



# Poznać sztukmistrza

## Teofil Lenartowicz o procesie rzeźbiarskim w korespondencji z przyjaciółmi

Arkadiusz Krawczyk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Niniejszy tekst jest próbą zrekonstruowania procesu powstawania poszczególnych rzeźb Teofila Lenartowicza (1822–1893) na podstawie wydanej korespondencji. Zebrane wiadomości pozwolą nie tylko opisać specyfikę warsztatu rzeźbiarskiego Lenartowicza, ale i porównać sposób jego pracy z użyciem metod, jakie były stosowane w czasach poety i w renesansie. Wybór tych dwóch tradycji rzeźbiarskich – włoskiego odrodzenia oraz rzeźby drugiej połowy XIX w. – wynika z zainteresowań twórcy tymi okresami w sztuce i z jego kontaktów z innymi artystami. W świetle uwag o warsztacie artystycznym warto zatem zapytać, która z tradycji była bliższa Lenartowiczowi.

Dotychczasowi badacze piszący o sztuce polsko-florenckiego rzeźbiarza wykorzystywali fragmenty listów w sposób informacyjny, nie przedstawiając możliwie pełnego obrazu artysty, jaki się z nich wyłania. Znajomość korespondencji prowadzonej przez rzeźbiarza z innymi osobami rzuciłaby nowe światło na twórczość literacką i plastyczną Lenartowicza. Józef Fert szacował, że na epistolografię autora tomu *Ze starych zbroic* składa się nawet 3000 listów pisanych do ok. 400 adresatów<sup>1</sup>, które jeszcze do lat 90. XX w. wydawano jedynie sporadycznie. W ostatnim ćwierćwieczu zaobserwować można wzrost zainteresowania twórczością Lenartowicza, a jednym z przejawów tego procesu jest ogłaszanie poszczególnych bloków korespondencji<sup>2</sup>. Na fali tych badań, związanych z intymistyką romantyczną, powstała także książka Anny Bujnowskiej. Autorka w sposób zajmujący pisała o polskim sztukmistrzu, jego światopoglądzie, świadomości pokoleniowej, kontaktach z bliskimi, a zarazem o trudnościach życia codziennego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Fert, *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza?*, „Studia Norwidiana” t. 22 (2004), s. 97.

<sup>2</sup> Zob. Z. Sudolski, *Ujejski – Lenartowicz. Zapomniane karty przyjaźni*, „Rocznik Przemyski” t. 39 (2003), z. 1: *Literatura i język; Teofil Lenartowicz, Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac., do druku podał J. Fert, Lublin 2003.

<sup>3</sup> A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu. (Teofil Lenartowicz i jego korespondenci)*, Pułtusk 2006.

il. 1 Z. z Szymanowskich Lenartowiczowa (?), *Maria w otoczeniu aniołów (wg Wizji św. Bernarda F. Lippiego)*, oł., papier; album *Umarli żywi*, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2029, k. 17. Fot. BN PAU i PAN



il. 2 F. Lippi, *Wizja św. Bernarda*, ol., deska, 1478, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Wizje\\_%C5%9B-wi%C4%99tego\\_Bernarda#/media/File:Bernardo\\_claraval\\_filippino\\_lippi.jpg](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wizje_%C5%9B-wi%C4%99tego_Bernarda#/media/File:Bernardo_claraval_filippino_lippi.jpg) (data dostępu: 2 II 2019)

Pomimo powstania tych ważkich prac epistolografia autora *Złotego kubka* wciąż nie doczekała się wnikliwszego przebadania. Za szczególnie interesującą uznać można korespondencję prowadzoną przez poetę-rzeźbiarza z Augustem Cieszkowskim, Mieczysławem Darłowskim, Agatonem Gillerem, rodziną Leszczyńskich czy Teodorą Mońcuńską z Narbuttów. Dla uwag o procesie rzeźbiarskim Lenartowicza istotne będą listy pisane do: Julii Jabłonowskiej (lata 1881–1891), Marii Konopnickiej (1883–1893), Józefa Ignacego Kraszewskiego (1847–1887), Heleny Mickiewiczówny (1885–1893), Ksawerego Mroczi (1880–1892), ojców zmarłychwstańców (1858–1889), Tekli Zmorskiej (1861–1893). Dokonany wybór korespondentów pozwoli opisać intrygujący problem pracy nad rzeźbą z perspektywy różnych informacji pojawiających się w tych listach, które często były tylko jedną z wielu wzmianek o „florencyjskiej codzienności” rzeźbiarza. Ponadto Lenartowicz pisywał do swoich przyjaciół w odmiennych okresach, więc listy posyłane do wspomnianych korespondentów pozwolą na analizę interesującego problemu od początków pracy nad rzeźbą do śmierci artysty.

Rekonstrukcja warsztatu artystycznego Lenartowicza nie należy do zadań łatwych. Polski rzeźbiarz nie pozostawił po sobie zbyt wielu informacji o tym, jak wyglądało jego mieszkani-*-atelier*, jakimi narzędziami posługiwał się na poszczególnych etapach pracy, gdzie odlewał swoje dzieła w brązie lub kto wykuwał je w marmurze. Opisanie na podstawie informacji z listów tego, co ogólnie chciałbym określić mianem pracowni sztukmistrza, a więc miejsca pracy i procesu powstawania rzeźb, pozostaje tym bardziej kłopotliwe, że nie znamy całego dorobku rzeźbiarskiego Lenartowicza.

Autor drzwi nagrobnych Zofii z Kickich Cieszkowskiej rozpoczął naukę rzeźbiarstwa w wieku około 38 lat, co należy uznać za wiek zaawansowany, gdyż młodzi adepci tej sztuki podejmowali wówczas edukację zwykle w wieku dwudziestu kilku lat. Przypomnijmy, że Lenartowicz nie posiadał wykształcenia akademickiego, swoją zaś praktykę artystyczną odbywał w różnych warsztatach; kopiował także dzieła dostępne na co dzień we Florencji. Do nauki poprzez obcowanie ze sztuką *in situ* namówić poetę mogła jego żona, Zofia z Szymanowskich, która także studiowała malarstwo dawnych mistrzów [il. 1, 2]<sup>4</sup>. Zresztą sam proces kopiowania jako nauki rysunku, właściwych proporcji, światłocienia, kompozycji i mimetycznego przedstawienia był charakterystyczny dla szkolnictwa akademickiego w zakresie rzeźby na pierwszych latach studiów. Jednakże rysunki pozostawione przez Lenartowicza trzeba uznać za schematyczne; artysta dążył raczej co najwyżej do odzwierciedlenia właściwej perspektywy i starał się nadać ukazywanym postaciom i wnętrzą prawidłowe proporcje [il. 3]. Miał świadomość własnych słabości – już jako początkujący artysta-amator pisał:

Jako rysownik daleki jeszcze jestem od doskonałości, zacząłem późno, nie miałem wprawy, cierpiący rzuciłem się do roboty wymagającej sił fizycznych, stąd braki, zmartwienia, których nie opisywać<sup>5</sup>.

