.*], “Konteksty” LIX, 2005, no. 4, pp. 97–108.

⁹ Ibidem, s. 236.

¹⁰ Ibidem, s. 226.

¹¹ Ibidem, s. 170.

¹² A. Melbechowska-Luty, „*Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury*, „Konteksty” LIX, 2005, nr 4, 97–108.

¹³ G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1955, s. 457.

¹⁴ Wagner 2009, jak przyp. 5, s. 235–237.

life”¹³. According to Hegel, the very material in which the statue was wrought also had a spiritual character. Such an “animate” raw material for him was marble¹⁴. He believed that it was best suited as a material for spiritual and, of course, religious art, most fully corresponding with the transcendental vocation of all artistic activity. Similar opinions were voiced by Friedrich Theodor Vischer, for whom marble was not only animate stone, but also an “innocent”, “sinless” one. The spiritual, eternal durability of marble was the opposite of the “deadness” of gypsum and predestined this particular stone for sacred representations¹⁵.

Thus, in the Romantic conception of art, marble was no longer just a material adequate for the representation of the gods of Greek art, but “animate”, spiritual stone. For the generation of Kremer (who was a disciple and reader of Hegel), the metaphysical element was immanently connected with all artistic activity, which was to culminate in Christian art¹⁶. A true master, then, broke through the deadness of matter, giving it spiritual life, which brought out the element of the sacred. For Romantic critics, Michelangelo was such an artist. According to Kremer, he transcended the limitations of ancient sculpture, above all its dependence on nature, and conveyed the Christian spirit without the anti-naturalism of the Gothic. Kremer wrote in his *Journey to Italy*: “in Michelangelo’s works marble lost its resistance. It became as soft as wax under the gaze of the great man”¹⁷. For him, he was a creator who broke through the resistance of matter, that is the material of stone, and brought out its spirit.

Similar adoration of Buonarrotti can be seen in the thought of Cyprian Norwid (1821–1883), not only a poet and theoretician of fine arts, but also a practicing sculptor¹⁸. In November 1843, Norwid arrived in Italy to become a sculptor. He settled in Florence, where he began to study sculpture with Luigi

lkiej działalności artystycznej. Podobne sądy głosił Friedrich Theodor Vischer, dla którego marmur był kamieniem nie tylko żywym, ale i „niewinnym”, „bezgrzesznym”. Duchowe, wieczne trwanie marmuru było przeciwieństwem „martwoty” gipsu i predestynowało ten właśnie kamień do wyobrażeń sakralnych¹⁵.

W romantycznej koncepcji sztuki marmur był zatem już nie tylko materiałem adekwatnym do przedstawienia bogów sztuki greckiej, lecz kamieniem „żywym”, duchowym. Dla pokolenia Kremera (ucznia i czytelnika Hegla) metafizyczny pierwiastek był immanentnie związany z wszelką działalnością artystyczną, której szczytem miała być sztuka chrześcijańska¹⁶. Prawdziwy mistrz przełamywał zatem martwotę materii, oddając jej duchowe życie, co wydobywało element sacrum. Takim twórcą był dla romantycznej krytyki Michał Anioł. Wedle Kremera przekraczał on ograniczenia rzeźby starożytnej, przede wszystkim jej zależność od natury, i oddawał chrześcijańskiego ducha bez antynaturalizmu gotyku. Pisał Kremer w *Podróż do Włoch*: „w dziełach Michała Anioła marmur stracił opór swój. On zmiękł woskiem pod spojrzeniem wielkiego człowieka”¹⁷. Był on dla niego twórcą, który przełamał opór materii, czyli materiału, kamienia, i wydobył jego ducha.

Podobne uwielbienie Buonarottiego przebija się w myśli Cypriana Norwida (1821–1883), nie tylko poety, teoretyka sztuk pięknych, ale i praktyka – rzeźbiarza¹⁸. W listopadzie 1843 roku Norwid przybył do Włoch, by zostać rzeźbiarzem. Osiadł we Florencji, gdzie rozpoczął naukę rzeźby u Luigiego Pampaloniego (1791–1847)¹⁹. W tym czasie fascynowała go twórczość Michała Anioła. Aniela z Kuszłów Walewska, która spotkała poetę w latach 40. XIX wieku, przebywając w stolicy Toskanii, wspominała:

Pan N... , wielce ukształcony i artysta w całym znaczeniu tego wyrazu, z taką czcią mówił o Michale Aniele, o jego Mojżeszcu, tłumacząc zarazem całą wartość i znaczenie słowa Piękności, gdzie ogół tak wtopia w siebie szczegóły, że się ich wprzód nie widzi, lecz później tym więcej się je uwielbia, że taką wielką całość stanowią. Gniew i miłość postannika Bożego oddać w marmurze, oddać tę chwilę rozpaczy, uniesienia, w której

¹³ G.W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 2, transl. T.M. Knox, Oxford 1975, p. 710 [Translator’s note: in the original text *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. 2, Warszawa 1955, p. 457].

¹⁴ Wagner 2009, as in footnote 5, pp. 235–237.

¹⁵ F.T. Vischer, *Das Material*, in: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, quoted after: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, eds. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, pp. 47–51.

¹⁶ D. Pniewski, *Ideal, Matter and Material. Classical Greek Sculpture in the Writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, in: *Material rzeźby* 2009, as in footnote 3, pp. 93–103.

¹⁷ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, in: idem, *Dzieła*, vol. 8, ed. H. Struve, Warszawa 1878, p. 261.

¹⁸ For the summary of C. K. Norwid’s sculptural work see Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny [Cyprian Norwid: A Sculptor. An Outline of Information]*, „Studia Norwidiana” 1989, no. 7, pp. 63–82.

¹⁵ F.T. Vischer, *Das Material*, w: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, za: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, s. 47–51.

¹⁶ D. Pniewski, *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, w: *Material rzeźby* 2009, jak przyp. 3, s. 93–103.

¹⁷ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, w: idem, *Dzieła*, t. 8, oprac. H. Struve, Warszawa 1878, s. 261.

¹⁸ Podsumowanie twórczości rzeźbiarskiej C.K. Norwida zob. Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” 1989, nr 7, s. 63–82.

¹⁹ Ibidem, s. 66.



1. Cyprian Norwid, *Parla!*, ok. 1861, piórkko, tusz, ołówek, akwarela na papierze, 10,9×8,1 cm, Biblioteka Narodowa

1. Cyprian Norwid, *Parla!*, c. 1861, pen, ink, pencil, and watercolour on paper, 10,9×8,1 cm, National Library

***śmie nawet tablice Boże roztrzaskać o kamień, nie jestże największego geniuszu piętnem?*²⁰.**

Oddanie w marmurze – materii tego, co duchowe i żywe, było zatem dla Norwida najważniejszym przymiotem artysty, znakiem jego geniuszu. Przypomina o tym też jego rysunek zatytułowany *Parla!* [il. 1]. Przedstawia on potłuczone rzeźby w celi artysty. Motyw ten nawiązuje do znanej anegdoty, według której Michał Anioł, widząc, że wykonana przezeń rzeźba jest jak żywa, uderzył ją młotkiem w kolano i zawołał: „Parla!” [Mów!], zawiedziony jej niemotą roztrzaskał ją młotkiem²¹.

Ponownie więc marmur miał przekraczać materialność, stać się żywym albo raczej „duchowym” kamieniem. Norwid poszukiwał umiejętności „ożywiania” materii marmuru także we współczesnej mu rzeźbie. Prócz twórczości swego nauczyciela Luigiego

²⁰ [A. Walewska], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż*, Poznań 1850, s. 50.

²¹ „Parla!” wedle innych wersji „perche non parli” miał powiedzieć Michał Anioł do figury Mojżesza. Na temat popularności mitu Michała Anioła – genialnego twórcy zob. E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.

Pampaloni (1791–1847)¹⁹. At that time, he was fascinated by the works of Michelangelo. Aniela Walewska, née Kuszel, who met the poet in the 1840s while staying in the Tuscan capital, recalled:

*Mr. N., a highly educated artist in the full sense of the word, spoke with such reverence about Michelangelo, his Moses, explaining at the same time the whole value and meaning of the word Beauty, where the whole so blends into itself the details that one does not see them at first, but later admires them all the more because they constitute such a great whole. To render the anger and love of God's messenger in marble, to render that moment of despair and exultation in which he dares to smash even God's tablets against stone, is not this the mark of the greatest genius?*²⁰.

Thus, for Norwid, rendering in marble the matter of what is spiritual and animate was the most important quality of an artist, a sign of his genius. His drawing titled *Parla!* [fig. 1] also reminds us of this. It depicts broken sculptures in the artist's cell. This motif refers to a well-known anecdote according to which Michelangelo, seeing that the sculpture he had made seemed as though it were alive, hit it on the knee with a hammer and cried out: “Parla!” [Speak!], and disappointed by its muteness, smashed it to pieces with a hammer²¹.

Once again, then, marble was to transcend materiality, to become animate or rather “spiritual” stone. Norwid also looked for the ability to “animate” the matter of marble in the sculpture of his contemporaries. Apart from the works of his teacher Luigi Pampaloni, he admired above all the works of Pio Fedi (1815–1892), who at that time specialized in religious themes, e.g. *Saint Sebastian* [fig. 2], *Christ and the Paralytic, Religion and Mercy*²². Fedi gave his sacred representations a realistic, sometimes veristic treatment, combining in them – as the critics emphasised – an “ideal” and a “material” element. One of his favourite materials was, of course, marble. For Norwid, Fedi was one of the most important contemporary artists, a worthy continuator of the tra-

¹⁹ Ibidem, p. 66.

²⁰ [A. Walewska], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż* [Some Moments in Italy in 1847 and 1848 by Wanda Odrowąż], Poznań 1850, p. 50.

²¹ “Parla!”, or according to other versions, “perche non parli” was supposedly said by Michelangelo to the statue of Moses. On the popularity of the myth of Michelangelo as the artistic genius see E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.

