

Głowa św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady Teofila Lenartowicza – z dziejów rzeźby romantycznej

Magdalena Bartnikowska-Biernat

Uniwersytet Jagielloński

Dzieła rzeźbiarskie Teofila Lenartowicza nie zaliczają się może do najwybitniejszych osiągnięć sztuki XIX w., stanowią jednak fascynującą głosem do całokształtu polskiej i włoskiej plastyki tego czasu¹. Jak powiedział Ernst Gombrich, „gdyby historia sztuki miała ograniczyć swoje zainteresowanie do natchnionych arcydzieł, musielibyśmy wykluczyć wiele dzieł tworzących historię stylu”². To stwierdzenie można by odnieść również do poezji. Tak jak teksty literackie Lenartowicza, zróżnicowane pod względem tematu, stylu i wartości artystycznej, stanowią odbicie wielu prądów myślowych, które zrodził wiek XIX, tak działalność rzeźbiarska tego autora jest ciekawym przykładem recepcji ścierających się wówczas tendencji w sztuce plastycznej. Niewątpliwie Lenartowicz-artysta najsilniej ulegał wpływowi romantyzmu, co widać również w jego rzeźbach, jakkolwiek wiadomo skądinąd, że styl romantyczny w rzeźbie nigdy się tak naprawdę nie wykształcił.

Sztuka dłuta rozwijała się w XIX w. w stopniu nieproporcjonalnie mniejszym niż literatura, muzyka czy malarstwo. W rzeźbie europejskiej dominował nurt klasycyzujący, ugruntowany w poprzednim stuleciu, który około połowy XIX w. zaczął być traktowany bardziej twórczo, by następnie zmierzać w kierunku historyzmu i realizmu³. Niewątpliwie istniały założenia łączące zwolenników romantyzmu w rzeźbiarstwie

¹ Więcej na temat działalności rzeźbiarskiej poety m.in. w: Z. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, pisany między 27 I a 16 II 1868, Biblioteka Jagiellońska, rkps 6515 IV; H. Blum, *O rzeźbie Teofila Lenartowicza*, Kraków 1972; J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii krajowej i wypowiedzi poety*, Kraków 1972; A. Melbechowska-Luty, „Głowa świętego Jana Chrzciciela na misie”. Rzeźbiarskie dzieło Teofila Lenartowicza, „Rocznik Historii Sztuki” t. 17 (1988); A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej. Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, Kraków 1993; A. Melbechowska-Luty, *Lenartowicz Teofil Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5: Le-M, red. J. Derwojed, Wrocław 1993, s. 27-32; A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonotheka” t. 11 (1996); M. Bartnikowska-Biernat, *Teofil Lenartowicz – „lirnik mazowiecki” i spadkobierca renesansowych mistrzów włoskich. Na przykładzie płaskorzeźby i wiersza „Święci robotnicy”, „Ruch Literacki” 2019 z. 1.*

² E. H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, przeł. D. Folga-Januszewska [et al.], red. R. Woodfield, Kraków 2011, s. 529.

³ Zob. D. Kaczmarczyk, W. Tatarkiewicz, *Zmagania się romantyzmu z klasycyzmem w rzeźbie polskiej (na prawach rękopisu)*, Warszawa 1955, s. 6-9; T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyzm i romantyzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 182; K. Roschitz, *Rzeźba*, [w:] F. Claudon [et al.], *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1992; L. Lameński, *Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie*, „Sztuka Europy Wschodniej” t. 3 (2015): *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych za granicą i na emigracji politycznej 1815-1990*, s. 73-75.

(i respektowane przez Lenartowicza) – odejście od antycznego wzorca, tendencje realistyczne, zwrot ku rodzimości i ludowości, motywy narodowowyzwoleńcze – jednak nie wykształcił się styl, który można by wyodrębnić jako romantyczny⁴.

We Florencji, gdzie Lenartowicz przebywał od 1860 r., od początku wieku ton nadawali Lorenzo Bartolini⁵ i Luigi Pampaloni⁶. W drugiej połowie stulecia najpopularniejsi twórcy to nadal spadkobiercy tradycji akademickich: Giovanni Dupré⁷, Enrico Pazzi⁸, Aristodemo Costoli⁹ i Emilio Santarelli¹⁰. W takim środowisku rozwijał się polski rzeźbiarz-samouk, który dzięki wsparciu przyjaciół, takich jak Dupré czy Pazzi, zdołał dojść do pewnej sprawności w tej dziedzinie; pokazywał swoje dzieła na wystawach międzynarodowych m.in. we Florencji, Wiedniu oraz Lwowie i otrzymywał stamtąd zamówienia. Dwie z jego rzeźb: *Rozstrzelanie Stanisława Bechi* i *Drzwi do grobowca Zofii z Kickich Cieszkowskiej*, znajdują się w kościele (i na dziedzińcu) kościoła Santa Croce we Florencji.

Największy wpływ na Lenartowicza-rzeźbiarza wywarła znajomość z Duprém – rzeźbiarzem zaliczanym do nurtu akademickiego, ale skłaniającym się w młodości ku naturalizmowi jako kierunkowi hołdującemu wolności artystycznej i poszukiwaniu prawdy w sztuce¹¹, by w dojrzałej twórczości powrócić do czerpania ze wzorów starożytnych¹². Anna Król dopatruje się nawet bezpośrednich wzajemnych wpływów w twórczości Lenartowicza i Duprégo pod względem sposobu modelowania postaci¹³. Florencki artysta stał się bohaterem jednego z nielicznych artykułów krytycznych autora *Listów o literaturze i sztuce włoskiej*, w którym poeta postawił go w jednym rzędzie z Michałem Aniołem, Wolfgangiem Amadeusem Mozartem i Johannem Wolfgangiem Goethem, charakteryzując go jako twórcę potrafiącego tchnąć nowego ducha w klasyczne formy¹⁴. Porównywał nawet niemal wprost *Safonę* Duprégo do uwielbianego przez siebie *Mojżesza* Michelangela Buonarottiego, nawiązując przy jej opisie – na zasadzie analogii – do anegdoty, wedle której Michał Anioł miał uderzyć gotową rzeźbę proroka w kolano i zawołać: „*Parla!* [Przemów!]”¹⁵. Pamiętniki Duprégo potwierdza-

⁴ Zob. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *Wprowadzenie. O rzeźbiarstwie i krytyce w Polsce, 1815-1889* [w:] *Posągi i Ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, wyb., oprac., wstęp *idem*, t. 1, Warszawa 1993, cz. 1, s. 42; C. K. Norwid, *O rzeźbiarzach florenckich dziś żyjących*, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 1, s. 197-203.