Stopniowo, z postępem nauki, rysunki zaczęły artyście służyć za schemat czy wzór przyszłej rzeźby, choć Lenartowicz nie zawsze wykonywał szkice do swoich dzieł, o czym sam wzmiankował:



il. 3 T. Lenartowicz, szkic do rzeźby *Parnas polski* (pomnik Mickiewicza), oł., papier; Biblioteka Jagiellońska, nr inw. JR. 1541 t. 22. Fot. BJ

<sup>4</sup> Zob. H. Biegeleisen, *Żona poety*, Warszawa 1933, s. 24–25, 42, 67, 116, 117; A. Krawczyk, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli Żywi” Teofila Lenartowicza*, w druku.

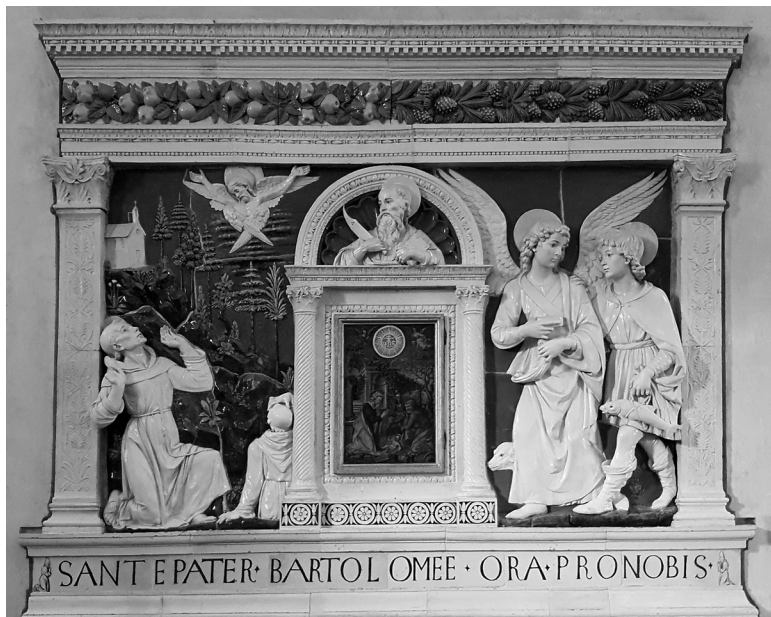
<sup>5</sup> T. Lenartowicz, list do T. Zmorskiej, z 28 XII 1871, [w:] *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, wyd. z autografu, wstęp, przypisy J. Rudnicka, postowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 95.



il. 4 T. Lenartowicz, *Męczeństwo św. Sebastiana*, gips, odlew, ok. 1868; Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-rz-1335. Fot. MNK



il. 5 L. Ghiberti, *Detale wschodnich drzwi baptysterium San Giovanni we Florencji*, 1425–1450, brąz. Fot. A. Krawczyk



il. 6 A. della Robbia, *cyborium z centralnym przedstawieniem św. Franciszka otrzymującego stygmaty i z wizerunkiem archanioła Gabriela z Tobiaszem*, 1475, polichromowana terakota; muzeum Santa Croce. Fot. A. Krawczyk

rysunków nie przygotowywałem [...], ale jakby improwizuję w glinie. Z techniczną stroną obznajomiłem się, jak mogłem. Trochę logiki planów, perspektywy, trochę uwagi, jak to idą linie architektoniczne – otóż i cała moja nauka. Rysunek kolumn, łuków, linii niknących, zdaje się, że rozumiem<sup>6</sup>.

Zatem kopiowanie było lekcją patrzenia, przenoszenia dostrzeżonych elementów na kartkę papieru. Nie chodziło o wierne odwzorowywanie każdego detalu, ale raczej o myśl o poprawnym uchwyceniu całości, spójnym połączeniu całej sceny. Anna Król w katalogu wystawy poświęconej rzeźbie Lenartowicza przypisała artyście kilka różnych kopii<sup>7</sup>. Najprawdopodobniej nie zostały one wszystkie wykonane przez rzeźbiarza, co wynika z faktu odmiennego przedstawienia detali na akwarelach i rysunkach, dokładności odwzorowania, oraz światłocienia lub jego braku. Co zaś najważniejsze, autor *Głowy konającego Polaka* nie posiadał aż takiej biegłości w szkicowaniu, jaką dostrzec można na przypisywanych mu pracach z katalogu. Przykładowo, akwarelowy szkic wzorowany na *Madonnach z kręgu Rafaela*<sup>8</sup> jest malowany, co z dużą dozą prawdopodobieństwa pozwala wykluczyć autorstwo Lenartowicza. W kręgu rzeźbiarza kilka osób zajmowało się kopiowaniem podobnych wizerunków. W liście do Kraszewskiego poeta pisał o kopii *Madonny Sykstyńskiej*<sup>9</sup>, a ponadto wzmiankował o głowie *Madonny Fra Angelica*, wykonanej przez Kazimierza Solca<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Nowakowski, „A ślad po mnie – pieśń złota...”. *Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973, s. 326.

<sup>7</sup> *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, oprac. A. Król, Kraków 1993. Na podstawie katalogu odwołuję się do rysunków i akwarel: *Bachus z czarą* (nr 14, il. II/41), *Ścięcie głowy Jana Chrzciciela* (nr 15, il. II/42) oraz *Madonna z Dzieciątkiem* (nr 13, il. II/40).

<sup>8</sup> Badaczka przypisywała artyście trzy akwarele, jednak każda z nich jest odmiennie wykonana, co potwierdza, że nie wyszły one spod ręki Lenartowicza. Gdyby tak było, należałoby zweryfikować dotychczasową wiedzę o jego działalności artystycznej i zastanowić się, czy tworzył on nie tylko akwarele, ale może również obrazy.

<sup>9</sup> T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 17 IV 1869, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, przygot. do druku, koment. W. Danek, Wrocław 1963, s. 133.

<sup>10</sup> *Idem*, listy do J. I. Kraszewskiego, z 19 XI 1871 i 1 V 1872, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 223, 236.



il. 7 T. Lenartowicz, kompozycja wielopostaciowa, karta z albumu Z. z Szymanowskich Lenartowiczowej, wtórnie wykorzystanego przez T. Lenartowicza jako szkicownik, zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 3658/I, k. 27, odwrocie. Fot. ZNiO

zaczepnięta z ikonografii odrodzenia (*Męczeństwo św. Sebastiana*, ok. 1868) [il. 4]. W kontekście przytoczonych uwag lirnika istotniejszy jest fakt, iż zainteresował się on bardzo wczesnie pracą w glinie, która stanowić będzie z czasem główny materiał jego rzeźb. Juwenilia artystyczne wskazują, że Lenartowicz nie miał z góry obranej dalszej drogi twórczej. Wspominał o możliwości tworzenia rzeźb w drewnie i kości słoniowej<sup>12</sup>, lecz traktował je raczej jako pewną próbę własnych możliwości: „jakieś towarzystwo książki lub drewnienko, któremu niekształtne wyrabiam figurki, a pióro służy dla własnej ulgi sercu”<sup>13</sup>. Zresztą nauka pracy w glinie i drewnie była charakterystyczna także dla pierwszych lat studiów rzeźby w Akademii.