²² *Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, eds. S. Condemi, E. Marconi, Milano 2018. Norwid presented his aesthetic views on contemporary sculpture in a short treatise *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* [On the Florentine Sculptors {Currently Living}], “Biblioteka Warszawska” 1, 1846, pp. 197–203.



2. Pio Fedi, *Święty Sebastian*, 1844, gips, Le Gallerie degli Uffizi. Galleria d'Arte Moderna, fot. Gallerie degli Uffizi

2. Pio Fedi, *St Sebastian*, 1844, plaster, Le Gallerie degli Uffizi. Galleria d'Arte Moderna, phot. Gallerie degli Uffizi

dition of the Florentine school. He wrote of him: “great knowledge of art, perfection of drawing, and understanding ancient masters not in a slavish way”²³.

Despite studying with a master craftsman of this material, Norwid did not, however, attempt to work in marble during his stay in Florence. This was also the case during his visit to Rome in 1845, where he went to learn sculpture, according to Ludwik Orpiszewski²⁴. Two years later, he was again in Rome, but this time he decided to devote himself to painting. Still, he admired the genius of Michelangelo's sculpture²⁵. Ultimately,

²³ Ibidem, p. 203.

²⁴ A letter from Ludwik Orpiszewski to Adam Czartoryski of 4 Aug 1844, National Museum in Kraków, Czartoryski Library, no. 5380, reprinted in: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida* [On Norwid's Youth], Poznań 1968, p. 170. Kondratowicz 1989, as in footnote 18, p. 64.

²⁵ Z. Biliński, *Norwid w Rzymie* [Norwid in Rome], in: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971* [Cyprian Norwid on the 150th Anniversary of His Birth. Proceedings of the Academic Conference 23–25 September 1971], ed. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, pp. 151–195.

Pampalonię podziwiał przede wszystkim dzieła Pio Fediego (1815–1892), specjalizującego się wówczas w tematach religijnych, np. *Święty Sebastian* [il. 2], *Chrystus i paralityk*, *Religia i Miłosierdzie*²². Sakralnym przedstawieniom Fedi nadawał realistyczne, nieraz werystyczne opracowanie, łącząc w nich – jak podkreślała krytyka – pierwiastek „idealny” i „materialny”. Do jego ulubionych materiałów należał oczywiście marmur. Dla Norwida Fedi był jednym z najważniejszych współczesnych artystów, godnym kontynuatorem tradycji szkoły florenckiej. Pisał o nim: „wielka sztuki znajomość, doskonałość rysunku i starożytnych mistrzów nie niewolnicze zrozumienie”²³.

²² *Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, red. S. Condemi, E. Marconi, Milano 2018. Swe sądy estetyczne o współczesnej rzeźbie wyraził C. Norwid w rozprawce *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, s. 197–203.

²³ Ibidem, s. 203.

Pomimo nauki u mistrza tego materiału Norwid nie zmierzył się jednak z pracą w marmurze podczas swego pobytu we Florencji. Podobnie było w czasie jego wizyty w Rzymie w 1845 roku, dokąd przybył, by według Ludwika Orpiszewskiego, uczyć się rzeźby²⁴. Dwa lata później ponownie był nad Tybrem, tym razem jednak zdecydował się poświęcić malarstwu. Wciąż jednak podziwiał geniusz rzeźby Michała Anioła²⁵. Ostatecznie Norwid nie stworzył żadnej pracy w marmurze, nie jest nawet pewne, czy próbował podjąć się tego zadania. Wprawdzie wiadomo, że miał wykonać rzeźby o tematyce religijnej dla kaplicy w Turwi, z fundacji Dezyderygo Chłapowskiego, zamówione przez Jana Koźmiana, jednak nie zachowały się informacje, w jakim materiale miały być wykonane²⁶. Marmur pozostał dla Norwida synonimem najdoskonalszego, bo duchowego kamienia, takiego, który może ożyć, dzięki dłutu doskonałego artysty.

Fascynację Michałem Aniołem, geniuszem pracy w marmurze, odnajdujemy także w pismach innego poety i rzeźbiarza – Teofila Lenartowicza (1822–1893). Przybył on do Rzymu w 1856 roku, a po czterech latach przeniósł się na stałe do Florencji, gdzie pozostał do śmierci. Choć był w dużej mierze samoukiem w dziedzinie sztuk pięknych, to im właśnie, a przede wszystkim rzeźbie, poświęcił swe życie, mając Michała Anioła za wzór doskonałego artysty rzeźbiarza²⁷. W utworze *Wiersz do...*, załączonym do własnego tłumaczenia sonetu Michała Anioła, pisał, odnosząc się bezpośrednio do Buonarottiego: „Patrz, przyjacielu! Jak ów mocarz dłuta, / Ten stary Michał myśli swe układa; / Jak tu w marmurze każda głoska kuta, / Jak pomysłowi słowo odpowiada. / Znać wprawna rękę po pewności razu / I ciężką drogę po zadanym wrębie / **Jak marmur prawdy, duszy tej żelazu / Otwiera swoje tajemnicze głębie**”²⁸. W tej interpretacji marmur był więc kamieniem, z którego wielki Florentczyk potrafił wydobyć żyjące w nim idee. Słowa te korespondują z sonetem Buonarottiego: „Nic mistrz najlepszy pomysłu nie zdole / Poza tym, co już w marmurze spoczywa / W pełnym zarysie i co wydobywa / jeno dłoń, ducha spełniająca wolę”²⁹. Dłuto rzeźbiarza, zarówno

Norwid did not create any work in marble, and it is not even certain that he attempted such a task. Although it is known that he was supposed to make sculptures on religious themes for the chapel in Turwe, funded by Dezydery Chłapowski and commissioned by Jan Koźmian, no information has survived as to the material in which they were to be made²⁶. For Norwid, marble remained a synonym of the most perfect, spiritual stone, one that can come to life thanks to the chisel of an excellent artist.

The fascination with Michelangelo, the genius of working in marble, can also be discerned in the writings of another poet and sculptor, Teofil Lenartowicz (1822–1893). He arrived in Rome in 1856 and after four years moved permanently to Florence, where he remained until his death. Although largely self-taught in the field of art, he dedicated his life to it, above all to sculpture, having Michelangelo as his model of the perfect sculptor²⁷. In the work *Wiersz do...* [A Poem to...] attached to his own translation of Michelangelo's sonnet, he wrote, referring directly to Buonarotti: “Oh look my friend! How can this mighty chisel, / help the old Michael to arrange his thought, / How it can make each sound in marble sizzle, / How with ideas every word is fraught. / The certain strokes reveal supreme control / And indents show how hard he worked to get there / **Like marble's truth, the iron of this soul / to us its hidden depths of secrets lays bare**”²⁸. In this interpretation, then, marble was the stone from which the great Florentine master was able to extract the ideas living in it. These words correspond with Buonarotti's sonnet: “The best of artists hath no thought to show / Which the rough stone in its superfluous shell / Doth not include: to break the marble spell / Is all the hand that serves the brain can do.”²⁹. Hence, for both Buonarotti and Lenartowicz, the sculptor's chisel is a tool that brings out the ideas living in the marble.

²⁴ Kondratowicz 1989, as in footnote 18, p. 69.

²⁷ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz* [Teofil Lenartowicz: A Sculptor]. The catalogue of the monograph exhibition, National Museum in Kraków, Kraków 1993, pp. 7–28.

²⁸ T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti, „Wiersz do...” fragm.* [On Sending the Translation of a Sonnet by Michelangelo Buonarotti, “A Poem To...”], „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, no. 83, p. 158.

²⁹ Michelangelo Buonarotti, *Sonnet XV, The Lover and the Artist – Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, in *The Sonnets of Michael Angelo Buonarotti and Tommaso Campanella*, transl. J. A. Symonds, London 1878, p. 46 [Translator's note: in the original text: idem, *Poesje*, transl. L. Staff, ed. M. Brahmmer, Warszawa 1964, p. 52]. Unfortunately, Lenartowicz's translation is unknown, cf. M. Bartnikowska-Biernat, “Teeka florencka” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska* [“The Florence Portfolio” of Teofil Lenartowicz. *Literary and Sculptural Work*], doctoral dissertation written under the supervision of Prof. Dr hab. Olga Płaszczewska, Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Kraków 2019. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [access date 20.09.2020].

²⁴ List Ludwika Orpiszewskiego do Adama Czartoryskiego z 4 VIII 1844, MNK, Biblioteka Czartoryskich, nr 5380, przedruk: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 170. Kondratowicz 1989, jak przyp. 18, s. 64.

²⁵ Z. Biliński, *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 151–195.

²⁶ Kondratowicz 1989, jak przyp. 18, s. 69.

²⁷ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993, s. 7–28.

²⁸ T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti, „Wiersz do...” fragm.*, „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, nr 83, s. 158.

²⁹ Michelangelo Buonarotti, *Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, w: idem, *Poesje*, przeł. L. Staff, oprac. M. Brahmmer, Warszawa



3. Teofil Lenartowicz, *Głowa św. Jana*, „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, nr 346, s. 116

3. Teofil Lenartowicz, *St. John's Head*, „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, no. 346, p. 116

It is understandable, then, that Lenartowicz considered in his artistic creed – a dramatic scene titled *The Sculptor* (published in Biblioteka Warszawska) – bringing matter to life to be the most important objective of a sculptor's efforts. In this work, there is a dialogue between a master sculptor and his student. The master calls: “Brothers sculptors, work on / Till life from marble is drawn / From shapeless lumps, figures shall emerge / Driven by life's bold surge. ... Because the sculptor's soul / Like God, creates the whole. / What is shapeless, or formless, / It breaks, shatters”³⁰. The sculptor is thus a demiurge, a creator of life like God. Lenartowicz also saw this ability to bring life to stone – marble – in the works of the sculptor he esteemed the most among his contemporaries – Giovanni Dupré (1817–1882). He wrote of his *Sappho*: “this stone lives, breathes and one longs to implore it with Buonarotti's words, *Speak!*”³¹.

