

TEOFIL LENARTOWICZ –
„LIRNIK MAZOWIECKI” I SPADKOBIERCA
RENEANSOWYCH MISTRZÓW WŁOSKICH.
NA PRZYKŁADZIE PŁASKORZEŻBY
I WIERSZA ŚWIĘCI ROBOTNICY

MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT*

O działalności rzeźbiarskiej Teofila Lenartowicza pisał już niejeden badacz jego twórczości. Literaturoznawcy, tacy jak Jacek Kolbuszewski¹, Leon Krzemieniecki² czy Justyna Leo³, traktowali jego sztukę rzeźbiarską jako uzupełnienie pracy literackiej. Autorzy rozpraw koncentrowali się raczej na motywach plastycznych w poezji Lenartowicza niż na interdyscyplinarnej analizie utworów poetyckich i rzeźbiarskich. Jednak, co ciekawe, twórczość plastyczna poety wzbudziła zainteresowanie historyków i krytyków sztuki: Jana Białostockiego⁴, Anny Król⁵, Aleksandry Melbechowskiej-Luty⁶, Ligii

* Magdalena Bartnikowska-Biernat – Wydział Polonistyki, Katedra Komparatystyki Literackiej UJ.

¹ J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, Kraków 1972; tenże, *Z zagadnień teorii estetycznych odpowiedników*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1969, seria I, *Nauki Humanistyczno-Społeczne*, z. 65.

² L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej correspondance des arts*, „Literaria” 1989, t. 20, s. 69–90.

³ J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii krajowej i wypowiedzi poety*, Kraków 1972.

⁴ J. Białostocki, „Drzwi śmierci” w sztuce wieku dziewiętnastego: C. D. Friedrich, *T. Lenartowicz i inni*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 3 (45), s. 9–21.

⁵ A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florenccy drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 11:1996, s. 89–109; taż, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994; taż, *Rzeźba polska XIX wieku. Z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Legnica–Szczecin 2004.

⁶ *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, wybór, oprac. i wstęp A. Melbechowska-Luty i Piotr Szubert, t. I, cz. II, Warszawa 1993; A. Melbechowska-Luty, *Głowa Świętego Jana Chrzciciela na misie. Rzeźbiarskie dzieło Teofila Lenartowicza*, „Rocznik Historii Sztuki” 1988, vol. 17, s. 423–427; taż, *Lenartowicz Teofil Aleksander [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, A. Ryszkiewicz, t. V *Le–M*, Wrocław 1993, s. 27–32.

Wilkowej⁷. Prace rzeźbiarskie autora *Lirenki* są przez tych badaczy traktowane równorzędnie z dziełami innych artystów tego czasu, a nawet przedstawiane jako wyróżniające się.

Warto pokrótce przedstawić historię fascynacji Lenartowicza rzeźbą, aby wykazać, jak dalece jego działalność plastyczna wiązała się z literacką – i jak wiele wzajemnie z siebie czerpały. Na początku swojej działalności poetyckiej Lenartowicz napisał kilka utworów, w których metaforyka rzeźbiarska pełni kluczową rolę. Jeden z nich, wiersz pt. *Pomniki*, został opublikowany w „Prze-głądzie Warszawskim” w 1842 roku; kolejne dwa, scena dramatyczna *Rzeźbiarz* i poemat *Laokoon*, ukazały się w „Bibliotece Warszawskiej” w roku 1844; dziesięć lat później została wydana *Lirenka*, a w niej – *Złoty kubek*, wyjątkowy utwór, o którym Jacek Kolbuszewski pisze, że jako jedyny w twórczości Lenartowicza stanowi poetyckie przetworzenie dzieła plastycznego w kontekście kultury narodowej⁸. Poeta „rzeźbi” w obrębie utworu literackiego, precyzyjnie czelując dzieło złotniczego rzemiosła i czyniąc je tematem wiersza. W tym czasie Lenartowicz nie przewidywał jeszcze, że przyjdzie mu opanować sztukę rzeźbiarską (pierwszy raz wspomina o swoich próbkach rzeźbiarskich w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 23 listopada 1864 roku)⁹, ale nakreślił swój sposób myślenia o rzeźbiarstwie jako o kunszcie szczególnej wagi.