⁵ **Lorenzo Bartolini** (1777-1850) – jeden z największych autorytetów artystycznych w XIX-wiecznej Florencji. Od 1839 r. kierował katedrą rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji. W swojej twórczości łączył tradycje akademickie z elementami naturalizmu, tworząc własny styl, zwany *naturalismo bartoliniano*. Twórczość Bartoliniego wywarła ogromny wpływ na rozwój XIX-wiecznej rzeźby włoskiej. Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 90 n.; A. L. Palmer, *Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture*, Lanham 2011, s. 32; P. Ward-Jackson, *Lorenzo Bartolini: Florence and Prato*, „The Burlington Magazine” 2011, no. 1302, s. 632; K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770-1830*, t. 2: *Katalog*, Warszawa 2016, s. 188-191.

⁶ **Luigi Pampaloni** (1791-1847) – nauczyciel C. Norwida; jego rzeźby cieszyły się popularnością w Polsce. Zob. M. Karamucka, *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań 2016, s. 48; Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” t. 7 (1989), s. 67; I. Schemper-Sparholz, *Lorenzo Bartolini and Luigi Pampaloni in the former Metternich collection*, [w:] *Lorenzo Bartolini. Atti delle giornate di studio*, ed. S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia 2014, s. 100; K. Mikocka-Rachubowa, *op. cit.*, s. 422-423;.

⁷ **Giovanni Dupré** (1817-1882) – jeden z najbardziej uznanych rzeźbiarzy florenckich tego czasu, twórca klasycystycznego *Kaina* i realistycznego *Abla* (oba dzieła znajdują się dziś w Państwowym Muzeum Ermitażu w Petersburgu). Zob. *Italian Art. Painting, Sculpture, Architecture from the Origins to Present Day*, ed. G. Fossi, texts M. Reiche, G. Fossi, M. Bussagli, transl. C. Frost, Firenze-Milano 2004, s. 492; A. L. Palmer, *op. cit.*, s. 83. Dupré poznał Lenartowicza od razu po jego przyjeździe do Florencji i odtąd pozostawał jego mentorem i przyjacielem.

⁸ **Enrico Pazzi** (1818-1899) – autor pomnika Dantego, ufundowanego z okazji 600-lecia urodzin autora *Boskiej komedii* i stojącego do dziś przed kościołem Santa Croce we Florencji. T. Lenartowicz uświetnił uroczystość odsłonięcia pomnika poematem *Na posąg Danta. Od Polski improwizacja* [w:] *idem*, *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 126). Polski poeta przyznał się z florenckim rzeźbiarzem – w liście do Kraszewskiego z 6 I 1881 nazywa Pazziego swoim dwudziestoletnim druhem i wspomina, że w jego pracowni tworzył płaskorzeźbę *Rozstrzelanie Stanisława Bechi*. Zob. Z. Lenartowicz, *op. cit.*; T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 6 I 1881, [w:] *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, oprac. W. Danek, Wrocław 1963, s. 364.

⁹ **Aristodemo Costoli** (1803-1871), asystent Bartoliniego i jego następcą na stanowisku kierownika katedry rzeźby w Akademii Florenckiej. Pozostawał w relacjach towarzyskich z Lenartowiczem. Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 19 III 1868 [w:] *Korespondencja...*, s. 125; A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 91.

¹⁰ **Emilio Santarelli** (1801-1886) – przedstawiciel nurtu akademickiego w rzeźbie, uczeń Thorvaldsena, autor posągu Michała Anioła, znajdującego się we florenckiej galerii Uffizi. Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 91.

¹¹ **G. Dupré**, *Thoughts on Art and Autobiographical Memoirs of Giovanni Dupré*, transl. E. M. Peruzzi, introd. W. W. Story, Boston 1886, s. 143-144, 442.

¹² Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 95.

¹³ *Ibidem*, s. 109.

¹⁴ T. Lenartowicz, *Listy T. L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37.

¹⁵ *Ibidem*. Por. Ł. Kondratowicz, *op. cit.*, s. 71.

ją, że jako twórca nie pozostawał on pod wyłącznym wpływem akademii – świadczy o tym chociażby jego rozmowa z Luigim Calamattą o słynnym *Ablu*, po obejrzeniu którego malarz zaopiniował: „sposób naśladowania, charakter i forma tej rzeźby pokazują, że nie należysz do Akademii”¹⁶.

William Wetmore Story, amerykański rzeźbiarz i pisarz mieszkający przez większość życia w Rzymie¹⁷, autor wprowadzenia do amerykańskiego wydania pamiętników Dupręgo z 1886 r. (przetłumaczonych na język angielski przez jego córkę, Edith Marion Peruzzi), nazwał autora *Abla* „jednym z najwybitniejszych współczesnych rzeźbiarzy we Włoszech”¹⁸. Anna Król w artykule *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florenccy drugiej połowy wieku XIX* potwierdza, że Duprę był – po śmierci Bartoliniego – najbardziej cenionym rzeźbiarzem w ówczesnej stolicy Włoch¹⁹.

Znajomość z twórcą *Safony* znacząco ułatwiła Lenartowiczowi osiągnięcie pewnej rozpoznawalności jako rzeźbiarza, nadała też kierunek jego poszukiwaniom artystycznym (najbardziej charakterystyczną cechą stylu jego rzeźb będzie bowiem dążność do realizmu i prawdy psychologicznej). Niewątpliwie to za sprawą Dupręgo Akademia Sztuk Pięknych we Florencji wykazała zainteresowanie twórczością Lenartowicza – dzieła plastyczne polskiego poety, *Głowę św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady* [il. 1] i *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*, prezentowano najpierw w stolicy Toskanii, a później na Wystawie Powszechnej w Wiedniu w 1873 roku. Rzeźby zostały przekazane do stolicy Austro-Węgier przez florencką Akademię²⁰ i umieszczone w sekcji włoskiej²¹, której przewodniczył nie kto inny jak Duprę.