Obok zdystansowanych wypowiedzi rzeźbiarza dotyczących własnej twórczości rysunkowej pojawiają się także zgoła odmienne. Świadczą o dokonywanych postępach, niemniej jednak na podstawie znanych rysunków nie można tu mówić o dynamicznym rozwoju kompetencji artystycznych. Tak pisał o tym początkujący rzeźbiarz do Zmorskiej:

Trzeba Ci bowiem wiedzieć, że w ostatnich czasach, mając sobie zabronioną pracę umysłową, a nie mogąc siedzieć beczynnie, wziąłem się do rysunku, łaziłem po akademiach, kopiowałem sztychy, gipsy i rysowałem z modeli, następnie wziąłem się do lepienia gliny, widząc, że mi się jakoś powodzi, szedłem dalej i dziś tak dalece posunąłem moje roboty, że już mnie ośmielają do rzeźbiarstwa, i – kto wie – żelazdrowie posłużę, czy jeszcze się na snycerza nie wykeruję. Dałby Bóg, żebym miał sposób do życia w rękę, żebym się nie troszczył, co jutro w gębę włożę<sup>11</sup>.

W tym interesującym fragmencie korespondencji Lenartowicz pisze o nauce rysunku poprzez sztychy, gipsy, naukę z modelu (żywego?), co przypomina system kształcenia w Akademiach Sztuki Pięknych w tym okresie. Wśród kopiowanych prac, których dziś praktycznie nie znamy, niemalą rolę odgrywały dzieła renesansowe, czego poświadczeniem są pierwsze ujęcia perspektywy na znanych płaskorzeźbach artysty (*Wjazd Joanny d’Arc do Orleanu*, 1866-67) i tematyka

<sup>11</sup> *Idem*, list do J. I. Kraszewskiego, z 12 VIII 1858, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 42.

<sup>12</sup> *Idem*, list do J. I. Kraszewskiego, z 18 IX 1858, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 47.

<sup>13</sup> P. Bryła, *Teofil Lenartowicz. Szkic biograficzny na podstawie jego własnoręcznych listów*, odbitka ze *Sprawozdania gimnazjum w Stanisławowie za r. 1892/93*, [s.l.a.], s. 35.

Samokształcenie artysty i obserwowanie działań innych rzeźbiarzy owocowały naśladowaniem części praktyk charakterystycznych dla szkolnictwa akademickiego w zakresie rzeźby. Jednak, co istotniejsze, poeta dostrzegał swoje ograniczone zdolności jako rzeźbiarza, praca w drewnie wymagała bowiem większych umiejętności technicznych. Wybór gliny jako ulubionego materiału wiązał się z jej stosunkowo łatwą obróbką, niewielką liczbą wykorzystywanych do tego narzędzi, z poznaniem praktyki rzeźbiarskiej innych artystów, a być może i docenianiem twórczości Lorenza Ghibertiego oraz rodziny della Robbiów, o których poeta wspominał w listach<sup>14</sup> [il. 5, 6].

Proces tworzenia nowej rzeźby składał się z kilku etapów. Lenartowicz swoje koncepty artystyczne zazwyczaj przenośli na papier w formie rysunków, a dodatkowo mógł przy tym korzystać ze szkicownika. Do dziś zachował się album jego żony Zofii, który w późniejszym czasie został wtórnie wykorzystany przez autora *Lirenki* jako notes do sporządzania rysunków<sup>15</sup> [il. 7]. Swoimi pomysłami na dzieła artysta dzielił się z Kraszewskim, pisząc w kontekście jednej z prac: „moja płaskorzeźba wykonana, a inne już w głowie i w rysunkach”<sup>16</sup>. Ujawniał tym samym na własne postępowanie twórcze, polegające albo na utrwaleniu pomysłu w formie rysunku, a następnie przeniesieniu go na gliniany model, albo na bezpośredniej pracy w glinie. Choć początkowe pomysły poety potraktować można jako zapis myśli, punkt wyjścia do dalszych poszukiwań oraz pewną wariantywność pomysłów i form ukazaną w różnych szkicach, to finalnie wybierał on najciekawsze koncepcje, czyniąc to wspólnie z zamawiającym lub indywidualnie. Na tego rodzaju postępowanie wskazuje fragment listu Lenartowicza skierowanego do księży zmartwychwstańców z Rzymu, w którym, w kontekście rzeźby Zmartwychwstałego Chrystusa, poeta pisał: „rysunek nieco w robocie zmodyfikuję, charakter wszakże ten sam pozostanie, jak na naszym projekcie”<sup>17</sup>. Przy zamówieniach na poszczególne rzeźby artysta uzgadniał tematykę, ale pozostawiał sobie pole do modyfikacji i ingerencji w fazie realizacji projektu, co wynikało nie tylko ze zmiany koncepcji, ale także z ograniczeń umiejętności warsztatowych rzeźbiarza.



il. 8 T. Lenartowicz, figurka z przedstawieniem K. Brodzińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 7, s. 97

<sup>14</sup> Gdy weźmie się pod uwagę, że Lenartowiczowi twórczość della Robbiów nie była obca, zaskakuje fakt, że nie polichromował on swoich dzieł. Nawet jeśli nie znał dokładnie wszystkich dokonań tego rodzinnego warsztatu, to przecież oglądał prace innych, np. N. dell’Arca, M. Civitaliego czy G. Mazzoniego. Przytaczając te nazwiska artystów, nie mam na myśli wiedzy samego Lenartowicza o nich – raczej chciałbym tu wskazać na skalę i powszechność zjawiska polichromowania. Zresztą w XIX w. toczyła się szeroko zakrojona dyskusja o roli koloru w rzeźbie antycznej. Do końca XVIII w. za sprawą J. J. Winckelmana deprecjonowano status polichromowanych dzieł, uznając je za barbarzyńskie i prymitywne. Autor *Dziejów sztuki starożytnej* uważał, że rzeźba tamtej epoki winna być percypowana poprzez zmysły, które afirmują piękno, a także przez rozum, umożliwiający poznanie. Warto jednak pamiętać, że koncepcja niemieckiego historyka sztuki opierała się na uwagach dotyczących kopii rzymskich, a nie greckich oryginałów. Niemniej jednak to badania m.in. fryzów i metop z British Museum czy posągu *Venus Medici* pozwoliły odkryć na nowo kolor w antycznej rzeźbie, co znalazło odzwierciedlenie nie tylko w stanie wiedzy o sztuce greckiej, ale także w praktyce artystycznej XIX-wiecznych rzeźbiarzy – przykładowo, A. Canova podmalowywał swoje rzeźby, a także różnicował ich fakturę.