Aby zrozumieć fenomen Lenartowicza na tle innych artystów tego czasu, trzeba pamiętać, że rzeźba praktycznie przez cały XIX wiek pozostawała na marginesie polskich sztuk plastycznych. Istotnym problemem dla rozwoju polskiej sztuki rzeźbiarskiej był fakt, że wielu twórców – ze względów finansowych – wiązało się z tradycją rzemieślniczą (szczególnie z rzeźbą sepulkralną i architektoniczną), co powodowało ich uzależnienie od woli i koncepcji zlecniodawców¹⁰. Ten stan rzeczy w połączeniu z rozwojem indywidualistycznych tendencji w sztuce XIX wieku tworzył oczywistą potrzebę przeformułowania gustów odbiorcy; obok silnego kultu tradycji klasycystycznych w rzeźbiarstwie zaczęła pojawiać się potrzeba znalezienia nowych środków wyrazu. Pomocny w tym zakresie był dynamiczny rozwój malarstwa romantycznego¹¹, który wpłynął na zmianę percepcji i kształtowanie nowych potrzeb artystycznych wśród publiczności. Rezultatem dążeń romantyków do odnalezienia „prawdy” w sztuce był zwrot w kierunku realizmu – jako sprzeciw wobec beznamietnego naśladowania wzorców klasycznych – ale pozostający w dialogu z tradycją, dotychczasowym

⁷ L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, „Studia Muzealne” 1992, z. XV, s. 139–151.

⁸ J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, dz. cyt., s. 13.

⁹ *Korespondencja. J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, opr. W. Danek, Wrocław 1963, s. 84.

¹⁰ Zob. tamże, s. 83.

¹¹ Por. tamże, s. 57, a także: E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska i in., Warszawa 1997, s. 527.

zespołem symboli i form¹². Lenartowicz był, jak wielu mu współczesnych¹³, orędownikiem zreformowania polskiej sztuki rzeźbiarskiej poprzez dodanie jej pierwiastka narodowego.

Poeta podjął działalność rzeźbiarską jako dojrzały już człowiek, po przeprowadzce do Włoch, które być może, z racji bogactwa kulturowego, stały się inspiracją nowych zapatrywań estetycznych autora *Lirenki*, o czym mogą świadczyć publikowane przez niego w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1867–1868 *Listy o sztuce i literaturze włoskiej*. W tych zajmujących artykułach autor dużo miejsca poświęca rzeźbie, a także konkretnym jej twórcom, wśród których szczególną atencją pisarza cieszy się Luca della Robbia. To jego dzieła, obok twórczości Michelangela Buonarrotiego i Lorenza Ghibertiego, najsilniej wpłynęły na styl jego prac.

Kiedy *Listy* ukazywały się drukiem, Lenartowicz sam już parął się rzeźbiarstwem. Jak pisał do Tekli Zmorskiej, samodzielnych studiów nad techniką rzeźbiarską podjął się jeszcze w Rzymie, w pracowni Henryka Stattlera¹⁴. Do dalszej pracy zachęcała Lenartowicza żona, Zofia z Szymanowskich, uzdolniona portrecistka, która mogła udzielać mężowi pierwszych nauk rysunku. We właściwe arkana sztuki rzeźbiarskiej wprowadzili poetę zaprzyjaźnieni rzeźbiarze florency: Giovanni Dupré, jeden z największych przedstawicieli rzeźby włoskiej tego czasu, długoletni mentor i przyjaciel Lenartowicza, oraz Enrico Pazzi, uczeń Duprégo, udostępniający Lenartowiczowi swoją pracownię¹⁵. To w dużej mierze dzięki Duprému środowisko włoskie darzyło Lenartowicza dużym uznaniem, umieszczając jego prace na wystawach i w takich panteonach sztuki jak kościół Santa Croce, gdzie znajdują się dwie płaskorzeźby polskiego emigranta: relief w formie drzwi do grobowca Zofii z Kickich Cieszkowskiej (jedna z najważniejszych rzeźb Lenartowicza) oraz płaskorzeźba *Rozstrzelanie Stanisława Bechiego*, upamiętniająca włoskiego pułkownika, który został zamordowany we Włocławku za udział w Powstaniu Styczniowym. Dzięki protekcji Duprégo wspomniane *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej* oraz druga płaskorzeźba,

¹² Zob. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004, s. 612–613.