The perception of marble as a material “imbued with spirit” and animate is also apparent in art criticism on Lenartowicz's sculptural work. Agaton Giller in his report from the Vienna exhibition in 1873, where two works by Lenartowicz were shown – *St.*

³⁰ T. Lenartowicz, *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, p. 135.

³¹ T. Lenartowicz, *Listy T. L. z Florencji* [*The Letters of T. L. from Florence*], „Gazeta Codzienna” 1861, no. 37, pp. 1–2.

dla Buonarrotiego, jak i dla Lenartowicza, jest zatem narzędziem wydobywającym żyjące w marmurze idee.

Zrozumiałe jest więc, iż Lenartowicz uznał w swym artystycznym credo – w scenie dramatycznej *Rzeźbiarz* (opublikowanej na łamach „Biblioteki Warszawskiej”) – ożywianie materii za najważniejszy cel starań artysty rzeźbiarza. W utworze tym znajduje się dialog pomiędzy mistrzem dłuta a jego uczniem. Mistrz wzywa: „Pracujcie, bracia rzeźbiarze, / Aż marmur życie okaże. / Z bezkształtnych brył, Wyrzecz mają figury / Pełne życia, pełne sił. [...] Bo duch rzeźbiarza / Jako Bóg stwarza. / Co niekształtne, nieforemne, / Rozwala, rozbija”³⁰. Artysta rzeźbiarz jest tu zatem demiurgiem, stwórcą życia niczym Bóg. Ową umiejętność ożywiania kamienia – marmuru – widział Lenartowicz także w twórczości najbardziej cenionego przez siebie współczesnego mu rzeźbiarza Giovanniego Duprego (1817–1882). Pisał o jego *Safonie*: „kamień ten żyje, oddycha i aż się pragnie zakląć ją słowem Buonarottiego, *Mów!*”³¹.

Postrzeganie marmuru jako materiału „przepełnionego duchem” i żywego ujawnia się też w krytyce artystycznej poświęconej twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza. Agaton Giller w sprawozdaniu z wystawy wiedeńskiej z 1873 roku, na której były eksponowane dwie prace „lirnika mazowieckiego” – *Głowa św. Jana* [il. 3] i *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*³², pisał:

W tęsknocie tulactwa zamienia on często lirę na dłuto. Jak z tamtej wydobywa cudowne tony, które serce łzami nadziei napełniają, tak z marmuru wykrzesuje lekkie postacie, które są jakby światłem skamieniałych świętych, widzianych przez Błogosławioną dziewczkę wśród obłoków [podkr. autor]³³.

Co ciekawe, żadna z zaprezentowanych przez Lenartowicza prac nie została wykonana z marmuru, lecz były to... odlewy brązowe. Recenzja Gillera zawiera zapewne nie tyle pomyłkę, ile poetycką przenośnię, w której Lenartowicz jawi się jako ten, który **potrafi oddać ducha w materii**, a doskonałym ma-

1964, s. 52. Nieznane jest, niestety, tłumaczenie T. Lenartowicza, zob. M. Bartnikowska-Biernat, „*Teka florencka*” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska*, praca doktorska napisana pod opieką prof. dr hab. Olgi Płaszczewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2019, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [dostęp 20.09.2020].

³⁰ T. Lenartowicz, *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, s. 135.

³¹ T. Lenartowicz, *Listy T. L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37, s. 1–2.

³² Prace Lenartowicza zostały przekazane do Wiednia przez florencką Akademię Sztuk Pięknych i umieszczone w sekcji włoskiej, której przewodniczył Giovanni Dupré. Król 1993, jak przyp. 27, s. 52–53.

³³ A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, Lwów 1873, t. 2, s. 235.

teriałem do takiej twórczości jest marmur – kamień żywy. Co więcej, żyje on dzięki światłu, co prowadzi myśl wprost do greckiego znaczenia *marmaros* – świetlisty. Blask ten ma charakter sakralny, odnosi się bowiem do świętych. Marmur więc to kamień żyjący, „duchowy” i powołany na materię sztuki religijnej, jak można wywnioskować z tekstu Gillera.

Powiązanie marmuru i rzeźby religijnej w sztuce polskiej zrealizowało się w pełni w twórczości Tomasza Oskara Sosnowskiego (1810–1886). Rzeźbiarz ten pobierał nauki u Christiana Daniela Raucha (1777–1857) w Berlinie, skąd wyjechał do Rzymu w 1846 roku, gdzie pozostał do swej śmierci. Wpływ na wybór Wiecznego Miasta jako miejsca dalszego kształcenia i na zamiłowanie do kararyjskiego marmuru wywarł na Sosnowskim jego berliński mistrz, wielbiciel kamienia z Carrary, dokąd przeniósł swą pracownię w czasie pobytu w Italii³⁴. W Rzymie Sosnowski terminował u Pietra Teneraniego (1789–1869), który należał do czołowych przedstawicieli sztuki religijnej w Italii i Europie w połowie XIX wieku. Współtworzył ruch purystów, w którego manifestie (*Manifesto del Purismo* bądź *Del purismo nelle arti*, 1842), podpisanym też przez Johanna Friedricha Overbecka, Tommasa Minardiego i zredagowanym przez Antonia Bianchiego, postulowano odnowienie sztuki religijnej poprzez powrót do prostoty wzorów chrześcijańskich mistrzów³⁵.

Tenerani powracał zatem w swych pracach do sztuki „przed Rafaelem”, mistrzów Quattrocenta, a nawet Trecenta, nigdy nie odchodząc jednak od marmuru kararyjskiego jako najważniejszego materiału rzeźby. Kamień ten odgrywał w twórczości i biografii Teneraniego szczególną rolę. Rzeźbiarz urodził się bowiem w Torano (nieдалеко Carrary) jako syn i wnuk kamieniarzy (*capicava*), kształcił się u swego wuja Pietra Marchettiego (1766–1846), profesora i dyrektora akademii w Carrarze³⁶. Tam też uczył się obróbki kamienia i spotkał najważniejszych europejskich rzeźbiarzy (m.in. Ch.D. Raucha), którzy przebywali w Torano dzięki otwartości akademii kararyjskiej, jak i sprzyjającej sytuacji politycznej. Tenerani w rodzinne strony powracał wielokrotnie, często sam doglądał wyboru bloku kamienia, z jakiego miała być wykonana jego rzeźba, podążając w tej praktyce za wzorem renesansowych mistrzów. Niezmiernie rzadko używał innego materiału niż marmur i swe najsłynniejsze realizacje, takie jak: *Zdjęcie z krzyża* (1835–1846) czy *Anioł Zmartwychwstania z nagrobka Marii Colonna Lante* (1844, kościół Santa Maria Sopra Minerva, Rzym),

³⁴ Christian Daniel Rauch był w Carrarze w 1812, 1814, 1816, 1818; W. Geismeyer, *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981, s. 5–6. Zob. też: <https://rkd.nl> [dostęp: 10.09.2020].

³⁵ D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012, s. 52–54.

³⁶ S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, s. 17–22.

John's Head [fig. 3] and *The Door for the Tomb of Zofia Cieszkowska*³² – wrote:

In the yearning of his wanderings, he often exchanges the lyre for the chisel. Just like from the former he draws wonderful tones that fill the heart with tears of hope, so from marble he carves out slight figures that are like the light of petrified saints, seen by the Blessed damozel among the clouds [emphasis mine]³³.

Interestingly, none of the works presented by Lenartowicz were made of marble but they were... bronze casts. Giller's review is probably not so much a mistake as a poetic metaphor in which Lenartowicz appears as one who can express the spirit in matter, and the perfect material for such works is marble – animate stone. What is more, it lives thanks to light, which leads the mind directly to the Greek meaning of *marmaros* – luminous. This radiance has a sacred character, as it refers to saints. Marble, then, is animate, “spiritual” stone designated as the material of religious art, as can be deduced from Giller's text.

The link between marble and religious sculpture in Polish art was fully developed in the work of Tomasz Oskar Sosnowski (1810–1886). This sculptor studied with Christian Daniel Rauch (1777–1857) in Berlin, from where he left for Rome in 1846, where he remained until his death. Sosnowski was influenced in his choice of the Eternal City as a place for further education and in his passion for Carrara marble by his Berlin master, an admirer of the Carrara stone, where he moved his studio during his stay in Italy³⁴. In Rome, Sosnowski apprenticed with Pietro Tenerani (1789–1869), who was one of the leading representatives of religious art in Italy and Europe in the mid-19th century. He was a co-founder of the Purism movement, whose manifesto (*Manifesto del Purismo* or *Del purismo nelle arti*, 1842), also signed by Johann Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi and edited by Antonio Bianchi, called for a renewal of religious art by returning to the simplicity of the models of Christian masters³⁵.

Tenerani thus returned in his works to the art “before Raphael”, the masters of the Quattrocento and even Trecento, but never departed from the Carrara

³² Lenartowicz's works were submitted to Vienna by the Florentine Academy of Fine Arts and placed in the Italian section headed by Giovanni Dupré. Król 1993, as in footnote 27, pp. 52–53.

³³ A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera [Poland at the General Exhibition in Vienna. The Letters of Agaton Giller]*, Lwów 1873, vol. 2, p. 235.

³⁴ Christian Daniel Rauch was in Carrara in 1812, 1814, 1816, 1818; W. Geismeyer, *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981, pp. 5–6. See also: <https://rkd.nl> [access date: 10.09.2020].