Agaton Giller, recenzując wystawę wiedeńską, z oburzeniem spostrzegł, że żaden z polskich rzeźbiarzy nurtu akademickiego (wymienił Wiktora Brodzkiego, Tomasza Oskara Sosnowskiego i Walerego Gadowskiego) nie otrzymał medalu od komisji, której członkowie, zdaniem krytyka, byli zwolennikami nowego kierunku realistycznego²². Oznaczałoby to, że do tego właśnie nurtu należy zaliczyć twórczość rzeźbiarską Lenartowicza, nagrodzonego na wystawie złotym medalem zasługi²³. Jakkolwiek taka teza wydaje się zbyt prostym uproszczeniem, istotnie w dziełach autora *Głowy...* można dostrzec elementy dążeń realistycznych. Co ciekawe, jego prace Giller oceniał wysoko, nie pisząc jednak nic o stylu czy technice, a jedynie podkreślając ich „poetycki” wymiar²⁴.

Włosi natomiast mówili o Lenartowiczu-rzeźbiarzu jako o spadkobiercy Lorenza Ghibertiego, twórczo i umiejętnie czerpiącym z tradycji włoskiego quattrocenta i cinquecenta. Krytycy z „Journal de Florence” i „La Nazione” doceniali talent i wyobraźnię poetycką polskiego emigranta²⁵. Pojęcie „poetyckiej wyobraźni” w odniesieniu do rzeźby pojawi się zresztą później u badaczek działalności rzeźbiarskiej Lenartowicza: Anny Król, Justyny Leo i Aleksandry Melbechowskiej-Luty²⁶. To właśnie ta cecha miała decydować o indywidualnym stylu twórczości plastycznej autora *Głowy...*²⁷, który nie wpisywał się w omówione wyżej kanony dominujące w sztuce rzeźbiarskiej XIX wieku. Ettore Marcucci, florencki przyjaciel Lenartowicza i tłumacz jego wierszy, we wstępie do wydanego we Włoszech tomu *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz* napisał:

¹⁶ G. Duprę, *op. cit.*, s. 98.

¹⁷ Zob. O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 408.

¹⁸ *Ibidem*, s. 6.

¹⁹ A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 92.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 245.

²¹ Oprócz jego prac umieszczono w tej sekcji również dzieła T. O. Sosnowskiego i W. Brodzkiego. Zob. A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, Lwów 1873, s. 230; *Officieller Kunst-Katalog. Zweite vermehrte und verbesserte auflage*, Wien 1873, s. 133-135.

²² A. Giller, *op. cit.*, s. 235.

²³ Zob. „Biblioteka Warszawska” 1874, t. 4, s. 366-367; A. Melbechowska-Luty, „*Głowa...*”, s. 425.

²⁴ *Ibidem*, s. 230.

²⁵ Zob. *Prorok Samuel. Płaskorzeźba Teofila Lenartowicza*, „*Kłosa*” 1870 nr 148, s. 214, cyt. za: *Posągi i ludzie...*, cz. 2, s. 12; T. J. Stecki, *Twórczość rzeźbiarska Teofila Lenartowicza*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1871 nr 169, s. 145; J. Leo, *op. cit.*, s. 5; L. Bernardini, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji*, [w:] *A Firenze con i viaggiatori i residenti polacchi / Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, test e cura *idem*, fot. M. Agus, trad. T. M. Wątor-Torelli, trad. H. Mackay-Roberts, Firenze 2005, s. 82.

²⁶ Zob. J. Leo, *op. cit.*; A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*; A. Melbechowska-Luty, *Lenartowicz Teofil...*, s. 27, 30.

²⁷ Zob. J. Leo, *op. cit.*, s. 5; A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze...*, s. 90.



GŁOWA ŚW. JANA CHRZCICIELA

WYPUKŁORZEŻBA T. LENARTOWICZA

— il. 1 T. Lenartowicz, *Głowa św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady*, drzeworyt, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 4, s. 74

Con tutto ciò, egli si mostra sempre in ogni sua opera, sia che maneggi la creta o la penna, artista eminentemente cristiano, la cui anima battuta dall' infortunio e travagliata dai patimenti, si volge costante al suo ideale, a quieta s'immerge nelle pure acque della cristiana filosofia, le quali, come il mitologico Lete, fanno dimenticare le mondane sciagure a chi ebbe in destino di salire e scendere per le altrui scale²⁸.

Rzeczywiście, Lenartowiczowi, niezależnie od materiału, w jakim tworzył, przyświecały dwie naczelné idee: sprawa chrześcijańskiego posłannictwa w dziejach, a także kwestia wyzwolenia i odrodzenia narodu. Zagadnienia doskonałości technicznej i „czystości” stylu pozostawały dla poety mniej istotne, co sytuowało jego twórczość poza głównymi nurtami artystycznymi tego czasu.

Wyrozumiałość Gillera dla Lenartowicza jako zwolennika nowego kierunku w sztuce wynikała z pewnością z osobistej sympatii, ale też z uznania odrębności rzeźby religijnej i historycznej przez wiek XIX. Dzieła zaliczające się do tego gatunku rządziły się innymi prawami niż pozostała twórczość plastyczna, ponieważ miały przede wszystkim budzić wzruszenie, czemu sprzyjało dążenie „do ujmowania ich w sposób bardziej kameralny i rodzajowy”²⁹. Melbechowska-Luty i Szubert mówią o nurcie historyzmu w rzeźbie, definiując go inaczej niż w kontekście architektury, do której ten termin przede wszystkim się odnosi: „sens historyzmu określała przede wszystkim pamięć o szczególnych zdarzeniach dziejowych, kult przeszłości i ludzi zasłużonych dla ojczyzny”³⁰. Do tego nurtu badacze zaliczają Lenartowicza, nazywając go „artystą, który stworzył najbardziej oryginalny i przejmujący zespół rzeźb historyczno-narodowych”³¹. Zdaje się, że doskonałość techniczna stanowiła dla poety problem drugorzędny, co być może wynikało z braku rzetelnego wykształcenia w tym zakresie. Cyprian Godebski ocenił to jako walor, pisząc swojej recenzji z wystawy w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (1875), że „rzeźba jest dlań środkiem, nie celem; uczucie i myśl są czynnikami, forma plastyczna sposobem”³².