¹³ Należał do nich między innymi Franciszek Ksawery Martynowski, historyk sztuki, starożytnik i teoretyk konserwacji zabytków, który postulował wykształcenie polskiej rzeźbiarskiej szkoły narodowej na podłożu stylu klasycznego, ale z wyraźnymi elementami rodzimymi, takimi jak rdzennie polska tematyka dzieł czy narodowe artefakty; za wzór podawał polską literaturę i malarstwo, które odnalazły swoje nisze i kierunek narodowy; zob. F. Martynowski, *O rzeźbiarstwie w Polsce* [w:] *Posągi i ludzie...*, dz. cyt., t. I, cz. II, s. 104.

¹⁴ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, postł. S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 133. Por. także A. Melbechowska-Luty, *Lenartowicz Teofil Aleksander*, dz. cyt., s. 27; też, *Głowa św. Jana na misie...*, dz. cyt., s. 425.

¹⁵ Pazzi jest autorem posągu Dantego, znajdującego się przed kościołem Santa Croce we Florencji, podczas odsłonięcia którego Lenartowicz odczytał specjalnie napisany na tę okoliczność wiersz.

Głowa św. Jana na misie, zostały pokazane na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 roku, gdzie otrzymały medal uznania¹⁶.

Włosi widzieli w Lenartowiczu-rzeźbiarzu spadkobiercę Ghibertiego, twórczo i umiejętnie czerpiącego z tradycji włoskiego quattrocenta i cinquecenta. Krytycy z „Journal de Florence” i „La Nazione” doceniali talent i wyobraźnię poetycką polskiego emigranta¹⁷. Pojęcie „poetyckiej wyobraźni” w odniesieniu do rzeźby pojawia się zresztą później u badaczek działalności rzeźbiarskiej Lenartowicza: Anny Król, Justyny Leo i Aleksandry Melbechowskiej-Luty¹⁸. To właśnie ta cecha miała decydować o indywidualnym stylu twórczości plastycznej poety¹⁹.

Utwory plastyczne autora *Lirenki* znajdowały uznanie także w Polsce, przede wszystkim za sprawą Kraszewskiego, przyjaciela poety oraz gorliwego propagatora jego twórczości literackiej i rzeźbiarskiej. Pisarz niejednokrotnie wspierał finansowo przedsięwzięcia Lenartowicza, pisał o jego dokonaniach w polskiej prasie, składał zamówienia na drobne roboty rzeźbiarskie, a także znajdował nabywców na jego dzieła. Polskiego emigranta wspierali również inni przyjaciele, wśród nich hrabia August Cieszkowski, zleceniodawca wspomnianych już *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*.

Koncepcje obecne w poezji Lenartowicza inspirowanej rzeźbą znajdują oddźwięk w jego twórczości plastycznej. Jak pisze Alina Melbechowska-Luty, analizując twórczość rzeźbiarską Lenartowicza w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tematyka jego prac „była podporządkowana przede wszystkim jego wyobraźni poetyckiej i wyrażała idee, którym był wierny przez całe życie – sprawie chrześcijańskiego posłannictwa w dziejach oraz wyzwolenia i odrodzenia narodu”²⁰. Badaczka dodaje, że dzieła te „bywały też czasem trudne w odbiorze. Alegorie i skomplikowana ikonografia tworzona według własnych upodobań i wyobrażeń wymagały objaśnienia”²¹. Jak wspomniałam, twórczość plastyczna Lenartowicza była ściśle związana z myśleniem poetyckim. Wydaje się jednak, że to przede wszystkim twórczość literacka wpływała na rzeźbiarską – nie odwrotnie.

¹⁶ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Głowa św. Jana na misie...*, dz. cyt., s. 425; *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, dz. cyt., s. 257.

¹⁷ Zob. J. Leo, dz. cyt., s. 5; T. J. Stecki, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 169, s. 145; [anonim], *Prorok Samuel. Płaskorzeźba Teofila Lenartowicza*, „Kłosy” 1870, nr 148, s. 214, za: *Posągi i ludzie*, dz. cyt., t. 1, cz. 2, s. 12.