³⁵ D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012, pp. 52–54.

marble as the most important material of sculpture. This stone played a special role in Tenerani's work and biography. The sculptor was born in Torano (near Carrara) as the son and grandson of stonemasons (*capicava*), and trained under his uncle Pietro Marchetti (1766–1846), professor and director of the Carrara academy³⁶. There he learnt to work stone and met the most important European sculptors (among them Ch. D. Rauch) who stayed in Torano thanks both to the openness of the academy of Carrara and the favourable political situation. Tenerani returned to his hometown many times, often personally supervising the selection of the block of stone from which his sculpture was to be made, following in this practice the example of the Renaissance masters. He rarely used any other material than marble and his most famous realisations, such as: *The Descent from the Cross* (1835–1846) or the *Angel of the Resurrection from the Tombstone of Maria Colonna Lante* (1844, the church of Santa Maria Sopra Minerva, Rome), were made in this stone [fig. 4]. These sculptures combine an ascetic form with smooth finish, sometimes even the impression of transparency of the marble medium, and the inclusion of fine, realistic detail. Made of Carrara marble, they became synonymous with superb religious sculpture not only in Italy, but also throughout Europe. This can be seen for example in Wanda Janczewska's sentimental novel *Cena szczęścia* [*The Price of Happiness*], published in the journal "Ognisko Domowe", in which the heroine lived in a house with a garden, "in the middle of which was a statue of the Blessed Virgin of Carrara marble – the work of Pietro Tenerani"³⁷. For the affected heroine of Janczewska's novel, it was obvious that the sculpture of the Madonna had to be made by Tenerani from Carrara marble, which had become the only suitable material for religious sculpture.

In many aspects of his own work, Sosnowski was inspired by the works of his master. An obvious example of a reference to Tenerani's work is the work *Angel of the Resurrection* [fig. 5] – as Leonard Marconi emphasised: "a statue in Carrara marble [...] made in Rome"³⁸ – intended for the cenotaph of Sosnowski's brothers in the Carmelite Church in Warsaw, at Krakowskie Przedmieście³⁹. The composition of the full-bodied, frontally framed angel with a trumpet was close to Tenerani's design from the tomb of Maria

wykonał właśnie w tym kamieniu [il. 4]. Rzeźby te łączą ascetyczną formę z gładkim opracowaniem, czasem wręcz wrażeniem przezroczystości marmurowego medium, oraz wkomponowaniem w nie finezyjnego, realistycznego detalu. Wykonane z marmuru kararyjskiego, stały się synonimem doskonałej rzeźby religijnej nie tylko w Italii, lecz także w całej Europie. Świadczy o tym choćby sentymentalna powieść Wandy Janczewskiej *Cena szczęścia*, publikowana na łamach „Ogniska Domowego”, w której bohaterka mieszkała w domu z ogrodem, „w środku którego znajdował się posąg Najświętszej Dziewicy z kararyjskiego marmuru – dzieło Piotra Tenerani”³⁷. Dla egzaltowanej bohaterki powieści Janczewskiej oczywiste było, że rzeźba Madonny musiała być wykonana przez Teneraniego z marmuru kararyjskiego, który stał się jedynym odpowiednim materiałem rzeźby religijnej.

W wielu aspektach własnej twórczości Sosnowski inspirował się pracami swego mistrza. Ewidentnym przykładem nawiązania do twórczości Teneraniego jest praca *Anioł Zmartwychwstania* [il. 5] – jak podkreślał Leonard Marconi: „posąg z marmuru karraryjskiego [...] wykonany w Rzymie”³⁸ – przeznaczony na symboliczny grób braci Sosnowskiego do kościoła oo. Karmelitów w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu³⁹. Kompozycja pełnoplastycznego, frontalnie ujętego anioła z trąbą była bliska rozwiązaniu Teneraniego z nagrobka Marii Colony Lante⁴⁰. Podobieństwo do sztuki włoskiej zauważyła rzymska prasa. Zachwycony recenzent dwutygodnika „L'Album” pisał:

*Całość pracy jest tak w każdej części piękna i godna pochwały, że przynosząc zaszczyt Sosnowskiemu umieszcza go w szeregu najlepszych i najbardziej wartościowych artystów. I rzeczywiście, naśladowując przykład wielkich mistrzów, tworzy sztukę zgodnie z najczystszyimi zasadami naszej włoskiej szkoły*⁴¹.

Dodać należy, iż wybór formy narzucał też wybór materiału.

W tym dziele ujawnia się też biegłość techniczna Sosnowskiego w pracy z marmurem. W kolejnych latach Sosnowski wyrzeźbił jeszcze kilka wer-

³⁶ S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, pp. 17–22.

³⁷ [Wanda Janczewska], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 July), p. 343. A slightly changed reprint in „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, p. 262.

³⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, pp. 1–2.

³⁹ L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: Rzeźbiarz polski w Rzymie* [*Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: A Polish Sculptor in Rome*], Lublin 1997, pp. 107–109.

³⁷ [Wanda Janczewska], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 lipca), s. 343. Przedruk nieco zmieniony w: „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, s. 262.

³⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, s. 1–2.

³⁹ L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997, s. 107–109.

⁴⁰ Pierwszą wersję tematu *Anioła Zmartwychwstania* wykonał Sosnowski zaraz po przyjeździe do Rzymu w 1846 roku jako płaskorzeźbę, znalazła się ona później na jego nagrobku na Campo Verano (Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog cz. II, poz. 12). Dzieło Teneraniego mógł Sosnowski oglądać w jego pracowni, do której uczęszczał od początku pobytu w Rzymie. Ibidem, s. 108.

⁴¹ „L'Album” XVIII, 1851–1852, nr 8, s. 58, tłum. J. Drob. Cyt. za: Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 107.



4. Pietro Tenerani, *Nagrobek Marii Colonna Lante*, 1844, kościół Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie, fot. M. Nitka

4. Pietro Tenerani, *The Tombstone of Maria Colonna Lante*, 1844, Church Santa Maria Sopra Minerva in Rome, phot. M. Nitka

sji tej kompozycji, zarówno pełnoplastycznych figur, jak i płaskorzeźb, wszystkie w kararyjskim marmurze. Replika autorska pracy znajdowała się w studiu artysty w Rzymie i była pokazana na wystawie sztuki religijnej w tym mieście w 1870 roku, następnie umieszczona na nagrobku Jana Koźmiana w katedrze poznańskiej⁴². Płaskorzeźby znalazły się na nagrobku Konstantego Przedzieckiego (Warszawa, kościół oo. Kapucynów, ok. 1858), epitafium hrabiego Izzydora Czosnowskiego w rzymskim kościele św. Stanisława oraz na zaginionym reliefie z nagrobka przeznaczanego do prowansalskiego Hyeres⁴³. Posąg ten przez liczne realizacje i ich reprodukcje graficzne stał się popularny w sztuce polskiej, stanowiąc źródło inspiracji dla innych dzieł, m.in. dla *Anioła* dłuta Bolesława

⁴² Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog, cz. II, poz. 79.

⁴³ Ibidem, Katalog, cz. II, poz. 44 i 50; cz. III, poz. 8.



Anioł Zmartwychwstania.

Rzeźba, Oskara Sosnowskiego, w kościele Św. Józefa Oblubieńca (Karmelitów) w Warszawie. Rysował K. Pillati. Ryt. Malinowski, w Drzeworytni „Kłosów“.

5. Tomasz Oskar Sosnowski, *Anioł Zmartwychwstania*, rys. Ksawery Pillati, drzeworyt Aleksander Malinowski, Stanisław Antoszewicz, „Kłosy” 42, 1886 (20.02), nr 1079, s. 132

5. Tomasz Oskar Sosnowski, *The Angel of Resurrection*, drawing by Ksawery Pillati, woodcut Aleksander Malinowski, Stanisław Antoszewicz, „Kłosy” 42, 1886 (20.02), no. 1079, p. 132

Colonna Lante⁴⁰. The similarity to Italian art was noticed by the Roman press. A delighted reviewer of the biweekly ‘L’Album’ wrote:

The work as a whole is in every part so beautiful and praiseworthy that it brings honour to Sosnowski and places him in the ranks of the best and most valuable artists. And indeed, following the example of the great masters, he creates art according to the purest principles of our Italian school⁴¹.

⁴⁰ Sosnowski made his first version of *Angel of the Resurrection* soon after his arrival in Rome in 1846 as a bas-relief; later it was placed on his tombstone in Campo Verano (Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue part II, no. 12). Sosnowski may have seen Tenerani’s work in his studio, which he attended from the beginning of his stay in Rome. Ibidem, p. 108.

⁴¹ “L’Album” XVIII, 1851–1852, no. 8, p. 58, transl. J. Drob. Quoted after: Lameński 1997, as in footnote 39, p. 107.



6. Tomasz Oskar Sosnowski, *Chrystus w grobie*, 1847, marmur, kościół oo. Karmelitów w Warszawie, fot. M. Nitka

6. Tomasz Oskar Sosnowski, *Christ in the Tomb*, 1847, marble, the Carmelite Church in Warsaw, phot. M. Nitka

It should be added that the choice of form also dictated the choice of material.

This work also demonstrates Sosnowski's technical proficiency in working with marble. In the following years Sosnowski carved several more versions of this composition, both full-bodied figures and reliefs, all in Carrara marble. The author's replica of the work was in the artist's studio in Rome and was shown at an exhibition of religious art in that city in 1870, then placed on Jan Koźmian's tombstone in Poznań cathedral⁴². The reliefs were placed on the tombstone of Konstancy Przeździecki (Warsaw, the Capuchin Church, c. 1858), the epitaph of Count Izydor Czosnowski in the Roman church of St Stanislaus and on a lost relief from a tombstone intended for the Provençal town of Hyeres⁴³. This statue, through numerous renderings and graphic reproductions, became popular in Polish art, becoming a source of inspiration for other works, including *The Angel* by Bolesław Syrewicz (1869). The frontally depicted hieratic angel made of white marble became a part of the Polish national imaginary; however, both critics and stonemasons who imitated the form focused on the semantics of the form of this iconographic solution, not on the meaning of the material used.⁴⁴

The case was different with *Christ in the Tomb* (1847) [fig. 6], one of the first sculptures by Sosnowski made in Rome. Carved in Carrara marble, the work was also intended for the Carmelite Church in Warsaw,

Syrewicza (1869). Frontalnie ujęty hieratyczny anioł z białego marmuru zagościł w narodowym polskim imaginariu, jednak zarówno krytyka, jak i naśladujący formę kamieniarze skupiali się na semantyce formy tego rozwiązania ikonograficznego, nie zaś na znaczeniu użytego materiału⁴⁴.