<sup>15</sup> Zob. *Album Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 3658/1.

<sup>16</sup> T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 29 II 1868, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 120.

<sup>17</sup> *Idem*, list do W. Przewłockiego, [brak daty]; cyt. za: S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców*, „Kultura” 1965, nr 11, s. 127.



Samo modelowanie było procesem nader czasochłonnym, do którego oprócz gliny Lenartowicz wykorzystywał wosk, szczególnie w pracach wymagających większej dokładności i precyzji. Dotyczyło to zwłaszcza drobniejszych form rzeźbiarskich, woskowy model służył bowiem sztukmistrzowi za wzór do przyszłego *modello in grande*, jakie z czasem mogło z kolei posłużyć za model do odlewu. Lenartowicz, jak się wydaje, nie uwzględniał w procesie powstawania rzeźby różnicy pomiędzy *bozzetto*, będącym przestrzennym szkicem przyszłego dzieła, nie oddającym w pełni jego szczegółów, a *modello in grande*, a więc trójwymiarowym odwzorowaniem dzieła w skali 1 : 1 z zachowaniem potencjalnych szczegółów. W swoich glinianych rzeźbach tworzonych na podstawie rysunku dążył do przełożenia szkicu na *modello in grande*, co pozwalało na ogląd potencjalnego dzieła.

Poeta w praktyce rzeźbiarskiej nie wykorzystywał także najprawdopodobniej *modella*, które od *modello in grande* odróżniało to, że powstały wzór rzeźby był wykonany w mniejszej skali, a dopiero w procesie odlewu lub odkuwania modelu należało go odpowiednio powiększyć. Oczywiście w *oeuvre* Lenartowicza odnaleźć można rzeźby, które mogłyby stanowić większe, pomnikowe realizacje, jak chociażby *Parnas polski* (1881) czy postument z przedstawieniem Kazimierza Brodzińskiego (1882) [il. 8], stanowiący część wspomnianego *Parnasu polskiego*. Tworząc swoje prace, rzeźbiarz myślał zresztą o ich finalnym odlaniu lub utrwaleniu w kamieniu. W jednym z listów do ojców zmartwychstańców pisał: „obecnie siedzę nad figurką Danta, którą cyzeluję w wosku do odlewu w brązie – na wystawę londyńską, trzeba sztukować jak można, kosztuje to, ale może się opłaci”<sup>18</sup>. Lenartowicz dostrzegał potencjał sztuki dłuta, zależny od możliwie najlepiej przedstawionego tematu, wykończenia dzieła i utrwalającego go materiału, mogącego zapewnić rzeźbiarzowi uznanie.

O czasie, jaki artysta poświęcał swoim pracom, donosił m.in. Zmorskiej, do której w kontekście pracy nad cyborium do kościoła św. Józefa w Kaliszu pisał:

pieniądze odebrałem i natychmiast wzięłem się do roboty, pracowałem przez dni piętnaście od siódmej z rana do 3–4 po południu i wykończyłem zupełnie model w wosku, kazałem odlać w gipsie i wyretuszowałem. Teraz świeży gips schnąć musi kilkanaście dni, nim będzie można odlewać z niego formę do brązu. W każdym razie w ciągu miesiąca wyprawię odlew brązowy pozłacany na Wasze, Droga Przyjaciółko, ręce<sup>19</sup>.

Utyskiwał też w liście do Kraszewskiego: „ja pracuję od dnia do nocy, te 14 stacji to straszna robota, szkic rzucić mała rzecz, ale wykończyć...”<sup>20</sup>. Podkreślał zatem, że czas spędzony nad uformowaniem rzeźby, nadaniem jej właściwego kształtu, prawidłowym ukazaniem detali przy jednoczesnej kontroli nad wyglądem całości kompozycji uważa za kluczowy.

Samo modelowanie pierwszych kształtów, będące zarysem całości, zwane *bozzetto*, nie sprawiało artyście większych problemów. Nie uznawał on jednak tej czynności za jeden z etapów powstawania dzieła, lecz za element procesu od pomysłu/rysunku po *modello in grande*. Na podstawie przytoczonych fragmentów korespondencji wysnuć można wniosek, że Lenartowicz kilkakrotnie retuszował i wykańczał swoje dzieła przed ich odlaniem lub wyrzeźbieniem. Czynił tak zarówno z modelami wykonywanymi w miękkim materiale – wosku, glinie, jak i z odlewami na ich podstawie modelami gipsowymi. Czasami poprzestawał tylko na wypaleniu modelu glinianego i na terakocie, którą również uznawał za gotowe dzieło, o czym świadczą wspomniana w liście do Heleny Mickiewiczówny figurka z wizerunkiem Józefa Bohdana Zaleskiego<sup>21</sup>.

Swoje prace rzeźbiarz wykańczał w pracowniach florenckich artystów, gdzie dzieła w dalszym procesie powstawania były odlewane lub odkuwane przez włoskich kamieniarzy. Maria Konopnicka przytaczała, co pisał do niej Lenartowicz na ten temat:

<sup>18</sup> *Ibidem*, list do W. Przewłockiego, [brak daty]; cyt. za: S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców*, s. 126.

<sup>19</sup> T. Lenartowicz, list do T. Zmorskiej, z 26.03.1874, [w:] *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, s. 138.

<sup>20</sup> *Idem*, list do J. I. Kraszewskiego, z 14 I 1872, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 228.

<sup>21</sup> T. Lenartowicz, list do H. Mickiewiczówny, z 23 IX 1886, [w:] *Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna. Korespondencja*, oprac., do druku podał J. Fert, Lublin 1997, s. 47.

wyprawiam do Warszawy [...] dwie małe moje figurki brązowe, które cyzelując, opasany fartuchem, ręce mam oliwą pomazane. Mali moi koledzy (chłopaki z brązowni) kręcili się koło mnie, i to mi przyjemność sprawia. Wszystko ma swój rytm: i obracanie koła, i stukanie młotków, a fabryka to także lutnia, i to serio gadająca o poezji pracy. *Eviva Dio!*...<sup>22</sup>

Podobną wzmiankę znajdujemy w korespondencji z Kraszewskim:

w oficynie odlewów brązowych, tu we Florencji, odlewam mojego Adama i Bohdana figurki, zamówione przez mojego kuzyna Leszczyńskiego. Siedzę obecnie i piłuję, cyzeluję sam, bo artystów tu cyzelatorów nie ma<sup>23</sup>.