Lenartowicz był zatem pod pewnymi względami twórcą reprezentatywnym dla swojej epoki: podejmował tematykę historyczno-patriotyczną, nasycił dzieła bogatą symboliką, skłaniał się ku realizmowi. Jednak styl jego twórczości jest wyjątkowy na tle XIX-wiecznych dokonań rzeźbiarskich. Nie powiela tendencji neoklasycyzujących, przypomina raczej prace włoskich artystów renesansowych (nie reprezentując jednak nurtu neoflorenckiego), a pod względem kompozycji wykazuje też związki z malarstwem historycznym. Co charakterystyczne, uprawiając formy najbardziej rozpowszechnione w tym okresie – medalion, nagrobek, popiersie – Lenartowicz jednocześnie tak naprawdę specjalizował się w mało popularnej płaskorzeźbie³³. Ligia Wilkowa zauważa, że ta forma mogła być po prostu bardziej przystępna dla początkującego rzeźbiarza, gdyż z uwagi na swoją dwuwymiarowość nie wymagała rygorystycznego przestrzegania zasad kompozycji ani praw statyki i ciężenia³⁴. Możliwe jednak, że płaskorzeźba odpowiadała Lenartowiczowi z jeszcze jednego powodu: dawała dużo większe możliwości narracyjne niż forma pełnowymiarowa. Tę cechę reliefu podkreślał już Goethe:

są jednakże przedmioty, które same w sobie nie byłyby zrozumiałe lub interesujące, gdyby nie były powiązane i wyjaśniane łańcuchowo: może to być również szereg działań, jak np. prace Herkulesa lub szereg części jakiegoś działania, jak np. Bachanalii. [...] Na właściwym zrozumieniu opracowania tego rodzaju opiera się cała sztuka płaskorzeźby³⁵.

²⁸ E. Marcucci, *Prefazione del traduttore*, [w:] T. Lenartowicz, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*, Firenze 1871, s. XVI.

²⁹ A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 100.

³⁰ *Posągi i ludzie...*, cz. 1, s. 152.

³¹ *Ibidem*, s. 63.

³² C. Godebski, *Listy o sztuce 1875–1876*, oprac., wstęp, koment. M. Maślowski, Kraków 1970, s. 83–84.

³³ Zob. A. Melbechowska-Luty, „Głowa...”, s. 423–427.

³⁴ L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, „Studia Muzealne” 1992, z. 15, s. 140.

³⁵ J. W. Goethe, *O przedmiotach sztuk plastycznych*, przeł. R. Wojnakowski, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac., wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 177.

Przykładem wykorzystania przez Lenartowicza formy reliefu jako tego rodzaju przestrzeni narracyjnej jest jedno z jego najważniejszych dzieł plastycznych, *Głowa św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady*.

Przed przystąpieniem do interpretacji rzeźby warto pokrótce przedstawić jej dzieje. Po wykonaniu modelu w 1871 r.³⁶ Lenartowicz musiał czekać na zebranie funduszy, które pozwoliłyby mu na sporządzenie brązowej kopii dzieła, nie mogło ono bowiem znaleźć nabywcy³⁷. Nie pierwszy raz przyszedł poecie z pomocą Józef Ignacy Kraszewski, organizując w tymże roku zbiórkę pieniędzy na łamach „Dziennika Poznańskiego”³⁸. Zebrana suma 73 talarów w połączeniu z indywidualną darowizną księdza Jana Respądką, przyjaciela Kraszewskiego, dały kwotę pozwalającą na wykonanie *Głowy św. Jana...* w brązie.³⁹ Warto w tym miejscu nadmienić, że powstały w sumie trzy egzemplarze dzieła, których dzieje nie są dziś do końca znane. Kopia, wykonana na początku 1873 r.⁴⁰, w marcu tego samego roku została posłana do Wiednia na Wystawę Powszechną, a w roku następnym – przeznaczona na sprzedaż przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Sześć lat później *Głowę św. Jana...* można było oglądać na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie⁴¹. Według Anny Król jeden z egzemplarzy dzieła został ostatecznie zakupiony przez Henrykę z Dzieduszyckich Capelli⁴². Druga kopia przez jakiś czas miała się znajdować w prywatnych zbiorach rodziny Barbackich we Florencji⁴³, kolejna została odnaleziona w Niegoszowicach k. Krakowa u rodziny Nałęczę-Rostworowskich⁴⁴. Wszystkie wersje rzeźby (gipsowy oryginał i trzy egzemplarze galwaniczne) uchodzą dziś za zaginione.

Dzieje św. Jana Chrzciciela fascynowały Lenartowicza jeszcze na długo przed powstaniem tego dzieła. Świadczy o tym nieukończona książka *Żywot św. Jana Chrzciciela*, której fragmenty publikowało w 1862 r. lwowskie czasopismo „Dzwonek” wraz z wierszem *Przedmowa do książki, w której jest żywot św. Jana Chrzciciela spisany*⁴⁵. Utwór ten skupia się nie tyle na męczeństwie, ile na pokorze św. Jana, posłusznie przyjmującego wszelkie wyroki Boskie. Lenartowicz skoncentrował się na pochwalę bezinteresownej postawy świętego. Przesłanie utworu stanowi apoteozę czystej pobożności i rezygnacji z przywiązania do tego, co ziemskie:

Chwał Boga sercem i czystymi słowy;
I bądź na wszystko co Bóg da gotowy.
Tak byś odchodząc swoich bez powrotu,
Nie pożałował ziemi ni namiotu.
Bo trudno temu przebyć rajskie wrota,
Kto w pajęczynę ziemską się obmota⁴⁶.

W omawianej płaskorzeźbie autor *Żywota...* skierował uwagę na motywy zbrodni i zemsty, mające stanowić aluzję do losu Polaków pod zaborami. Twarz świętego męczennika została przez niego wyposażona

³⁶ Model samej głowy powstał już w 1869 r., przez kolejne dwa lata Lenartowicz cyzelował pótmisek z płaskorzeźbami. Zob. T. Lenartowicz, listy do J. I. Kraszewskiego, z 21 XI 1870 i 24 V 1871 [w:] *Korespondencja...*, s. 186, 204.

³⁷ Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 13 IX 1871, [w:] *Korespondencja...*, s. 209.

³⁸ Zob. J. I. Kraszewski, list do T. Lenartowicz, z 12 I 1872, [w:] *Korespondencja...*, s. 227. Jak wskazuje dalsza korespondencja, Lenartowicz czuł się upokorzony tą zbiórką.

³⁹ Zob. J. I. Kraszewski, listy do T. Lenartowicza, z 4 i 30 XII 1871 i z 12 I 1872 [w:] *Korespondencja...*, s. 224-227.

⁴⁰ Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 10 II 1873, [w:] *Korespondencja...*, s. 247.

⁴¹ Zob. A. Melbechowska-Luty, „Głowa...”, s. 425.

⁴² Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, s. 56.