Inaczej było z pracą *Chrystus w grobie* (1847) [il. 6], jedną z pierwszych rzeźb Sosnowskiego wykonanych w Rzymie. Wykute w kararyjskim marmurze dzieło przeznaczone było także do kościoła oo. Karmelitów w Warszawie, gdzie zostało umieszczone w specjalnie zaprojektowanej kaplicy. Praca ta zyskała szeroką recepcję, wzbudzając zainteresowanie jeszcze w rzymskiej pracowni Sosnowskiego, a po umieszczeniu jej w Warszawie stała się najpopularniejszą rzeźbą religijną XIX-wiecznej stolicy⁴⁵. Jej sława znalazła wyraz w powieści Bolesława Prusa *Lalka*, co więcej, na jej kartach rzeźba ta... ożywa. Podczas wielkopiątkowej kwesty Stanisław Wokulski odwiedza bowiem kościół oo. Karmelitów i usiadłszy w konfesjonale, doświadcza widzenia.

W głębi kaplicy, w powodzi światła, leżał biały Chrystus otoczony kwiatami. Zdawało się Wokulskiemu, że pod wpływem migotliwych płomyków twarz jego ożywia się przybierając wyraz groźby albo litości i łaski. Kiedy pozytywka wygrywała Łucję z Lamermooru albo kiedy ze środka kościoła doleciał stukot pieniędzy

⁴² Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue, part. II. no. 79.

⁴³ Ibidem, Catalogue, part II. nos. 44 and 50; part III, no. 8.

⁴⁴ M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku [The Warsaw Sculptors of the 19th Century]*, Warszawa 1995, p. 146.

⁴⁴ M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 146.

⁴⁵ Opis rzeźby znalazł się na łamach pisma „L'Album” i „Giornale di Belle Arti”. Zob. Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 101–107.

i francuskie wykrzykniki, oblicze Chrystusa ciemniało. Ale kiedy do krzyżofixu zbliżył się jaki biedak i opowiadał Ukrzyżowanemu swoje strapienia, Chrystus otwierał martwe usta i w szmerze fontanny powtarzał błogosławieństwa i obietnice... „Błogosławieni cisi... Błogosławieni smutni...” Do tacy podeszła młoda, uróżkowana dziewczyna. Położyła srebrną czterdziestówkę, ale nie śmiała dotknąć krzyża. Klęczący obok z niechęcią patrzyli na jej aksamitny kaftanik i jaskrawy kapełusz. Ale gdy Chrystus szepnął: „Kto z was jest bez grzechu, niech rzuci na nią kamieniem”, padła na posadzkę i ucałowała jego nogi jak niegdyś Maria Magdalena⁴⁶.

Rzeźba stała się zatem cielesnym posągiem, urzeczywistniając romantyczne marzenie o żyjącym kamieniu, którego kwintesencją miał być marmur. Reprezentowała też doskonale dzieło sakralne, mające moc ożywiania martwych dusz.

Entuzjazm wobec przedstawienia *Chrystusa w grobie* podzielała krytyka, dla której była to idealna rzeźba religijna. Korespondent „Czasu” pisał zachwycony: „nikt lepiej nie wyobraził sobie Chrystusa, nikt lepiej **w marmurze nie przelał przedwiecznej myśli Boga-człowieka! Nasz rzeźbiarz pojął idee zbawienia i w marmurze wysłowił**” [podkr. autor]⁴⁷. Pomimo jednak zachwytu „wysłowieniem idei w marmurze”, w większości krytyka nie przywiązywała wagi do semantyki tego materiału. Bolesław Podczaszyński pisał nawet:

Nie wiemy gdzie się obecnie znajduje cudna ta rzeźba marmurowa, ale radzibyśmy ażeby ona zdobiła którą z pięknych świątyń naszych, żeby w zmniejszonych nieco kopiach kamiennych, brązowych, lub wreszcie gipsowych nawet upowszechniła się w kraju, bo widok jej również zdolny jest wzbudzić uczucia wzniosłe, religijne, jak hymn jaki lub modlitwa nawet⁴⁸.

Rzeźba ta doczekała się repliki w marmurze karyjskim⁴⁹.

Najbardziej znaną rzeźbą Sosnowskiego była figura Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia. Popularność tego typu ikonograficznego łączy się z ustanowieniem w 1854 roku dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Sosnowski pierwszą wersję tej rzeźby wykonał naj-

where it was placed in a specially designed chapel. The work achieved widespread popularity, arousing interest even in Sosnowski's Roman workshop, and after its placement in Warsaw, it became its most popular religious sculpture⁴⁵. Its fame is reflected in the novel *The Doll* by Bolesław Prus, and what is more, the sculpture comes to life in the novel. During a Good Friday collection, its protagonist Stanisław Wokulski visits the Carmelite church and, sitting in the confessional, experiences a vision.

A white Christ figure, surrounded by flowers, lay in the depths of a chapel, under a flood of light. It seemed to Wokulski that its face had come alive under the influence of the flickering rays, taking on an expression of severity, or mercy and forgiveness. When a musical box played tunes from Lucia di Lammermoor, or when the clatter of money and exclamations in French came from the centre of the church, the features of the Christ darkened. But when a poor man approached the Crucifix and told the Crucified One of his sufferings, then Christ opened His dead lips and, against the tinkling of the fountain, repeated blessings and promises: ‘Blessed are the meek... Blessed are they who mourn...’

A young, painted girl went up to the tray. She placed a silver coin in it, but did not venture to touch the Cross. Those kneeling near looked askance at her velvet coat and gaudy hat. But when the Christ whispered: ‘Let him who is without sin cast a stone at her...’ she sank to the floor and kissed His feet as Mary Magdalene once did⁴⁶.

The sculpture thus became a corporeal statue, realising the romantic dream of the animate stone, of which marble was to be the quintessence. It also represented the perfect sacred work, with the power to bring dead souls to life.

The enthusiasm for the representation of *Christ in the tomb* was shared by critics, for whom it was an ideal religious sculpture. A correspondent of “Czas” wrote enthusiastically: “no one has better imagined Christ, no one has better **rendered in marble the eternal thought of the God-man! Our sculptor grasped the idea of salvation and expressed it in marble**”. [emphasis mine]⁴⁷. However, in spite of the admiration for the “rendering of thought in marble”, most critics did not attach importance to the semantics of this material. Bolesław Podczaszyński even wrote:

⁴⁵ The description of the sculpture was published in “L'Album” and “Giornale di Belle Arti”. Cf. Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 101–107.

⁴⁶ B. Prus, *The Doll*, transl. D. Welsh, New York 2011, pp. 90–91 [Translator's note: in the original text vol. 1, p. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> {access date 20.09.2020}].

⁴⁷ “Czas” 1855, no. 88, p. 2. A favourable review was also published in “Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, no. 133, pp. 142–143.

⁴⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 1, s. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> [dostęp 20.09.2020].

⁴⁷ „Czas” 1855, nr 88, s. 2. Pochlebna recenzję zamieszcza też „Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, nr 133, s. 142–143.

⁴⁸ B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, t. II. cz.1, s. 21.

⁴⁹ Marmurowa replika rzeźby *Chrystus w grobie* znajdowała się w rzymskiej pracowni Sosnowskiego, po śmierci artysty znalazła się w Ostrogu na Wołyniu. Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 106, 186–188.

*We do not know where this marvellous marble sculpture is presently located, but we would be happy to see it adorning any of our beautiful shrines, or spreading throughout the country in slightly scaled-down copies made of stone, bronze or even plaster, since the sight of it is as capable of arousing lofty, religious feelings as a hymn or even a prayer*⁴⁸.

This sculpture was replicated in Carrara marble⁴⁹.

Sosnowski's best-known sculpture was the figure of the Virgin Mary of the Immaculate Conception. The popularity of this iconographic type is connected with the establishment of the dogma of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in 1854. Sosnowski probably made the first version of this sculpture only a year later. Visiting his studio around 1858, Józef Ignacy Kraszewski mentioned that he saw "the Virgin of the Immaculate Conception reproduced in various sizes, a very graceful statue"⁵⁰. Sosnowski's monographer, Lechosław Lameński, found eight marble figures of Immacolata made by him, as well as five plaster full-figure models of the statues and two busts. The large number of replicas of the subject is evidence of a truly mass production of these statues by Sosnowski, encouraged by church founders promoting the cult of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. The most popular of these statues was the Virgin Mary commissioned by Mother Marcelina Darowska for the seat of her congregation in Jazłowiec [fig. 7]. The foundress saw to it that the sculpture was made of Carrara marble⁵¹.

Sosnowski was also the author of other religious sculptures, often in many copies⁵². He produced all the final versions of his works in marble. He acquired it in Rome, where, thanks to the port on the Tiber, there was a very rich market for this material, supplying numerous sculpture studios, producing largely works on

⁴⁸ B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego* [A Representation of the Saviour Made in Rome in Marble by T. O. Sosnowski], "Pamiętnik Sztuk Pięknych" 1855, vol. II, part 1, p. 21.

⁴⁹ The marble replica of the sculpture Christ in the Tomb was in Sosnowski's Roman studio, and after the death of the artist it was taken to Ostroh in Volhynia. Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 106, 186–188.

⁵⁰ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864* [Travel Notes 1858–1864], Warszawa 1866, p. 456.

⁵¹ Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 218–219.