Zatem wykonaniem rzeźby w trwalszym materiale zajmował się sam poeta lub firma, której Lenartowicz zlecał wykonanie rzeźby na podstawie stworzonego modelu. Artysta, gdy tylko mógł, starał się kontrolować pracę nad nowo powstającymi rzeźbami. Ponadto zostawiał sobie prawo do ostatecznych poprawek, co zapewniało możliwie pełną kontrolę nad rzeźbą i zachowanie oryginalnego pomysłu. Proces wykończenia dzieła związany był z wykorzystaniem odpowiednich materiałów podkreślających rangę przedstawienia lub postaci. Do Julii Jabłonowskiej pisał poeta: „Obraz [tj. rzeźbę] trzeba posrebrzyć, a Leszka pozłocić (*a pila*) [tj. galwanicznie], co będzie tanio bardzo kosztować”<sup>24</sup>. Oprócz tej metody artysta patynował swoje gipsowe dzieła, co pozwalało z jednej strony zatuszować niedoskonałości odlewów, z drugiej zaś – rzeźby nabierały w ten sposób pozorów trwałości i imitowały te odlane w brązie<sup>25</sup>.

Lenartowicz zlecał także odkuwanie swoich prac w marmurze na podstawie gipsowego modelu, co wiązało się często z konkretnym zamówieniem. Krąg rzeźbiarzy, z jakimi artysta mógł współpracować, przytaczała Król, wymieniając Tadeusza Barączę, Tadeusza Błotnickiego, Teofila Godeckiego, Teodora Gundelacha, Teodora Rygiera i Mieczysława Leona Zawiejskiego<sup>26</sup>.

Poeta-rzeźbiarz nie odlewał w brązie ani nie wykuwał swoich dzieł w kamieniu, a sama glina, jako materiał twórczy we własnej pracy, sprawiała mu także kłopoty, o czym wspominał w liście do Jabłonowskiej:

W glinie ulepiłem bardzo piękną pannę, która obecnie schnie, a potem się ją na próbę ogniową poda, z której obawiam się, czy wyjdzie całą, gdy już teraz tu i ówdzie, schnąc, popękała – ot i to bieda: siedź, męcz oczy, pracuj, a to wszystko może pójść na nic i cała twoja robota w proch się rozsypać<sup>27</sup>.

Słowa Lenartowicza dotyczące nowo powstałej rzeźby wskazują na częste pęknięcie gliny, które musiało doprowadzać sztukmistrza do irytacji, skoro nie miał on dużego doświadczenia jako artysta, odpowiedniego wykształcenia, ale także wiedzy o tym, jakie warunki są optymalne dla przechowywania tego materiału.

Zrekonstruowany tu proces rzeźbiarski Lenartowicza, w którym artysta początkowo tworzył rysunek, następnie przedstawiał rzeźby w przestrzennej formie *modella in grande*, by wreszcie przeznaczyć dzieło do odlania lub odkucia w kamieniu, wywodził się z praktyki renesansowych mistrzów. Oczywiście poszczególne etapy kreowania dzieła zmieniały się w ciągu wieków. W dużej mierze uzależnione były od wielkości pracowni, zatrudnionych w niej pomocników, indywidualnych preferencji twórczych artysty i materiału, w jakim powstało dzieło. Lenartowicz zasadniczo tworzył głównie gliniane modele przeznaczone do dalszego utrwalenia. Sam już nie zajmował się tym procesem, lecz jedynie kontrolował odlew i dokonywał poprawek.

<sup>22</sup> *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp, przypisy J. Nowakowski, post. S. Szwalbe, Warszawa 1970, s. 67.

<sup>23</sup> T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 1 V 1886, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, s. 459.

<sup>24</sup> T. Lenartowicz, list do J. Jabłonowskiej, z 22 II 1886, [w:] *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac., do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 145.

<sup>25</sup> *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, s. 16.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> T. Lenartowicz, list do J. Jabłonowskiej, z 16 VIII 1882, [w:] *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska...*, s. 49.

Stosowanie przez artystę metod pracy, które cieszyły się sporym zainteresowaniem w renesansie, było charakterystyczne także dla innych XIX-wiecznych rzeźbiarzy. Przykładowo, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, powołując się na badania Hugh Hounoura, wskazywała, iż także model pracy Antonia Canovy kojarzył się

z praktyką rzeźbiarską ustaloną w epoce Renesansu i opisywaną przez Albertiego, Vasariego i Celliniego. Proces ten dzielił się na pięć oddzielnych faz: wykonywanie małych szkiców kompozycji, sporządzanie glinianego modelko w pełnej skali, z której robiony był gipsowy odlew, obrabianie marmuru za pomocą przyrządu punktującego, „wykańczanie” marmuru oraz finalne polerowanie<sup>28</sup>.

Wzór ten traktować jednak trzeba umownie, gdyż badaczka w dalszej części wywodu zwraca uwagę na różne niuanse, które czyniły sposób pracy Canovy bardziej skomplikowanym<sup>29</sup>. Aleksandra Melbechowska-Luty i Piotr Szubert w swoich badaniach nad rzeźbą XIX wieku podkreślali, że:

proces tworzenia dzieła rozpoczynał się [...] od rysunkowych szkiców i kończył właściwie w momencie uformowania glinianego modelu, który następnie już w sposób niemal mechaniczny podlegał zabiegom odlewania, powiększenia przez punktowanie oraz ponownego odlewania w odpowiedniej skali. Jeśli artysta chciał utrwalić swój model w marmurze, wykończenie tej pracy powierzał na ogół mistrzom kamieniarskim<sup>30</sup>.

Na tym tle sposób pracy nad rzeźbą Lenartowicza jawi się jako typowy dla tamtego czasu. W praktyce artystycznej rzeźbiarza dostrzec można wyraźną predylekcję do wykorzystywania określonych form – rysunku i modelu, stanowiących o specyfice warsztatu poety. Polski artysta poprzestawał na tym etapie pracy, nie utrzymywał swoich dzieł w kamieniu czy brązie. Sposób podejścia Lenartowicza do rzeźby wynikał z kilku czynników. Wybór gliny jako materiału do tworzenia nie wymagał używania tak wielu różnych narzędzi, jak w przypadku kamienia. Gлина była łatwiejsza w formowaniu, pozwalała łatwiej korygować błędy i dokonywać zmian koncepcji, nie wymagała ponadto dużego wysiłku fizycznego przy tworzeniu nowego dzieła. Z pewnością praca nad rzeźbą wiązała się z umiejętnościami artysty, który w momencie rozpoczęcia kariery rzeźbiarskiej miał już około 38 lat i pracował głównie za pomocą dłoni. Ponadto sama obróbka gliny, oprócz podstaw, nie wymagała także znajomości konkretnej techniki, co umożliwiało rzeźbiarzowi intuicyjne działanie w jego małej pracowni, w której nie było miejsca na modele służące do nauki czy na zaawansowane narzędzia. W przypadku warsztatu artystycznego nie można raczej mówić o świadomym recypowaniu dziedzictwa renesansu, ale raczej o powtarzalnych procesach związanych z powstawaniem rzeźby, jakie cieszyły się sporym zainteresowaniem twórców w ciągu wieków. O amatorskiej pasji Lenartowicza świadczy także jego nieznanostwo podręcznika – traktatu Francesca Carradoriego *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* wydanego we Florencji w 1802 r., z pewnością nieobcego rzeźbiarzom włoskiego pochodzenia, z którymi poeta utrzymywał kontakt [il. 9]. W publikacji Carradori omówił poszczególne etapy powstawania rzeźby, a do edycji książkowej załączono także ryciny przedstawiające artystów podczas działań twórczych. Lenartowicz nie wspomina o tej książce w swoich listach. Wybrawszy materiał łatwy do obróbki, nie stosował tak zaawansowanych technik rzeźbiarskich, jakie opisywane były w podręczniku. Opierał się na własnej intuicji i na tym, czego nauczył się w pracowniach przyjaciół. Nasuwa się zatem pytanie, jak rozumiał rzeźbiarstwo i czy jego prace pozwalają na skojarzenie ich z renesansem.