⁴³ Zob. J. Pietrzycki, *Pamiętki po Lenartowiczu we Florencji. W stulecie śmierci, „Świat” 1922, nr 9.*

⁴⁴ L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej coresspondance des arts, „Litteraria” 1989, s. 83.* Badacz dodaje, że obok rzeźby znaleziono dokument świadczący o jej zakupie jeszcze za życia Lenartowicza, za sumę 5000 rubli.

⁴⁵ T. Lenartowicz, *Przedmowa do książki, w której jest żywot św. Jana Chrzciciela spisany*, „Dzwonek” 1862, nr 2; *idem*, *Żywot Jana Chrzciciela [fragmenty]*, „Dzwonek” 1862, nr 2 i 8.

⁴⁶ *idem*, *Przedmowa...*, s. 22-23.

w rysy legendarnego bohatera Mickiewiczowskiej *Reduty Ordon*⁴⁷ (z jego charakterystycznym zakrzywionym nosem i wysokim czołem), co prawdopodobnie miało wzmacniać patriotyczną wymowę dzieła, możliwą do odczytania zarówno przez odbiorcę polskiego, jak włoskiego. Lenartowicz znał Ordon, utrzymywał z nim serdeczne stosunki we Florencji, a po śmierci przyjaciela poświęcił mu poemat pt. *Ordon*, opublikowany w numerze 11 lwowskiej „Gazety Narodowej” z 15 V 1887. Jak wiadomo, losy Juliana Konstantego Ordon potoczyły się zgoła inaczej, niż można by wnioskować z poematu Adama Mickiewicza. Przede wszystkim powstaniec przeżył obronę warszawskiej Woli w 1831 r.; jednak legenda literacka była silniejsza niż fakty i Ordon nieraz musiał dowodzić swojej tożsamości ludziom, którzy nie chcieli uwierzyć, że nie zginął⁴⁸. Nie mogąc udźwignąć ciężaru owej bohaterskiej sławy, odebrał sobie życie we Florencji w 1887 roku⁴⁹. Lenartowicz, znając Ordon oraz okoliczności jego śmierci, był oczywiście doskonale świadomy, jak dalece wizja z Mickiewiczowskiego poematu rozmięła się z prawdą. Upodabniając swojego św. Jana do bohatera powstania listopadowego, niewątpliwie liczył na jego rozpoznawalność i siłę literackiego mitu. Ordon bez trudu identyfikowali zarówno Polacy, jak i Włosi. Po uniknięciu aresztowania za udział w powstaniu polski oficer zdążył się odznaczyć w wojnie o niepodległość Italii (uczestnicząc m.in. w wyprawie Giuseppe Garibaldiego na Sycylię⁵⁰) i w 1863 przyjął obywatelstwo włoskie⁵¹. W świadomości przedstawicieli obu nacji mógł zatem funkcjonować jako bohater narodowy, którego spotkał tragiczny koniec.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że rysy Ordon to jeden z niewielu szczegółów, które dzisiejszy interpretator może samodzielnie odczytać z dzieła. *Głowę św. Jana...* znamy dziś bowiem jedynie z reprodukcji⁵², toteż żaden z badaczy twórczości Lenartowicza nie podjął się analizy rzeźby⁵³. Niniejszy szkic stanowi próbę przedstawienia symboliki reliefu na podstawie relacji z epoki, z uwzględnieniem własnych domysłów autorki.

Szczegółowy opis *Głowy...* pozostawił Tadeusz Jerzy Stecki w godnym przytoczenia artykule do „Tygodnika Ilustrowanego”:

Głowa ta, którą autor nazwał *Caput iustum*, leży na półmisku wielkości blisko metra, pokrytym płaskorzeźbami odpowiadającymi słowom *Ewangelii św. Mateusza* w rozdz. XXIII, 35, wypisanym na wstędze opasującej czoło męża Bożego [...]. Autor, w pojęciu, że Chrystus mówił do wszystkich wieków i wszystkich ludów, wokoło głowy sprawiedliwego wyrzeźbił nie tylko Abla, Jana i Szczepana, zabijanych przez lud izraelski, ale i męczenników chrześcijańskich na Colosseum w Rzymie, upadających pod plagami u barbarzyńców, i śmierć Sokratesa, którego wielu z teologów nazywa zapowiedzią przyjścia Zbawiciela, i męczeństwo najwyższego poety chrześcijańskiego, św. Jana Ewangelisty, rzuconego w olej wrzący na wyspie Patmos – i w taki sposób złożył jedno koło z czterech osobnych pół się składające, z czterech narodowości: hebrajskiej, greckiej, łacińskiej i huńskiej (mongolskiej), a każda z tych narodowości oddzielona jest jedna od drugiej figurami czterech grzechów głównych, spoza których trzy ostatnie wystają. Pod głową męczennika formuje się jakoby krzyż z grzechów ludzkich [...]⁵⁴.

⁴⁷ Por. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *op. cit.*, s. 64.

⁴⁸ Zob. D. Siwicka, *Reduta Ordon*, [w:] J. M. Rymkiewicz [et al.], *Mickiewicz – encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 456–457.

⁴⁹ *Ibidem*. Zob. też T. Lenartowicz, list do T. Zmorskiej, z 19 V 1887, [w:] *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej*, wyd., wstęp, przyp. J. Rudnicka, posł. S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 310–311.

⁵⁰ Zob. J. W. Woś, „*Florenza bella tutto il vulgo canta*”. *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, Trento 2006, s. 73.

⁵¹ T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 30 XI 1870, przyp. 15, [w:] *Korespondencja...*, s. 192.

⁵² Drzeworyt ukazujący rzeźbę wydrukowany został przez „Tygodnik Ilustrowany” (1874, nr 347, s. 116; 1903, nr 4, s. 74). Ilustracja ta odzwierciedla ostateczny kształt misy (por. A. Melbechowska-Luty, „*Głowa...*”, s. 424). Istnieje również fotografia rzeźby, którą zamieścił „Ilustrowany Kurier Codzienny” między 1930 a 1936 r., możliwa do obejrzenia za pośrednictwem Narodowego Archiwum Cyfrowego (<http://audiovis.nac.gov.pl/obraz/123659/191e793e48a70f0e4c302b4571ca3640> [data dostępu: 22 IX 2019]). Do niniejszego artykułu dołączyłam kopię drzeworytu z „Tygodnika Ilustrowanego” 1903, gdyż ilustracja ta zachowała się w najlepszym stanie i przez to pozwala najdokładniej zaobserwować szczegóły rzeźby.

⁵³ Nawet A. Melbechowska-Luty w cytowanym artykule „*Głowa...*”, przytaczając ciekawe fakty na temat twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza oraz historii omawianego dzieła, nie rozwija interpretacji jego samego.