⁵² His most important works include: *Pieta* (it was shown at the exhibition of ecclesiastical art in 1870 in Rome, awarded a medal, and is in the church of Carpineto Romano, as a gift of Pope Leo XIII. The second version, considered to be better, given to Pope Pius IX, is now at the Holy Stairs on Lateran. A replica of the *Pieta* is in Rivne in the Ukraine); *Virgin Mary with the Child Jesus* (1870, Ostroh, the Papal Polish Institute); *Christ the Saviour* (Rome, the Lateran Palace, 1856), *Ecce Homo* (1865, Jerusalem, the Church of the Sisters of Zion). Cf. Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue part II, nos. 40, 64–65, 71–74, pp. 210–211, 234–235, 238–241.

prawdopodobniej już rok później. Zwiedzający jego pracownię około roku 1858 Józef Ignacy Kraszewski wspominał, iż widział „N. Pannę niepokalanego poczęcia w różnych rozmiarach powtarzaną, posąg bardzo wdzięczny”⁵⁰. Monografista Sosnowskiego, Lechosław Lameński, odnalazł osiem figur marmurowych Immacolaty jego dłuta oraz pięć gipsowych całopostaciowych modeli posągów i dwa popiersia. Znaczna liczba replik tematu świadczy o prawdziwie masowej produkcji tych posągów przez Sosnowskiego, do której przyczynili się kościelni fundatorzy szerzący kult Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny. Najpopularniejsza z tych figur była Matka Boska wykonana na zamówienie matki Marceliny Darowskiej do siedziby zgromadzenia w Jazłowcu [il. 7]. Fundatorka zadbała o to, by rzeźba została wykuta w marmurze z Carrary⁵¹.

Sosnowski był autorem także innych rzeźb religijnych, często w wielu replikach⁵². Wszystkie swe prace w ostatecznych wersjach wykonywał w marmurze. Nabywał go w Wiecznym Mieście, gdzie dzięki portowi na Tybrze istniał bardzo bogaty rynek tego materiału, zaopatrujący liczne studia rzeźbiarskie. W dużej mierze wykonywano w nich dzieła o tematyce religijnej, często na zamówienie Kościoła. Niekiedy była to produkcja seryjna, a liczne przewodniki informowały potencjalnych nabywców o pracowniach artystycznych znajdujących się w Rzymie. W przeciwieństwie do rzeźbiarzy pracujących na zlecenie Sosnowski, dzięki dobrej sytuacji materialnej, był wolny od przymusu zamówień, a swe prace często ofiarowywał, a nie sprzedawał. Wierność marmurowi była zatem dla niego świadomym wyborem i przywilejem. W jego sztuce klasyczna forma i duch chrześcijański zespoliły się z tym właśnie materiałem.

Większość polskich rzeźbiarzy nie miała jednak życiowej swobody Sosnowskiego. O ich problemach z zakupem drogiego kamienia wymownie świadczy los rzeźbiarzy: Henryka Stattlera (1834–1877) i jego ojca Wojciecha Kornelego (1800–1875), wybitnego malarza krakowskiego. Obydwaj przybyli do Rzymu w 1852 roku, gdzie syn, dzięki pomocy ojca, otworzył pracownię na via Babuino 22. Nie odniósł jednak komercyjnego sukcesu, a koszty pracy w marmurze

⁵⁰ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, Warszawa 1866, s. 456.

⁵¹ Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 218–219.

⁵² Do najważniejszych prac należą: *Pieta* (eksponowana na wystawie sztuki kościelnej w 1870 roku w Rzymie, wyróżniona medalem, obecnie znajduje się w kościele w Carpineto Romano jako dar papieża Leona XIII. Druga wersja, uznana za lepszą, ofiarowana papieżowi Piusowi IX, znalazła swe miejsce na Schodach Świętych na Lateranie. Replika *Piety* w Równym na Ukrainie); *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus* (1870, Ostroh; Papieski Instytut Polski); *Chrystus Zbawca* (Rzym, Pałac Laterański, 1856), *Ecce Homo* (1865, Jerozolima, kościół Sióstr Syjońskich). Zob. Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog, cz. II, poz. 40, 64–65, 71–74, s. 210–211, 234–235, 238–241.



7. Tomasz Oskar Sosnowski, *Matka Boska Niepokalanie Poczęta*, 1854, marmur, Dom Nowicjacki ss. Niepokalanek, Łomianki k. Warszawy, fot za: www. wikipedia

7. Tomasz Oskar Sosnowski, *Immaculata*, 1854, marble, The Novitiate House of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, Łomianki near Warsaw, phot. from: www. wikipedia

sprawiły, że Wojciech Korneli został zmuszony do zastawienia swych prac w Rzymie⁵³. Stattler zdołał jednak skończyć nad Tybrem jedną ważną pracę – posąg *Ecce Homo*, wykonany na zamówienie Potockich w 1859 roku i przeznaczony do kościoła św. Anny w Wilanowie (do ołtarza w nawie bocznej, według projektu Leonarda Marconiego). Dla tego posągu wybrał marmur kararyjski i był to wybór świadomy, jak zapisał bowiem oburzony tym poglądem Władysław Oleszczyński, uważał on [czyli Stattler], iż: „marmur

⁵³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2014. Katalog (dodatek CD), nr 76: W.K. Stattler, s. 110.

religious themes, often commissioned by the Church. Sometimes it was mass production, and numerous guidebooks informed potential buyers about the artistic studios located in Rome. Unlike sculptors working to order, Sosnowski, thanks to his good financial situation, was free from the constraints of commissions, and his works were often donated rather than sold. Thus, adherence to marble was for him a conscious choice and a privilege. In his art, classical form and the Christian spirit merged with this particular material.

Most Polish sculptors, however, were not as prosperous as Sosnowski. The fate of two sculptors Henryk Stattler (1834–1877) and his father Wojciech Korneli (1800–1875), a prominent painter from Kraków, is a telling sign of the problems they experienced in purchasing expensive stone. Both arrived in Rome in 1852, where the son, with the help of his father, opened a studio in Via Babuino 22. However, he was not commercially successful, and the cost of working in marble meant that Wojciech Korneli was forced to pawn his work in Rome⁵³. However, Stattler did manage to complete one important work in Rome – the *Ecce Homo* statue, commissioned by the Potockis in 1859 and intended for St Anne’s Church in Wilanów (for the altar in the side nave, designed by Leonardo Marconi). He chose Carrara marble for this statue, and it was a deliberate choice, as shown by the words of Władysław Oleszczyński, who, outraged by this view, wrote that Stattler believed that: “**marble is just the material in which an artist can give proof of thought, strength of truth and inspiration**”⁵⁴.

A dramatic example of an artist’s devotion to marble as the material for religious sculpture and his inability to work in it is the fate of another Polish “Roman” – Leon Szubert (1829–1859). He arrived in the Eternal City in 1855 on a scholarship from the Austrian government and had his studio in the Palazzo Venezia. Between 1856 and 1857 he worked there on the monumental sculpture *The Crowning of Christ*. It was an iconographically innovative composition depicting the visions of Catherine Emmerich. As described by one critic, the work consisted of “three figures: Christ, the soldier who crowned him with thorns and another who scourged the Saviour [...]”. Reading the inspired revelations of Catherine Emmerich, full of sacred reality, he wanted to repeat them in his work”⁵⁵. This sculpture was modelled in clay – on iron rods – and was never

⁵³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku* [*The Work of Polish Painters in Papal Rome in the 19th c.*], Warszawa–Toruń 2014. Catalogue (CD attachment), no. 76: W. K. Stattler, p. 110.

⁵⁴ W. Oleszczyński, *O rzeźbie Luigiego Simonettiiego “Faun i Bacchantka”* [*On the Sculpture of Luigi Simonettiiego “Faun and a Bacchant”*] in *Posągi i ludzie* [*Statues and People*], eds. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, vol. 1, cz. 1, Warszawa 1993, p. 231.

⁵⁵ Leon Szubert, “Tygodnik Ilustrowany” 1860, no. 16, pp. 125–126.

completed. As the reviewer described it: “once, while working, [the artist] needed to bend or turn the iron frame, applied all his strength and during this exertion he felt as if some internal vessel had burst, which immediately caused a massive haemorrhage”⁵⁶.

In this article – Szubert’s obituary – it is noted that the artist’s works, especially the religious ones,

*seem to have the character of high purity combined with the grace of form, which was not a sophisticated way of pleasing, but came from the soul, explaining its feelings by the harmony of lines. [...] Not having the means to establish a carver’s workshop, he did not immortalise his thoughts in marble, but nevertheless this is why his creations are alive and will probably live longer, although in fragile material, than many statues made of expensive marble or bronze. As the cowl does not make the monk, so expensive material does not make art*⁵⁷.

Similar reflections on the unimportance of the creation material can be found in an article by the already mentioned sculptor Władysław Oleszczyński (1801–1866). He wrote:

*Thought and inspiration, that is, the spirit of God, regardless of measure and material, can be revealed in any projection of the artist – whether on clay or paper. Proof of this are the first drafts of paintings or statues by great masters, often drawn in the main lines only on blotting paper, reverently kept in museums today as a living reflection of incomparable artistic feeling and knowledge. Besides, these ancient figurines, famous for their perfection, both bronze and burnt clay, prove most clearly that greatness, inspiration and knowledge do not depend on the measure or material, but on the spirit and learning*⁵⁸.

Oleszczyński himself, however, went to Carrara in 1855 to search for suitable material for his statue. Unfortunately, like Szubert, he soon died.

Marble became material for the select few: a commercial raw material in which it was impossible to create true art. This is clearly reflected in Norwid’s short story *Ad leones*, written a dozen or so years after the poet left the Eternal City. The story takes place in Rome, where a talented sculptor is working in clay on a masterpiece of religious art depicting a scene of the martyrdom of Christians under Domitian – their being thrown to the lions. As a result of advice from critics and clients, the work undergoes a complete transformation. As Norwid writes, The sculptor undertakes to execute a group (CAPITALIZATION)

⁵⁶ Ibidem, p. 126.