Tadeusz Żuchowski, skupiając się na wątkach terminologicznych związanych ze sposobem pojmowania sztuki dłuta i osób zajmujących się tą profesją we włoskim odrodzeniu, podkreślał:

<sup>28</sup> K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, Warszawa 2001, t. 1, s. 42.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 43.

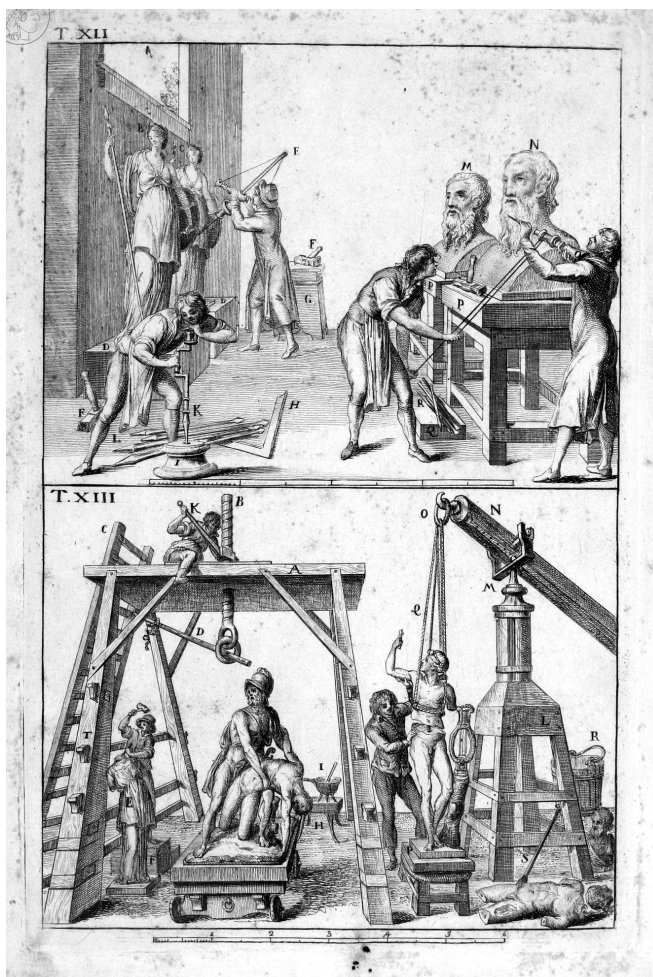
<sup>30</sup> *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, wyb., oprac., wstęp A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, Warszawa 1993, cz. 1, s. 87.

do XV wieku istniał w świadomości piszących wyraźny podział na plastykę i rzeźbę, której początki sięgają *Fizyki* Arystotelesa. Ta pierwsza, którą definiowano wedle podziału spopularyzowanego przez Pliniusza jako działalność w masach elastycznych, glinie, gipsie, i odlewach, była widziana jako samodzielna działalność człowieka. Uzasadniono jej ważność ze względu na tradycję biblijną, zgodnie z którą pierwszym plastykiem był sam Bóg. Wyjaśnia to popularność, niemająca kontynuacji w czasach baroku, technik terakotowych w sztuce renesansowej<sup>31</sup>.

Historyk sztuki wskazywał również, w jak wielu różnych ujęciach funkcjonował ten termin. Przykładowo, Leone Battista Alberti propagował następujący podział osób pracujących w sztukach rzeźbiarskich: *fictores*, a więc ci dodający lub odejmujący materiał w pracy w wosku lub glinie; *sculptores*, czyli artyści tylko zabierający materię, jaką jest marmur; oraz *argentarii*, a więc ci działający wyłącznie poprzez dodawanie materiału, co wiązało się z finazyjną i żmudną pracą w srebrze i metalach w celu ukształtowania ich w odpowiedni sposób<sup>32</sup>. Najbardziej uznani renesansowi twórcy, tacy jak wspomniany Alberti, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini, Michał Anioł, rozumieli przez czynność rzeźbiarstwa głównie odkuwanie tego, co zbędne<sup>33</sup>. Z kolei Ghiberti w swych *Commentari* wykreował mit rzeźbiarza-naukowca, który tworząc nowe rzeźby kieruje się wiedzą matematyczną. Jak zauważał Żuchowski:

Według Ghibertiego praca w glinie służy do budowania modeli w rzeźbie właściwej, a tą jest odlew w brązie. Wynika z tego, że prace w masach plastycznych, takich jak glina czy wosk, były często uznawane za wstępne dla rzeźby w ogóle, a ich znaczenie polegało na przygotowaniu modelu<sup>34</sup>.

Renesansowa refleksja o rzeźbie nie stworzyła zatem jednomyślnej definicji, co należałoby rozumieć pod terminami „rzeźbiarstwo” i „rzeźbiarz”. Sprawa była bardziej złożona ze względu na wykorzystywane



il. 9 F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florencja 1802, t. 12-13. Fot. za: <http://fotothek.biblhertz.it/bh/2048px/bhim00002472.jpg> (data dostępu: 12 XII 2019)

<sup>31</sup> T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytnne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim*. Michał Anioł, Bernini, Canova, Poznań 2011, s. 40.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 42.

w pracy materiały, wielkość warsztatu czy umiejętności. W jakiej części dyskusja o statusie rzeźby mogła być znana polskiemu poecie, który wspominał: „brak wykładów akademickich starałem się zastąpić czytaniem dzieł o sztuce, takich jak Leonarda da Vinci i innych; co do architektury, Alberti wiele mnie nauczył”<sup>35</sup>. Indywidualne preferencje artystyczne Lenartowicza pozwalałyby zakwalifikować go do grupy, którą Alberti określał mianem *fictores*. Z racji wąskiej specjalizacji autora *Złotego kubka* niewłaściwe byłoby zaliczanie go do *sculptores* czy *argentarii*. Mając w pamięci uwagi poety o własnej edukacji, zaakcentować warto, że mógł on natknąć się na Albertiański system pomiaru proporcji, ale raczej unikał obliczeń matematycznych w procesie tworzenia, kierując się tylko ręką i okiem. Dla polskiego artysty sam pomysł na wykonanie dzieła był kluczowy, podobnie jak ostatnia faza, związana z cyzelowaniem i poprawkami.