⁵⁴ T. J. Stecki, *op. cit.*, s. 146.

Umieszczenie łacińskiego napisu na wstędze opasującej głowę świętego przywodzi na myśl sztukę ikony. Treść napisu pochodzi, jak wspomniał Stecki, z *Ewangelii św. Mateusza*: „*Ut veniat super vos omnis sanguis iustus*” („Tak spadnie na was wszystka krew niewinna”)⁵⁵. Napis ten stanowi objaśnienie przesłania dzieła, które znalazło odzwierciedlenie w utworze poetyckim dołączonym przez Lenartowicza – według relacji Henryka Biegeleisena – do rzeźby:

Na gmachu świata oto już się rysy
kładą i głuchy grzmot spod ziemi bije;
Oto przelana krew niewinna żyje
I na ten ciągnie świat w postaci burzy,
I pięknie błękit i krew się wyleje,
Buchnie i cała w słońcu się zaburzy⁵⁶.

Wyobrażenie niewinnie przelanej krwi nawiązuje oczywiście do biblijnej historii stracenia Jana Chrzciciela podczas przyjęcia urodzinowego Heroda Antypasa na prośbę jego pasierbicy Salome, podżeganej do tego przez jej matkę, a żonę Antypasa, Herodiadę⁵⁷. Kaprys ten był w rzeczywistości aktem zemsty za potępienie przez św. Jana małżeństwa Herodiady z Herodem, niezgodnego z prawem żydowskim, gdyż Antypas był bratem pierwszego męża Herodiady, Heroda Agryppy I. Według opowieści Salome oczarowała Heroda tańcem, w następstwie czego ten obiecał spełnić każde jej życzenie; na polecenie matki dziewczyna zażądała głowy Jana Chrzciciela, który natychmiast został ścięty, a jego głowę przyniesiono Salome na misie, co stało się później chętnie wykorzystywanym motywem literackim, malarskim i rzeźbiarskim. Nieodłączną bohaterką owych utworów artystycznych była właśnie córka Herodiady – symbol niszczycielskiego erotyzmu – tańcząca bądź trzymająca misę z głową świętego. Z taką interpretacją spotykamy się w sztuce europejskiej od renesansu (Albrecht Dürer i Lucas Cranach), przez barok (Caravaggio), po liczne przedstawienia akademickie i symbolistyczne (Gustave Moreau). Jak spostrzega Agata Małodobry, autorka opisu rzeźby Walerego Gadomskiego w katalogu Muzeum Narodowego w Krakowie, „fascynacja okrucieństwem obleczonym we wschodni bądź antyczny kostium, typowa dla malarzy z kręgu paryskiej akademii, była obecna także w twórczości rzeźbiarskiej”⁵⁸.

Niezależnie od epoki czy od nurtów, z jakich wywodzą się poszczególne dzieła, ich główny zamysł przeważnie opiera się na zetknięciu uwodzicielskiego piękna Salome z okrucieństwem jej czynu. Lenartowicz zaś uczynił tematem przedstawienia samą głowę na misie, niczym twórcy XVIII-wiecznych ikon prawosławnych⁵⁹, rezygnując z jakiegokolwiek nawiązania do postaci tancerki. Również w literackiej opowieści o prześladowaniu św. Jana nie wspomina Lenartowicz o Salome; pojawia się tam jedynie bezimienna, odróżniająca nałożnica króla (zapewne *alter ego* Herodiady), która skazuje Jana na śmierć⁶⁰. W rzeźbie poety głowa św. Jana jest przede wszystkim symbolem niewinnej, niepotrzebnej ofiary, która musi zostać pomszczona: tak jak w dramacie Oscara Wilde’a Salome ostatecznie zostaje uśmiercona przez Heroda, tak i dla każdego dręczyciela niewinnych nadejdzie czas kary.

⁵⁵ Mt 23, 35.

⁵⁶ Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913, s. 149. Jest to fragment dłuższego utworu, pozostała część zaginęła.

⁵⁷ Mk 6, 22–28.

⁵⁸ A. Małodobry, *Walery Gadomski (1833–1911)*, [w:] *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, red. B. Ciciora, A. Krypczyk, Kraków 2010, s. 319.

⁵⁹ Niektórzy z nich wybierali trzecie rozwiązanie – w duchu średniowiecznych przedstawień świętych z atrybutami, malując Jana Chrzciciela trzymającego misę z odciętej głową.

⁶⁰ T. Lenartowicz, *Żywot...* (nr 8), s. 123–124.

Lenartowicz posługiwał się w odniesieniu do swojego dzieła drugim tytułem: *Caput iustum*⁶¹, czyli ‘głowa sprawiedliwego’. Sprawiedliwy to Jan Chrzciciel, uczeń i powiernik Jezusa Chrystusa, pędzący cnotliwe życie, a następnie dobrowolnie oddający się w niewolę Heroda, co oznaczało pewną śmierć. Sprawiedliwy – w znaczeniu ‘moralny, uczciwy’⁶² – jest także polski patriota, sportretowany na podobieństwo Ordona, ponoszący śmierć w imię wolności (zakładając, że Lenartowicz myślał o losach Ordona z poematu Mickiewicza). Istotne, że głowa była pełnoplastyczną rzeźbą, do tego – według relacji Lenartowicza – naturalnej wielkości⁶³. Wywierała więc zapewne niemałe wrażenie na oglądających, zwłaszcza jeżeli rozpoznawali oni sportretowanego w postaci Jana mężczyznę. Siła przekazu musiała zatem tkwić w samym przedstawieniu odciętej głowy – bardzo realistycznym, biorąc po uwagę, że pod szyją można się dopatrzeć pozostałości po zdekapitowanym korpusie. O tym, jak głęboko Lenartowicz wierzył w siłę przekazu swojego dzieła, świadczy chociażby fragment jednego z jego listów do Kraszewskiego, gdzie poeta ze wzruszeniem opowiada o tym, jak jego niewidomy sąsiad przez sam dotyk odgadł zamysł rzeźby⁶⁴. Oczywiście ani na wystawie wiedeńskiej, ani później w Warszawie i Lwowie nikt nie miał możliwości haptycznego zapoznania się z *Głową św. Jana...*, toteż twórca zatroszczył się o wyeksponowanie jej walorów za pomocą światła, które powinno padać z góry, „w rzeźbie bowiem, która nie ma kolorów, cienie zastępują kolory”⁶⁵.