⁵⁷ Ibidem, p. 126.

⁵⁸ W. Oleszczyński, *O rzeźbie L. Simonetti* [On the Sculpture of L. Simonetti], “Gazeta Codzienna” 1860, no. 194, p. 1; no. 204, p. 2.

jest to dopiero materiał, w którym artysta może dać dowód myśli, siły prawdy i natchnienia⁵⁴.

Dramatycznym przykładem przywiązania artysty do marmuru jako materiału rzeźby religijnej, a zarazem niemożności tworzenia w nim jest los innego polskiego „rymianina” – Leona Szuberta (1829–1859). Przybył on do Wiecznego Miasta w 1855 roku jako stypendysta rządu austriackiego i miał swe studio w Palazzo Venezia. W latach 1856–1857 pracował tam nad monumentalną rzeźbą *Ukoronowanie Chrystusa*. Była to innowacyjna ikonograficznie kompozycja ukazująca objawienie Katarzyny Emmerich. Jak opisywał krytyk, na dzieło składały się „trzy figury: Chrystus, żołnierz, który go cierniem wieńczył, i drugi, który biczował Zbawiciela [...] Odczytując pełne świętej rzeczywistości, natchnione objawienia Katarzyny Emmerich, chciał je powtórzyć w swoim utworze”⁵⁵. Rzeźba ta powstawała w glinie – na żelaznych prętach – i nigdy nie została skończona. Jak opisywał bowiem recenzent: „gdy raz pracując [twórca] potrzebował nagiąć czy obrócić szkielet żelazny, użył całej siły i w tem natężeniu uczuł jakby zerwanie się jakiegoś wewnętrznego naczynia, co natychmiast spowodowało obfity krwotok”⁵⁶. W tym artykule – nekrologu Szuberta – zaznaczono, iż prace artysty, zwłaszcza te religijne,

*zdają się mieć charakter wysokiej czystości połączonej z wdziękiem formy, który to wdźwięk nie był wyszukany, środkiem podobania się, lecz płynął z duszy, tłumaczącej się ze swoich uczuć harmonią linii. [...] Nie mając środków na założenie snycerskiego warsztatu myśli swoich nie uwiecznił w marmurze, lecz niemniej dlatego twory jego żyją i zapewne dłużej żyć będą, choć w wątplym materiale, niż niejedne z kosztownego marmuru lub brązu posągi. Jak suknia nie robi mnicha, tak kosztowny materiał nie robi sztuki*⁵⁷.

Podobne refleksje unieważniające materiał tworzenia możemy odnaleźć w artykule wspomnianego już rzeźbiarza Władysława Oleszczyńskiego (1801–1866). Pisał on:

Myśl i natchnienie, czyli duch boży, bez względu na miarę i na materiał mogą być objawione w lada rzucie artysty – czy glinianym czy na papierze. Dowodem tego są pierwsze projekta obrazów lub posągów wielkich mistrzów, skreślone w głównych liniach często tylko na bibule, chowane dzisiaj ze czcią po muzeach jako żywe odbicie nieporównanego czucia i wiedzy artystycznej. Zresztą owe sławne swą doskonałością figurki starożyt-

⁵⁴ W. Oleszczyński, *O rzeźbie Luigiego Simonetti* „Faun i Bachantka”, w: *Posągi i ludzie*, red. A. Melbeckowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1, Warszawa 1993, s. 231.

⁵⁵ Leon Szubert, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 16, s. 125–126.

⁵⁶ Ibidem, s. 126.

⁵⁷ Ibidem, s. 126.

ne, tak brązowe, jak i z ziemi wypalanej, najostateczniej dowodzą, że wielkość, natchnienie i wiedza nie zależą od miary ani materiału, **ale od ducha i nauki**⁵⁸.

Sam Oleszczyński przybył jednak do Carrary w 1855 roku, by poszukiwać materiału odpowiedniego dla swego posągu. Niestety, podobnie jak Szubert, szybko zmarł.

Marmur stał się materiałem dla wybranych, komercyjnym surowcem, w którym niepodobna tworzyć prawdziwej sztuki. Doskonale odzwierciedla to opowiadanie Norwida *Ad leones*, napisane kilkanaście lat po opuszczeniu przez poetę Wiecznego Miasta. Jego fabuła toczy się w Rzymie, gdzie zdolny rzeźbiarz pracuje w glinie nad arcydziełem sztuki religijnej ukazującym scenę z martyrologii chrześcijan za czasów Domicjana – rzucenie ich lwom. Wskutek porad krytyków i zleceńodawców dzieło ulega kompletnej przemianie. Jak pisze Norwid, „Rzeźbiarz*** podejmuje się wykonać grupę (KAPITALIZACJĘ) z marmuru białego, o ile można bez plamy i skazy — nie przechodzącą o wiele ceną swoją 75000 lirów, i na rozkaz dostojnego Izaaka Edgara Middlebank (junior) etc., etc.”⁵⁹. Nowe arcydzieło – koniecznie w białym marmurze – nie ukazuje już sceny męczeństwa świętych, lecz alegorię współczesnych stosunków społeczno-ekonomicznych. Rzeźba straciła swe religijne przesłanie, sacrum uległo atrofii, dzieło stało się przedmiotem na sprzedaż z kosztownego i pięknego surowca.

Rzym był zatem stolicą sztuki religijnej, miejscem, gdzie tworzono w marmurze, ale jednocześnie, paradoksalnie, od niego odchodzono. Kamień ten z cenniego estetycznie materiału, a nawet kamienia żywego stał się zwykłym, kosztownym surowcem, przekleństwem nie dość zamożnych rzeźbiarzy i luksusem bogaczy. W sztuce religijnej marmur znalazł realizację raczej w konwencjonalnych posągach Sosnowskiego, bez szans na materializację innowacyjnych dzieł Szuberta. Stawał się też często materiałem na sprzedaż – w samej Carrarze powstawały wyspecjalizowane pracownie sztuki religijnej, np. w warsztatach rodzinnych Lazzarinich, skąd marmurowa rzeźba była eksportowana w świat, w tym na terytorium Polski.

Streszczenie

Artykuł jest próbą przedstawienia semantyki marmuru w sakralnej rzeźbie polskiej doby romantyzmu. Wychodząc od nowożytniej teorii sztuki, podkreślono najpierw szczególną rolę białego marmuru w nowożytniej teorii i praktyce rzeźbiarskiej, a następnie

⁵⁸ W. Oleszczyński, *O rzeźbie L. Simonetti*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 194, s. 1; nr 204, s. 2.

⁵⁹ C. Norwid, *Ad leones*, s. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [dostęp 20.09.2020].

of white marble, as far as possible without stain or blemish – not exceeding by much the price of 75000 lira, and at the behest of the distinguished Isaac Edgar Middlebank (junior) etc., etc.”⁵⁹. The new masterpiece – which must be in white marble – no longer depicts a scene of the martyrdom of saints, but an allegory of contemporary socio-economic relations. The sculpture lost its religious message, the sacred was atrophied, the work became an object for sale made of expensive and beautiful material.

Rome was thus the capital of religious art, a place where people worked in marble but at the same time, paradoxically, moved away from it. From aesthetically valued material, or even animate stone, it became mere costly raw material, a curse for insufficiently wealthy sculptors and a luxury for the rich. In religious art, marble made its way into the rather conventional statues of Sosnowski, with no chance of being used in the innovative works of Szubert. It also often became commercial material – in Carrara itself specialist studios of religious art were established, e.g. in the Lazzarini family workshop, from where marble sculpture was exported worldwide, including to Poland.

Abstract

The article is an attempt to present the semantics of marble in the sacred Polish sculpture of Romanticism. Taking as its starting point the modern theory of art, it first emphasizes the special role of white marble in modern sculptural theory and practice, and then outlines the foundation of this judgment in the art of the classicist era, especially in the theory of J.J. Winckelmann. Together with the spread of classical tastes, the significance of this view for Polish modern sculpture is shown, in which, in accordance with Winckelmann's taste, white marble was perceived as the noblest raw material, worthy of the images of the gods. In the Romantic era, following G. W. Hegel, marble was regarded as “spiritual” stone, the most suitable for the depiction of the sacred. This was expressed in the theory and practice of sculpture by such artists as Cyprian Norwid and Teofil Lenartowicz, who went to Rome – the capital of sacred art – to sculpt in this material. They were followed by other Polish sculptors who also went to Rome to work in marble. The article shows their struggles, which ended successfully only for T.O. Sosnowski. In his works, however, white marble from “animate” stone went on to become material suitable for making repetitive compositions in the spirit of Italian Purism. Marble evolved from being material suitable for the representation of gods to one used for

⁵⁹ C. Norwid, *Ad leones*, p. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [access date 20.09.2020].

commercial objects, which was perfectly illustrated by Norwid in his short story *Ad leones!*

Keywords: sacred art of the 19th century, religious sculpture, semantics of the material, marble

dr Maria Nitka
Eugeniusz Geppert Academy
of Fine Arts in Wrocław
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21,
50-416 Wrocław
e-mail: marysianitka@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- Battisti E., *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.
- Biliński Z., *Norwid w Rzymie [Norwid in Rome]*, in: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971 [Cyprian Norwid on the 150th Anniversary of His Birth. Proceedings of the Academic Conference 23–25 September 1971]*, ed. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, pp. 151–195.
- B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T.O. Sosnowskiego [A Representation of the Saviour Made in Rome in Marble by T.O. Sosnowski]*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, vol. II. part 1, p. 21.
- Buonarotti M., *Sonnet XV, The Lover and the Artist – Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*, in *The Sonnets of Michael Angelo Buonarotti and Tommaso Campanella*, transl. J. A. Symonds, London 1878, p. 46 [Translator’s note: in the original text: idem, *Poezje*, transl. L. Staff, ed. M. Brahmer, Warszawa 1964, p. 52].
- „Czas” 1855, no. 88, p. 2.
- Geismeyer W., *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981.
- Giller A., *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera [Poland at the General Exhibition in Vienna. The Letters of Agaton Giller]*, vol. 2, Lwów 1873.
- Grandesso S., *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, pp. 17–22.
- Haskell F., Penny N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998.
- Hegel G.W., *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 2, transl. T.M. Knox, Oxford 1975 [Translator’s note: in the original text *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. 2, Warszawa 1955], <https://rkd.nl> [access date: 10.09.2020].
- [Janczewska W.], *Cena szczęścia [The Price of Happiness]*, „Ognisko Domowe” 1876, no. 28 (13 July).