Wybór gliny jako głównego surowca dla własnych rzeźb oraz fakt, że Lenartowicz sam nie odlewał swoich dzieł i nie odkuwał ich w marmurze, wiązał się z wielkością i specyfiką jego pracowni. Konopnicka, odwiedzając kilkakrotnie artystę we Florencji, tak po latach charakteryzowała jego domostwo:

Florenckie mieszkanie Lenartowicza skromne było i niemal ubogie; mówiło wszakże raczej o prostocie gustów poety niżeli o braku. Stanowiły to mieszkanie dwa pokoje, odsadzone od siebie na całą szerokość dużego domu, tak że jeden miał okna od ulicy, drugi przeciwległe im, na podwórze, pokoje te połączone były korytarzem niezbyt jasnym, który przechodząc, słyszałeś świergot trzymanego tu w klatce szczyglika. Pierwszy był sypialnią, pracownią i salonem, drugi – rzeźbiarskim warsztatem<sup>36</sup>.

Do 1870 r. to malutkie mieszkanko dzielił poeta z Zofią, która najwidoczniej godziła się na przeznaczanie prawie połowy skromnego lokum na miejsce pracy Lenartowicza. Pisząc o *atelier* artysty, warto podkreślić, że najprawdopodobniej nie zachowało się żadne zdjęcie czy rysunek przedstawiający owo wnętrze. Na podstawie listowych wzmianek o rzeźbach na różnych stadiach przygotowania wyobrazić sobie można, że w domu artysty znajdowało się wiele rysunków, sterty mokrej gliny, a także różne *modelli in grande*, gipsy, odlane figurki w brązie. Świadczyło to o praktyce artystycznej rzeźbiarza i o potencjalnych zamówieniach. Artysta wspominał o rzeźbach pozostawionych w formie modeli gotowych do odlewu, jak np. *Zmartwychwstanie Pańskie, Wieczera w Emaus, Chrystus i Tomasz dotykający rany*<sup>37</sup>. W związku z ograniczeniem przestrzeni do pracy i wyborem jednego materiału o *atelier* rzeźbiarza nie można było przeczytać w przewodnikach, a odwiedzali je głównie lokalna Polonia, Włosi i goszczący u poety przyjaciele. Andrzej Pieńkos, pisząc o siedzibach artystów w czasach nowożytnych, uznał romantyzm za epokę przełomową dla myślenia o miejscu pracy twórcy<sup>38</sup>. *Atelier* Lenartowicza było skromne w rozmiarze i nieprzepełnione wielkimi dziełami sztuki czy dawnymi rekwizytami. Odzwierciedlało w ten sposób zarówno charakter artysty, który chciał być postrzegany jako prosty człowiek, jak i jego status jako ubogiego rzeźbiarza. Na podstawie archiwalnych zdjęć wykonanych przed 1927 r. w Muzeum Polskim w Rapperswilu w „pokoju Lenartowicza”<sup>39</sup> dostrzec można przetrzymywane tam różnego rodzaju prac plastycznych, które pobudzały rzeźbiarza do działań. Tym samym owo *atelier* mogło obrazować w jakiś sposób życie sztukmistrza, jego tułaczę losy, a przechowywane pamiątki przypominały o Polsce, stanowiąc „emocjonalne umeblowanie”<sup>40</sup> tego pomieszczenia. Nie stanowiło ono wyreżyserowanej scenerii ani też nie było nasycone aurą niezwykłości; raczej uderzały jego realizm i nagromadzenie tam różnych pamiątek.

<sup>35</sup> Cyt. za: J. Nowakowski, *op. cit.*, s. 326.

<sup>36</sup> *Spotkania nad Arnem...*, s. 24–25.

<sup>37</sup> T. Lenartowicz, list do T. Zmorskiej, z 13 XII 1873, [w:] *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, s. 129.

<sup>38</sup> A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, rozdz. *Romantyczny przełom – jaskinia tworzenia i jej aura*.

<sup>39</sup> Za udostępnienie mi w prywatnej korespondencji tych zdjęć dziękuję panu Radosławowi Pawłowskiemu, pracownikowi archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu.

<sup>40</sup> A. Pieńkos, *op. cit.*, s. 79.

Ubóstwo artysty oraz wybór gliny jako jedyne materiału spowodowały także, iż Lenartowicz nie miał pomocników w swojej pracowni. Ograniczając działalność na polu rzeźbiarstwa do modelowania, najczęściej używał własnych dłoni, choć najprawdopodobniej w jego *atelier* mogły znajdować się także „noże, szpatałki z drewna i metalu oraz przypominające wykałaczki długie zaostrzone patyki”<sup>41</sup>. Zresztą zestaw narzędzi w warsztacie rzeźbiarza od czasów renesansu aż do Dwudziestolecia międzywojennego pozostał właściwie niezmienny<sup>42</sup>. Gлина zaś zaliczała się do materiałów łatwo dostępnych, stosunkowo niedrogich<sup>43</sup>, prostych w obróbce, nie wymagających takich umiejętności technicznych jak kamień.

Podsumowując, warto podkreślić, że sposób pracy nad rzeźbą, o którym pisał Lenartowicz w swoich listach, odpowiadał rzeczywistej praktyce rzeźbiarskiej artysty. Pozostawione przez sztukmistrza rzeźby i rysunki korespondują z owymi zapiskami. Często to właśnie tam odnaleźć można informacje, które uzupełniają wiedzę na temat dokonań artystycznych rzeźbiarza o nieznane dotychczas fakty, jak wzmianka o pracy w drewnie czy o dziełach niezachowanych do dziś.