Dodatkowe objaśnienie przekazu znajdujemy natomiast – zgodnie z tezą o narracyjności reliefu – na obrzeżach misy, wykorzystanej jako pole do przedstawienia zespołu płaskorzeźb wyobrażających „mordujących Boga w ludzkości”⁶⁶: Heroda, Nerona i Tamerlana, najazd Hunów, sceny męczeństwa proroków, śmierć Sokratesa i chrześcijan w Koloseum⁶⁷. Można więc mówić o „kolistym” pojmowaniu czasu w dziele Lenartowicza, charakterystycznym również dla ikon i mającym oryginalnie symbolizować trwanie i wieczność⁶⁸. W przypadku rzeźby Lenartowicza wydaje się, że chodzi raczej o zaakcentowanie nieuchronnej powtarzalności zjawisk historycznych; najsilniej objawia się tutaj wzmiankowana wcześniej chęć przedstawienia przez poetę „łańcucha dziejów”⁶⁹. Ogólny wydźwięk dzieła staje się przez to nieco pesymistyczny. Być może właśnie z tego powodu poeta zdecydował się dodać do niego komentarz literacki, którego przekaz jest czytelny: wszyscy krzywdziciele w historii ludzkości ponieśli i poniosą należytą karę. Zgodnie z teologią chrześcijańską śmierć męczennika oznacza także zjednoczenie z cierpieniem Chrystusa, prowadzące do zbawienia i zapowiadające zmartwychwstanie, co miało zapewne kojarzyć się z odrodzeniem Polski. Fragment mówiący o przelanej krwi niewinnej, która żyje, to czytelna aluzja do dogmatu przeistoczenia, mającego świadczyć o sakramentalnej obecności Chrystusa w postaciach eucharystycznych. Skojarzenie to naprowadza na mesjanistyczny kontekst *Głowy św. Jana...* Warto przypomnieć, że jeden z męczenników przedstawionych na obramowaniu misy to św. Jan Ewangelista, autor *Apokalipsy*, który w czasie wygnania na Patmos doznał objawienia i zobaczył Boga⁷⁰, otrzymawszy równocześnie misję opisanego tego zdarzenia oraz przekazania Kościołowi wyroków Najwyższego. W św. Janie można zatem zobaczyć apostoła Boskiej sprawiedliwości, wieszczą objawiającego prawdy nadprzyrodzone, którego nie złamały tortury ani wypędzenie.

⁶¹ Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, s. 56.

⁶² *Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, t. 3, Warszawa 1981, s. 304; S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 5: R–T, Warszawa 1812, s. 570.

⁶³ Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 21 XI 1870, s. 186.

⁶⁴ Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 28 XII 1870 [w:] *Korespondencja...*, s. 194.

⁶⁵ Cyt. za: H. Biegeleisen, *op. cit.*, s. 148. Nie udało się ustalić oryginalnego źródła cytatu. Zob. także T. Lenartowicz, list do Kraszewskiego z 14 i 18 I 1873, [w:] *Korespondencja...*, s. 245.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Mamy zatem w tym dziele do czynienia z przeplataniem się tradycji antycznej i chrześcijańskiej, co jest charakterystyczne dla rzeźb Lenartowicza. Por. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *op. cit.*, s. 64.

⁶⁸ Zob. M. Ludera, *Problemy „tradycji malarstwa ikonowego” w późnych ikonach na ziemiach polskich Rzeczypospolitej. W poszukiwaniu nowych perspektyw badawczych*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ: Nauki Humanistyczne” 2013, nr 1, s. 51.

⁶⁹ Por. A. Melbechowska-Luty, „*Głowa...*”, s. 427.

⁷⁰ Ap 1, 9–19. Warto nadmienić, że św. Jan Ewangelista jako jedyny z apostołów nie poniósł śmierci męczeńskiej. Lenartowicz wyraźnie interpretuje jego wypędzenie jako rodzaj najwyższego udźwignienia.

Głowę św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady wolno uznać za jedno z najbardziej „romantycznych” dokonań rzeźbiarskich Lenartowicza. Świadczą o tym dominacja idei chrześcijańskich i narodowowyzwoleńczych w dziele, wprowadzenie złożonej motywiki, ale także rozwiązania formalne: realizm przedstawienia i nawiązanie do dawnej sztuki sakralnej przez temat, kompozycję oraz sposób wykorzystania reliefu. Warto pamiętać, że sam Lenartowicz uznawał *Caput iustum* za jedno ze swoich najważniejszych dokonań rzeźbiarskich. Potwierdzają to nie tylko jego wypowiedzi listowne, ale i fakt, że sześć lat po stworzeniu *Głowy św. Jana...* autor nawiązał do niej w innej rzeźbie pt. *Morituri te salutant Patria* z 1877 r., noszącej zamienny podtytuł *Polak umierający w opuszczeniu* i przedstawiającej głowę konającego nad reliefami ze scenami sybirskimi. Główne przesłanie tego dzieła zasadza się na porównaniu bezsensownie umierających gladiatorów rzymskich do Polaków, cierpiących pod uciskiem zaborców. *Umierający żołnierz wolności* (to kolejny z wariantów tytułu rzeźby⁷¹) nosi na szyi trzy medaliony oznaczające Austrię, Prusy i Rosję; na jego czole siedzi mucha, której nie ma on siły odgonić. Autor pisze: „Polska to takie muchy, jak błazenek krakowski”, mając zapewne na myśli przywódcę stańczyków Stanisława Tarnowskiego⁷². Reliefy umieszczone na podstawie rzeźby zatytułowane zostały *Pochód na Sybir (Zestanie)* i *W katordze (Przybycie do kopalni)*⁷³. Lenartowicz wykorzystał przy tworzeniu tej rzeźby podobne środki do tych, jakimi operował, pracując nad *Głową św. Jana*: realistyczny modelunek postaci, elementy historyzmu (tu polegające na nawiązaniu w tytule do dziejów starożytnych) oraz bogatą symbolikę. Podobna jest też kompozycja z wyeksponowanym głównym wątkiem i reliefową serią scen pobocznych, stanowiących dodatkowy klucz interpretacyjny do dzieła. Rzeźba *Morituri te salutant...* miała także swoją kontynuację literacką – w poemacie *Cienie syberyjskie* z 1883 roku⁷⁴.