¹⁸ Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency...*, dz. cyt., J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza...*, dz. cyt.; A. Melbechowska-Luty, *Lenartowicz Teofil Aleksander*, dz. cyt., s. 27, 30.

¹⁹ Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, dz. cyt., s. 90; J. Leo, dz. cyt.

²⁰ Tamże, s. 27.

²¹ Tamże, s. 27, 30.

*

Można stwierdzić, że łączenie kilku form przekazu w jedno dzieło sztuki było w przypadku Lenartowicza nie tylko realizacją romantycznej idei *correspondance des arts*, ale także próbą nawiązania do dziedzictwa włoskiego renesansu i humanizmu, kierującego ludzki umysł w stronę różnych dziedzin nauki i kultury. Świadectwem takiego rozumowania niech będzie fakt, że Lenartowicz dodawał poetyckie komentarze przede wszystkim do tych rzeźb, które stanowiły jego największą chlubę i w których widział wykładnię swoich idei. Należały do nich wymienione już *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*, *Kielich mszalny dla papieża Piusa IX*, jak również *Głowa św. Jana na misie*, a wreszcie *Święci robotnicy* [il. 1] – powstała w 1868 roku swoista grupa rzeźbiarsko-poetycka, wyjątkowa na tle interdyscyplinarnego dorobku Lenartowicza, ponieważ – jak żadna inna – nawiązuje do konwencji ludowej, cechującej jego utwory poetyckie z czasów warszawskich, łącząc ją jednak ze świadomością estetyczną nabytą we Włoszech. W skład tego dwuczłonowego dzieła wchodzi płaskorzeźba oraz wiersz, który Lenartowicz umieścił na odwrocie dziesięciu fotografii płaskorzeźby, przesłanych Kraszewskiemu w celu ich odsprzedania²²:

Do pracy wezwał Pan ludzi i twory,
 Życie wlewając w swoje robotniki,
 Cudnie okryte one jedwabniki,
 Połyskujące świetnemi kolory,
 Pszczoły noszące słodki miód z daleka
 I mrówki, które zawstydzają człeka.
 I Ten Przedwieczny, co niebo budował,
 I pod nim pułap z gwiazd zaciągnął złoty,
 O przyjaciele, On rąk nie załował
 Do Swojej wiecznej roboty!
 On pracującym wiekuistość dawa,
 Swojego miasta otwiera im bramy,
 Arcyrobotnik, który przed wiekami
 Postawił pracy nieśmiertelne prawa.

Niechże kowal kuje młotem,
 Cieśla drzewo trze swą piłą,
 Lirnik wiejski niech pod płotem
 Swą pokręca lutnią miłą.
 Jezus mały w starca chacie
 Posługiwał przy warsztacie,
 Marya przędła u przędlicy,
 Józef heblem strugał deski.
 Otóż, bracia rzemieślnicy,

²² Zob. *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, dz. cyt., s. 119.

Macie z nieba wzór niebieski.
 Genowefa pała trzodę,
 Piotr zapuszczał sieć we wodę,
 A Izydor orał rolę,
 Za wołami wchodząc w pole.
 Sługą była święta Cyta,
 Jakub służył za paroba.
 W pracy dla nas wieczność święta,
 W pracy sobie Bóg podoba.²³

Relief przedstawia chłopów pracujących pod pieczęcią Matki Boskiej, która unosi się nad nimi z kądzielią w ręku – odtworzona jest tu zatem niejako sytuacja z wiersza, gdzie święci i zwykli ludzie pracują pod boskim kierunkiem. Sam autor skomentował przedstawioną grupę w następujący sposób: „Maryja przędzie harmonię niebieską, Aniołowie sieją tę harmonię pod figurami kwiatów na ziemi, a w społeczeństwie postaciuje się ona w pracy ludzi dobrej woli”²⁴. Cyprian Kamil Norwid pisał o tej pracy do Lenartowicza, że stanowi ona niejako skrócony odpowiednik *Pana Tadeusza*, widząc w pierwszoplanowej postaci wierne odwzorowanie polskiego chłopca: „oni tak pracują u nas – prawda! prawda, że tak!!...”²⁵