Dzieła rzeźbiarskie Lenartowicza czerpią z dwóch tradycji artystycznych – renesansu i realizmu drugiej połowy XIX wieku. Zainteresowanie poety włoskim odrodzeniem dostrzegalne było nie tylko we wczesnej rzeźbie, ale i w *Listach o sztuce włoskiej* (1867–1868), publikowanych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, oraz w wierszach o artystach, jak np. *Rafael Sanzio. Fragmenta z poematu „Senna podróż do Rzymu”* (1889) czy *Fragmenta z poematu „Fra Angelico di Fiesole”* (1889), ogłoszone w „Kłosach”. Z kolei tradycje rzeźby drugiej połowy XIX w. były kultywowane w związku z nauką rzeźbiarstwa w różnych pracowniach mistrzów dłuta oraz poprzez utrzymywane znajomości z takimi rzeźbiarzami jak Giovanni Dupré, Enrico Pazzi, Giovanni Battista Tassara i Ettore Ximenes – by wymienić tylko Włochów<sup>44</sup>. Uwzględniając te dwie tradycje, do których nawiązywał Lenartowicz, uznać można, że wykorzystanie schematu pracy nad dziełem charakterystycznego dla odrodzeniowej rzeźby stanowi wynik podobnych praktyk artystycznych i wpływu otoczenia, w jakim przyszło żyć artyście. Z pewnością widział on dzieła powstałe w nurcie rzeźby neoflorenckiej, czepiącej z dorobku poprzedników, co wiązało się z nowym i bardziej wnikliwym odkrywaniem rzeźby włoskiej XV i XVI wieku. Dla poety, rozpoczynającego karierę plastyczną w Italii, wzorem pozostawała sztuka tego kraju, którą Lenartowicz poznawał w muzeach, ale i znał z autopsji, jako że mieszkał we Florencji. Autor *Głowy konającego Polaka*, poszukując własnej drogi twórczej, zaczynał właśnie od podjęcia twórczego dialogu z rzeźbą włoską, co dostrzec można w takich pracach jak *Św. Franciszek* (1866), *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (1866–1867) i *Męczeństwo św. Sebastiana* (1868), których źródeł ikonograficznych doszukiwać się można w renesansie.

---

#### Słowa kluczowe

Teofil Lenartowicz, rzeźba, proces rzeźbiarski, epistolografia, tradycja renesansowa

---

#### Keywords

Teofil Lenartowicz, sculpture, sculpting process, epistolography, Renaissance tradition

---

<sup>41</sup> T. Żuchowski, *op. cit.*, s. 29.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>43</sup> T. Lenartowicz, pisząc o szkicu rzeźby Zbawiciela do W. Przewockiego (brak daty listu) podkreślał, że całe dzieło „będzie kosztować [...] glina do 15 franków co najmniej, studium – 30, modele – kilka franków, wypalanie do 25–30, zapakowanie i ekspedycja do 12 fr., a robotę to już Panu Jezusowi ofiaruję za moje przestępstwa i niegodziwości – darmo” (list do W. Przewockiego, [brak daty]; cyt. za: S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców...*, s. 126). To krótkie wyliczenie pozwala zorientować się, ile w przybliżeniu kosztować mogła wykonywana przez artystę rzeźba. Frank francuski w XIX w. był walutą o międzynarodowym znaczeniu, a wiele państw próbowało oprzeć na nim swój system monetarny. W 1873 r., a więc w czasie nieodległym od momentu powstania cytowanego listu, parytet franka francuskiego do złota wynosił ok. 0,29 g. Dziś 1 g złota to ok. 140 zł, stąd też wolno przyjąć, że w czasach poety 0,29 g warte było ok. 41 zł. Zatem glina mogła kosztować 615 zł; studium – 1230 zł; modele – ok. 120 zł; wypalanie 1025–1230 zł; zapakowanie i ekspedycja – 492 zł, co łącznie daje na niemałą sumę 3687 zł bez robocizny, którą Lenartowicz ofiarowywał za dramę. Oczywiście przeliczenie to traktować należy umownie, nie znamy bowiem szczegółów i wielkości dzieła, co wpływać mogło na cenę, niemniej jednak kupno rzeźby nie należało do wydatków najtańszych.

<sup>44</sup> Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonothea” t. 11 (1996).

## References

1. *Album Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 3658/I.
2. **Biegeleisen Henryk**, *Żona poety*, Warszawa 1933.
3. **Bryła Paweł**, *Teofil Lenartowicz. Szkic biograficzny na podstawie jego własnoręcznych listów*, odbitka ze Sprawozdania gimnazjum w Stanisławowie za r. 1892/93, [s.l.a.].
4. **Bujnowska Anna**, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu. (Teofil Lenartowicz i jego korespondenci)*, Pułtusk 2006.
5. **Fert Józef**, *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza?*, „Studia Norwidiana” t. 22 (2004).
6. *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, przygot. do druku, koment. W. Danek, Wrocław 1963.
7. **Krawczyk Arkadiusz**, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli Żywi” Teofila Lenartowicza*, w druku.
8. **Król Anna**, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florenccy drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonotheka” t. 11 (1996).
9. *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, wyd. z autografu, wstęp, przypisy J. Rudnicka, posł. S. Szwalbe, Warszawa 1978.
10. **Mikocka-Rachubowa Katarzyna**, *Canova, jego krąg i Polacy*, Warszawa 2001, t. 1.
11. **Nowakowski Jan**, „A ślad po mnie – pieśń złota...”. *Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973.
12. **Piekut Stanisław**, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców*, „Kultura” 1965, nr 11.
13. **Pieńkos Andrzej**, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
14. *Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna. Korespondencja*, oprac., do druku podał J. Fert, Lublin 1997.
15. *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac., do druku podał J. Fert, Lublin 2003.
16. *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, oprac. A. Król, Kraków 1993.
17. *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp, przypisy J. Nowakowski, posł. S. Szwalbe, Warszawa 1970.
18. **Sudolski Zbigniew**, *Ujejski – Lenartowicz. Zapomniane karty przyjaźni*, „Rocznik Przemyski” t. 39 (2003), z. 1: *Literatura i język*.
19. **Żuchowski Tadeusz**, *Poskromienie materii. Nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

**MA Arkadiusz Krawczyk**, [arkadiusz.krawczyk@amu.edu.pl](mailto:arkadiusz.krawczyk@amu.edu.pl), ORCID 0000-0002-8735-3903

Graduate of Polish philology and art history at the Adam Mickiewicz University in Poznań. Under the guidance of an UAM's Professor, Dr. habil. Alina Borkowska-Rychlewska, he is preparing a doctoral dissertation entitled *Teofil Lenartowicz wobec kultury renesansu. Studium z dziejów recepcji dziedzictwa odrodzenia w twórczości późnych romantyków* (Teofil Lenartowicz in relation to the Renaissance culture. A study on the history of the reception of the heritage of the Renaissance in the work of late Romantics). Research interests: reception of the Renaissance, correspondence of arts, literary criticism, painting and sculpture until the end of the 19th century.

## Summary

**ARKADIUSZ KRAWCZYK (Adam Mickiewicz University) / To know the art master. Teofil Lenartowicz about the sculptural process in correspondence with friends**

Basing on the preserved and published epistolographic legacy of Teofil Lenartowicz, the author reconstructs the sculptural process used by the artist. Starting from outlining the research problems connected with the letters of a solitary from Arno, he focused on the stages of the Polish art master's work on sculpture. The author of the article analyses fragments of letters addressed to: Julia Jabłonowska, Maria Konopnicka, Józef Ignacy Kraszewski, Helena Mickiewiczówna, Ksawery Mrocza, the Resurrectionist Fathers, and Tekla Zmorska. The conclusions resulting from the analysis of epistolography, concerning particular stages of sculpture creation, allow us to compare Lenartowicz's sculptural process with practices characteristic of art techniques of Renaissance and 19th century sculptors.