* * *

Mimo kłopotów finansowych i podupadającego zdrowia Lenartowicz pozostawił po sobie dość okazały dorobek rzeźbiarski, a przecież nie wszystkie dzieła są nam dzisiaj znane. Pośród tych, które się zachowały w oryginale lub reprodukcji, znajdują się twory wyjątkowe, podziwiane przez współczesnych. Należą do nich *Głowa św. Jana na misie Herodiady*, *Powrót ludu Bożego do Ziemi Obiecanej*, *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*, *Prorok Samuel*, *Rozstrzelanie Stanisława Bechi* czy *Kazimierz Wielki jako budowniczy*. Powstało ponadto kilkanaście medalionów, trochę dzieł religijnych i nagrobnych oraz kilka kopii. Najpełniejszy i najbardziej aktualny spis prac rzeźbiarskich Lenartowicza opracowała Anna Król w katalogu do wystawy monograficznej, zorganizowanej w krakowskim Muzeum Narodowym w okresie od listopada 1993 do stycznia 1994⁷⁵. *Głowa św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady* pozostaje jednym z najciekawszych dokonań Lenartowicza-rzeźbiarza jako przykład recepcji sztuki dawnej, z którą zetknął się on we Florencji, ale także jako dzieło oryginalne na tle krajowej i włoskiej praktyki rzeźby artystycznej w XIX w., które – z uwagi na wskazane wyżej cechy formalne i środki ekspresji – można by ostrożnie określić jako „romantyczne”.

⁷¹ Zob. A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, s. 71.

⁷² Zob. T. Lenartowicz, list do J. I. Kraszewskiego, z 12 VI 1877, [w:] *Korespondencja...*, s. 319.

⁷³ A. Król (*Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, s. 71) i A. Melbechowska-Luty (*Lenartowicz Teofil...*, s. 30) podają różne warianty tytułów.

⁷⁴ Wyd. Lwów 1883.

⁷⁵ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*

Słowa kluczowe

literatura, rzeźba, XIX wiek, Teofil Lenartowicz, romantyzm

Keywords

literature, sculpture, 19th century, Teofil Lenartowicz, romanticism

References

1. **Bartnikowska-Biernat Magdalena**, *Teofil Lenartowicz – „lirnik mazowiecki” i spadkobierca renesansowych mistrzów włoskich. Na przykładzie płaskorzeźby i wiersza „Święci robotnicy”*, „Ruch Literacki” 2019, z. 1.
2. **Bernardini Luca**, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji* [w:] *A Firenze con i viaggiatori i residenti polacchi / Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, test e cura **L. Bernardini**, fot. M. Agus, trad. T. M. Wątor-Torelli, H. Mackay-Roberts, Firenze 2005.
3. **Dupré Giovanni**, *Thoughts on Art and Autobiographical Memoirs of Giovanni Dupré*, transl. Edith Marion Peruzzi, introd. **W. W. Story**, Boston 1886.
4. **Giller Agaton**, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, Lwów 1873, s. 230.
5. **Godebski Cyprian**, *Listy o sztuce 1875–1876*, oprac., wstęp, koment. M. Masłowski, Kraków 1970.
6. **Kaczmarczyk Dariusz**, **Tatarkiewicz Władysław**, *Zmagania się romantyzmu z klasycyzmem w rzeźbie polskiej (na pracach rękopisu)*, Warszawa 1955.
7. *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, oprac. W. Danek, Wrocław 1963.
8. **Kotula Adam**, **Krakowski Piotr**, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980.
9. **Król Anna**, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florenccy drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonotheka” t. 11 (1996).
10. **Lenartowicz Zofia**, list do J. I. Kraszewskiego, pisany między 27 I a 16 II 1868, Biblioteka Jagiellońska, rkps 6515 IV.
11. **Marcucci Ettore**, *Prefazione del traduttore*, [w:] **T. Lenartowicz**, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*, Firenze 1871.
12. **Melbechowska-Luty Aleksandra**, „*Głowa świętego Jana Chrzciciela na misie*”. Rzeźbiarskie dzieło Teofila Lenartowicza, „Rocznik Historii Sztuki” t. 17 (1988).
13. **Mikocka-Rachubowa Katarzyna**, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, t. 2: *Katalog*, Warszawa 2016.
14. **Norwid Cyprian Kamil**, *O rzeźbiarzach florenckich dziś żyjących*, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 1.
15. *Officieller Kunst-Katalog. Zweite vermehrte und verbesserte aufgabe*, Wien 1873.
16. *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, wyb., oprac., wstęp A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, Warszawa 1993.
17. **Roschitz Karlheinz**, *Rzeźba*, [w:] **F. Claudon [et al.]**, *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1992.
18. **Schemper-Sparholz Ingeborg**, *Lorenzo Bartolini and Luigi Pampaloni in the former Metternich collection*, [w:] Lorenzo Bartolini. *Atti delle giornate di studio*, ed. **S. Bietoletti**, **A. Caputo**, **F. Falletti**, Pistoia 2014.
19. **Stecki Tadeusz Jerzy**, *Twórczość rzeźbiarska Teofila Lenartowicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 169.
20. **Woś Jan Władysław**, „*Florenza bella tutto il vulgo canta*”. *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, Trento 2006.

PhD Magdalena Bartnikowska-Biernat, mbbartnikowska@gmail.com

Graduate of the Faculty of Polish Philology at the Jagiellonian University (Department of Comparative Literature). Under the direction of Dr. habil. Olga Płaszczewska, she prepared her PhD thesis entitled *The Florentine Portfolio by Teofil Lenartowicz. Literary and Sculptural Works*. Author of scientific publications with a comparative profile, concerning the borderline between literature, musical and visual arts.

Summary

MAGDALENA BARTNIKOWSKA (Jagiellonian University) / The head of St. John the Baptist on Herodias' Platter by Teofil Lenartowicz – from the history of Romantic sculpture

Teofil Lenartowicz – a Polish poet, who spent most of his life in exile in Florence – after moving to Italy quickly became known as a talented sculptor. Although his vocabulary was limited (the artist did not receive any academic education), his works of art present their own style, which went beyond the tendencies present in Polish and Italian sculpture of the 19th century. As such, they were appreciated by his contemporaries – in Italy by the sculptor Giovanni Dupré, in Poland by Józef Ignacy Kraszewski, Agaton Giller and Cyprian Godebski. Lenartowicz combined elements of religious, monumental and historical art in his sculptural works, at the same time saturating them with thoughtful symbolism. It should be noted at this point that he specialized in a relatively unpopular relief. The above-mentioned features of Lenartowicz's sculpture can be seen in one of his most important works – *The Head of St. John the Baptist on Herodias' Platter*.