Płaskorzeźba budziła zainteresowanie współczesnych, czego świadectwa znajdujemy w korespondencji Lenartowicza. W liście do Kraszewskiego wspomina, że gdy pokazał dzieło rzeźbiarzom florenckim, nie tylko znalazło ich uznanie, ale ze względu na formę i tematykę było przyrównywane do arcydzieł dawnych mistrzów toskańskich: „profesorowie Akademii, którzy zęby zjedli na rzeźbiarstwie, powiadają mi takie np. rzeczy, że gdybyś to odlał w brązie, a zakopał w ziemię i potem na widok wydobył, mógłbyś sprzedać za antyk z XVI wieku”²⁶. W innym liście, adresowanym do Tekli Zmorskiej, Lenartowicz pisze wręcz, że jego dzieła „oszukują tu nawet znawców, którzy biorą je za stare”²⁷. W 19 numerze „Tygodnika Ilustrowanego” z 9 maja 1868 roku opublikowano reprodukcję płaskorzeźby²⁸, obok której zamieszczono cytowany wyżej wiersz, stanowiący poetyckie dopełnienie (czy też literacką inspirację) dzieła plastycznego.

Pomimo wyrazów uznania, z jakimi płaskorzeźba *Święci robotnicy* spotkała się ze strony krytyki tego czasu, później pozostała ona na marginesie rozważań o twórczości plastycznej autora *Lirenki*. Nieprzypadkowo stanowi jednak

²³ Cyt. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 19, s. 220.

²⁴ Tamże.

²⁵ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. Gomulicki, t. IX *Listy 1862–1872*, Warszawa 1971, s. 370.

²⁶ *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, dz. cyt., s. 130.

²⁷ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej*, dz. cyt., s. 60.

²⁸ Tamże, s. 130–132.

główny przedmiot tego artykułu – warto jej bowiem poświęcić uwagę jako jednej z najważniejszych i najciekawszych prac rzeźbiarskich Lenartowicza, co więcej: jednej z pierwszych.

W *Świątym robotnikach* obserwujemy – częste w twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza – nawiązanie do *Drzwi Raju* Ghibertiego. Na podobieństwo składają się takie cechy jak kompozycja (wypełnienie praktycznie całej powierzchni obrazu postaciami), skrócona perspektywa i alegoryczność dzieła²⁹. Jak zauważa Anna Król, „tendencję do podkreślania centrum Lenartowicz przejął z symetrycznych układów rzeźb na płycinach drzwi do florenckiego baptysterium”³⁰. Ligia Wilkowa zwraca z kolei uwagę, że wzorem Ghibertiego autor *Głowy św. Jana* „wypukłością reliefu wyznaczał plany kompozycji i formował postacie pierwszoplanowe”, dalsze wtapiając w płaszczyznę³¹.

To, co w oczywisty sposób odróżnia *Świątym robotników* od *Drzwi Raju* – oprócz liczby szczegółów – to połączenie (a właściwie przemieszanie) sfery *sacrum* i *profanum*. Widoczna na płaskorzeźbie grupa tworzy swoistą scenę rodzajową: patronująca ubogo odzianym rolnikom Maria rozwija przędzę z kądzieli. W samym centrum płaskorzeźby, pomiędzy rybakim wracającym z połowu a chłopem opartym na motyce, wyrasta kwitnąca lilia: symbol czystości i niewinności, atrybut Marii. Przedstawiony nieomal w formie heraldycznej kwiat nie tylko przypomina o boskim wymiarze pracy, ale i nawiązuje do herbu Florencji, co można odczytać jako swoisty „podpis” autora, chęć zamianowania przynależności do włoskiego kręgu kulturowego. Jednocześnie umieszczenie na obrazie lilii polnej odsyła do fragmentu Ewangelii św. Mateusza, w którym jest mowa o powierzeniu się boskiej opiece w trosce o dobra doczesne: „Przypatrzcie się liliom na polu, jak rosną; nie pracują ani przędą. A powiadam wam: nawet Salomon w całym swoim przepychu nie był tak ubrany jak jedna z nich”³².