zarysowano ugruntowanie tego sądu w sztuce doby klasycyzmu, zwłaszcza w teorii J.J. Winckelmana. Wraz z promieniowaniem gustu klasycznego ukazano znaczenie tego poglądu dla polskiej rzeźby nowoczesnej, w której zgodnie z gustem Winckelmana biały marmur był postrzegany jako najszlachetniejszy surowiec, godny wyobrażeń bogów. W dobie romantyzmu za G.W. Heglem uznano marmur za kamień „duchowy”, najodpowiedniejszy do przedstawień sacrum. Dali temu wyraz w teorii i praktyce rzeźbiarskiej tacy twórcy jak: Cyprian Norwid i Teofil Lenartowicz, którzy, by rzeźbić w tym materiale, przybyli do Rzymu – stolicy sztuki sakralnej. Ich śladem podążyli także inni polscy rzeźbiarze przyjeżdżający nad Tyber, by tworzyć w marmurze. W pracy ukazano ich zmagania, które zwyciężył sukcesem jedynie T.O. Sosnowski. W jego dziełach biały marmur z kamienia „żywego” stał się jednak materiałem odpowiednim do wykonania powtarzalnych kompozycji w duchu włoskiego puryzmu. Marmur z materiału adekwatnego dla przedstawień bogów stał się tworzywem, z którego wykonywane były przedmioty na sprzedaż, co doskonale ukazał Norwid w opowiadaniu *Ad leones!*

Słowa kluczowe: sztuka sakralna XIX wieku, rzeźba religijna, semantyka materiału, marmur

dr Maria Nitka
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21,
50-416 Wrocław
e-mail: marysianitka@gmail.com

Bibliografia

- Battisti E., *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.
- Biliński Z., *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 151–195.
- B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, t. II. cz.1, s. 21.
- Buonarotti M., *Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*, w: idem, *Poezje*, przeł. L. Staff, oprac. M. Brahmer, Warszawa 1964, s. 52.
- „Czas” 1855, nr 88, s. 2.
- Geismeyer W., *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981.
- Giller A., *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, t. 2, Lwów 1873.
- Grandesso S., *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003.

- Haskell F., Penny N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998.
- Hegel G.W., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1955, <https://rkd.nl> [dostęp: 10.09.2020].
- [Janczewska W.], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 lipca).
- Kondratowicz Ł., *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” 1989, nr 7, s. 63–82.
- Kraszewski J.I., *Kartki z podróży 1858–1864*, Warszawa 1866.
- Kremer J., *Podróż do Włoch*, w: idem, *Dziela*, t. 8, oprac. H. Struve, Warszawa 1879.
- Kremer J., *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, w: idem, *Dziela*, t. 12: *Pisma pomniejsze*, oprac. H. Struve, Warszawa 1879.
- Król A., *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993.
- Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995.
- Lameński L., *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997.
- Lenartowicz T., *Listy T. L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37, s. 1–2.
- Lenartowicz T., *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti*, „Wiersz do...” *fragm.*, „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, nr 83, s. 158.
- Lenartowicz T., *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, s. 135.
- Mattusch C.C., *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115 [JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448: access date 10.12.2020].
- Melbechowska-Luty A., „*Posąg jest przezroczeniem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury*, „Konteksty” LIX, 2005, nr 4, 97–108.
- Mikocka-Rachubowa K., *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 489–503.
- Nitka M., *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2014.
- Norwid C., *Ad leones!*, s. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [dostęp 20.09.2020].
- Norwid C., *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, s. 197–203.
- Oleszczyński W., *O rzeźbie L. Simonettiego*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 194, s. 1; nr 204, s. 2.
- Pniewski D., *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 93–103.
- Kondratowicz Ł., *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny* [Cyprian Norwid: A Sculptor. An Outline of Information] „Studia Norwidiana” 1989, no. 7, pp. 63–82.
- Kraszewski J.I., *Kartki z podróży 1858–1864* [Travel Notes 1858–1864], Warszawa 1866.
- Kremer J., *Podróż do Włoch* [A Journey to Italy], in: idem, *Dziela* [The Works], vol. 8, ed. H. Struve, Warszawa 1879.
- Kremer J., *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba* [Ancient Greece and Its Art, Especially Sculpture], in: idem, *Dziela* [Works], vol. 12: *Pisma pomniejsze* [Miscellaneous Texts], ed. H. Struve, Warszawa 1879.
- Król, A., *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz* [Teofil Lenartowicz: A Sculptor]. The catalogue of the monograph exhibition, National Museum in Kraków, Kraków 1993.
- Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku* [The Warsaw Sculptors of the 19th Century], Warszawa 1995.
- Lameński L., *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie* [Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: A Polish Sculptor in Rome], Lublin 1997.
- Lenartowicz T., *Listy T. L. z Florencji* [The Letters of T. L from Florence], „Gazeta Codzienna” 1861, no. 37, pp. 1–2.
- Lenartowicz T., *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti*, „Wiersz do...” *fragm.* [On Sending the Translation of a Sonnet by Michelangelo Buonarotti, “A Poem To...”, *fragm.*], „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, no. 83, p. 158.
- Lenartowicz T., *Rzeźbiarz* [The Sculptor], „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, p. 135.
- Mattusch C.C., *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115 [JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448: access date 10.12.2020].
- Melbechowska-Luty A., „*Posąg jest przezroczeniem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury* [“The Statue Is a Transparency, a Spiritual Vision”. A Few Reminders on Myth and Magic of Art.] „Konteksty” LIX, 2005, no. 4, pp. 97–108.
- Mikocka-Rachubowa K., *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”* [Marble in the Sculpture of the “Grand Tour” Era], in: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technique and Semantics* ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 489–503.
- Nitka M., *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku* [The Work of Polish Painters in Papal Rome in the 19th c.], Warszawa–Toruń 2014.
- Norwid C., *Ad leones!*, p. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [access date 20.09.2020].
- Norwid C., *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* [On the Florentine Sculptors {Currently Living}], „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, pp. 197–203.
- Oleszczyński W., *O rzeźbie L. Simonettiego* [On the Sculpture of L. Simonetti], „Gazeta Codzienna” 1860, no. 194, p. 1; no. 204, p. 2.
- Pniewski D., *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, in: *Materiał rzeźby. Między techniką*

- a semantyką / Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 93–103.
- Posągi i ludzie [Statues and People]*, ed. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, vol. 1, part 1, Warszawa 1993.
- Prus B., *The Doll*, transl. D. Welsh, New York 2011 [Translator's note: in the original text *Lalka* vol. 1, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> {access date 20.09.2020}].
- Il ratto di Polissena. Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, eds. S. Condemmi, E. Marconi, Milano 2018.
- Trojanowicz Z., *Rzecz o młodości Norwida [On Norwid's Youth]*, Poznań 1968.
- “Tygodnik Ilustrowany” 1859, no. 1, pp. 1–2.
- “Tygodnik Ilustrowany” 1860, no. 16, pp. 125–126.
- “Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, no. 133, pp. 142–143.
- “Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, no. 346, p. 116.
- “Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, no. 713, p. 262.
- Vasari G., *Vasari on Technique*, transl. L. S. Maclehorse, New York 1907. [Translator's note: in the original text *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, transl. K. Estreicher, vol. 1, Warszawa–Kraków 1985].
- Vasta D., *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012.
- Vischer E.T., *Das Material*, in: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, quoted after: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, eds. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, pp. 47–51.
- Wagner M., „*Reinheit und Gefährdung*”. *Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, in: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 232–234.
- Walewska A., *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż [Some Moments in Italy in 1847 and 1848 by Wanda Odrowąż]*, Poznań 1850.
- Winckelmann J.J., *The History of Ancient Art*, transl. G.H. Lodge, vol. 1 and 2, Boston 1880 [Translator's note: in the original text *Dzieje sztuki starożytnej*, transl. T. Zatorski, Kraków 2012].
- Żuchowski T.J., *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova [Taming Matter. Michelangelo, Bernini, Canova]*, Poznań 2011.
- Posągi i ludzie*, red. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1, Warszawa 1993.
- Prus B., *Lalka*, t. 1, s. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> [dostęp 20.09.2020].
- Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, red. S. Condemmi, E. Marconi, Milano 2018.
- Trojanowicz Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, s. 1–2.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 16, s. 125–126.
- „Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, nr 133, s. 142–143.
- „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, nr 346, s. 116.
- „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, s. 262.
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 1, Warszawa–Kraków 1980.
- Vasta D., *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012.
- Vischer F.T., *Das Material*, w: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, za: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, s. 47–51.
- Wagner M., *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 232–234.
- [Walewska A.], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż*, Poznań 1850.
- Winckelmann J.J., *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012.
- Żuchowski T.J., *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

Unpublished works:

- Bartnikowska-Biernat M., „*Teka florencka*” *Teofila Lenartowicza. Twórczość literacka i rzeźbiarska*, [“*The Florence Portfolio*” of *Teofil Lenartowicz. Literary and Sculptural Work*], doctoral dissertation written under the supervision of Prof. Dr hab. Olga Płaszczewska, Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Kraków 2019, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [access date 20.09.2020].<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [dostęp 20.09.2020].