Lenartowicz pracę przedstawił jako wartość samą w sobie, prowadzącą do zbawienia. W wierszu dołączonym do płaskorzeźby, który sam zamieścił na odwrocie reprodukcji przesłanych Kraszewskiemu, wyraźnie nawiązał do Księgi Rodzaju, nazywając Boga arcyrobotnikiem, nieoszczędzającym wysiłku, żeby stworzyć świat i człowieka, którego umieścił w rajskim ogrodzie, aby go doglądał. Topos Boga-demiurga jest zresztą głęboko zakorzeniony w tradycji europejskiej, sięgając czasów Platona. Głównie za sprawą jego dialogu *Timaios* wyobrażenie Boga – architekta i twórcy kosmosu zostało rozpowszechnione w kulturze średniowiecza, powracając później w rozmaitych odstonach³³.

²⁹ Por. A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*, dz. cyt., s. 17.

³⁰ Tamże, s. 140.

³¹ L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, dz. cyt., s. 140.

³² Mt 6:28, tłum. *Biblia Tysiąclecia*.

³³ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opr. A. Bórowski, Kraków 2005, s. 576–577.

Zarówno w przekazie biblijnym, jak w interdyscyplinarnym utworze Lenartowicza, praca ludzka ma stanowić kontynuację boskiego dzieła, przedłużenie aktu stworzenia³⁴. Jednocześnie autor poucza o boskiej sprawiedliwości, która nagrodzi gorliwych i ufnych. Można się też tutaj dopatrzeć aluzji narodowo-wyzwoleńczej w duchu nauki papieża Piusa IX, nawołującego naród polski do wytrwałości i modlitwy w oczekiwaniu na wyzwolenie. Lenartowicz również zdaje się mówić: żaden wysiłek nie pójdzie na marne, wiara i cierpliwość zostaną nagrodzone. Dlatego umieścił w centrum płaskorzeźby przędcą Marię; nie tylko po to, aby przypomnieć o jej ubogim pochodzeniu, ale by ukazać ją jako strażniczkę ludzkiego porządku. Nieuchronne zdaje się tu uniwersalne skojarzenie z nicią żywota, w mitologii greckiej przędzoną przez Mojry, a z drugiej strony – ze względu na umieszczenie postaci Marii, jak również z uwagi na przytoczoną notatkę Lenartowicza o przędzy niebieskiej – nasuwa się nawiązanie do ikonograficznego motywu opiekuńczego płaszcza Matki Boskiej, którym okrywa ona tych, których chce chronić. Odniesienie to może mieć swoje źródło w wizerunkach Mater Misericordiae, z którymi Lenartowicz na pewno się stykał, takich jak rozpościerająca błękitny płaszcz *Matka Boska Różańcowa* Giorgia Vasariego we florenckim kościele Santa Maria Novella.

Sposób przedstawienia Matki Boskiej jako prządki nie był niczym nowym w XIX-wiecznej ikonografii, pojawił się chociażby na obrazie Feliksa Cichockiego-Nałęcza, znajdującym się obecnie w oddziale krakowskiego Muzeum Narodowego w Sukiennicach. Podejmowanie tego rodzaju wątków miało na celu pokazanie ludzkiego wymiaru świętych poprzez ukazanie ich przy codziennych czynnościach. W przypadku Lenartowicza owa idea „uczłowieczenia” Marii i świętych była bliższa ludowej religijności, potrzebującej przedstawić zbliżających Jezusa i jego matkę do zwykłych ludzi, ukazywanych jako strażników zwyczajnego życia i orędowników pracy. Maria z kądzielą z płaskorzeźby Lenartowicza wykazuje pokrewieństwo z apokryficznymi przedstawieniami w sztuce wczesnochrześcijańskiej, powielanymi przez artystów kolejnych epok. Lenartowicz podczas zwiedzania Galerii Uffizi mógł tam zobaczyć chociażby *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci, przedstawiające Matkę Boską przędcą, jak w *Protoewangelii św. Jakuba*, mówiącej o Marii tkającej zastonę dla Świątyni Jerozolimskiej w momencie przybycia Archanioła Gabriela z dobrą nowiną. W Rzymie z kolei z dużym prawdopodobieństwem widział fresk *Mater Admirabilis* w klasztorze Trinita dei Monti, namalowany w 1844 roku przez Paulinę Perdrau i otoczony kultem przez polskich emigrantów udających się do matki Makryny Mieczysławskiej, która przebywała tam w latach 1847–1849.

Motyw Matki Boskiej przędcą pojawił się jednak w twórczości literackiej Lenartowicza na długo przed stworzeniem płaskorzeźby, bo już we wczesnych

³⁴ Por. Ks. M. Kiedzik, *Ewangelia pracy – biblijne podstawy etosu pracy*, „Studia Bydgoskie” 2007, nr 1, s. 139–140.

utworach poetyckich: *Zachwycenie* (1855) i *Święta praca. Kalendarz gospodarski* (1857). W drugim z wymienionych poematów Lenartowicz rozwinął ludowe przysłowia dotyczące zmieniających się pór roku, budując koncepcję zapracowanych świętych, odtwarzających w niebie ziemskie zajęcia i nadających przez tę pracę rytm rocznemu cyklowi ludzkiego życia³⁵. Pojawia się też tutaj obrazowy wątek połączenia nieba i ziemi delikatną nicią, determinującą porządek świata, który zostanie powtórzony w *Świętych robotnikach*. Wyobrażenie to odpowiada ludowym wierzeniom w odwieczny ład natury, a jednocześnie potwierdza nakładanie się tradycji antycznej i chrześcijańskiej w kulturze ludowej, z której repertorium czerpał Lenartowicz. Poeta-rzeźbiarz przenosi ludową filozofię przyrody na grunt ogólny, zawierając w swoim interdyscyplinarnym dziele wizję harmonii idącej z góry i odradzającej się w pokornych i pracowitych. Harmonia ta uwiadczenia się również, jak wspomniałam, w kompozycji płaskorzeźby. Cecha ta od razu zwróciła uwagę krytyki, tak samo jak prostota tematu. Omawiany relief można nazwać summą artystycznych dążeń etnografa, poety i wielbiciela renesansowej sztuki włoskiej, który właśnie w rzeźbie znalazł odpowiedni wyraz dla swoich idei, czerpiąc z różnych tradycji: antycznej, chrześcijańskiej, ludowej. Intertekstualność i alegoryczność jego dzieł skłania do weryfikacji obiegowych sądów na temat twórczości literackiej i plastycznej „lirnika mazowieckiego”, zachęcając do poszukiwań kolejnych odniesień i kontekstów.

Płaskorzeźba *Święci robotnicy* szybko znalazła nabywcę w osobie poznańskiego lekarza Władysława Świderskiego, który leczył Zofię Lenartowiczową podczas jej pobytu w Wielkopolsce³⁶. Miedziany odlew reliefu znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie pod numerem identyfikacyjnym MNK II-rz-1575.

Magdalena Bartnikowska-Biernat

TEOFIL LENARTOWICZ – THE “MAZOVIAN LYRE PLAYER”
 AND THE SUCCESSOR OF ITALIAN RENAISSANCE ARTISTS.
 THE EXAMPLE OF “THE SAINT WORKERS”: THE BAS-RELIEF AND THE POEM

Summary

After moving to Italy in 1856, Teofil Lenartowicz, inspired by the great Italian art and supported by the best Florentine artists of the time Giovanni Dupré and Enrico Pazzi, began studying sculpture. Lenartowicz’s sculptures were always connected with literature: his work shows how

³⁵ Zob. *Święta praca, kalendarz gospodarski, z opowiadań Błogostawionej. Wiersz ofiarowany J. I. Kraszewskiemu* [Rękopis], Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, rkp. 4815 II.

³⁶ Zob. L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, dz. cyt., s. 140; a także: H. Biegeleisen, *Żona poety*, Warszawa 1933, s. 44.

one influenced the other. It is no accident that his style as a sculptor has been called ‘poetic’ by the critics. The Polish immigrant was fascinated by the Italian Renaissance, and especially by the art of Lorenzo Ghiberti. At the same time, he never forgot about Polish folklore, which played a significant role in his artistic vision. One of the most impressive examples of this intersection of influences is the bas-relief *The Holy Workers*, complemented by a poem bearing the same name.

Słowa kluczowe: literatura, rzeźba, romantyzm, renesans, interdyscyplinarność.

Key words: 19th-century Polish literature and art – Polish-Italian literary and cultural relations – Polish Romantic poetry – Romanticism and Italian Renaissance art – literature and sculpture – Florence – Teofil Lenartowicz (1822–1893) – Lorenzo Ghiberti (1378–1455) – Giovanni Dupré (1817–1882) – Enrico Pazzi (1818–1899).