

ŁUCJA KONDRATOWICZ

PŁASKORZEŻBY JULESA FRANCESCHIEGO
OPARTE NA MOTYWACH UTWORÓW
ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Żywe zainteresowanie kulturą romantyczną - zjawisko charakterystyczne dla całej Europy, w tym także dla nauki polskiej - trwa od wielu lat. Publikacje dwóch sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *Romantyzm* (1967), *Ikonaografia romantyczna* (1978), wystawa *Romantyzm i romantyczność* (1975) czy Swinarskiego realizacja *Dziadów*, Hanuszkiewiczza wersja biografii autora *Pana Tadeusza* i edycje korespondencji Krasińskiego są jednymi z bardziej znaczących plonów polskich analiz epoki romantycznej. Badacze przedmiotu, wartościując na nowo dorobek romantyczny, ukazując go w odmiennych aspektach i niejednokrotnie wydobywając z zapomnienia, pogłębiają i poszerzają wiedzę o artystycznych zjawiskach epoki, o jej twórcach, ukazują nowe perspektywy badań. Obecny artykuł, dotyczący recepcji utworów Krasińskiego w sztukach plastycznych, należy umieścić w tym nurcie zainteresowań naszych czasów. Podjęte w nim zostało nie tyle przewartościowanie dotychczasowych interpretacji, ile ujawnienie obszarów dotąd nie badanych¹.

Dzieje recepcji Krasińskiego w dziełach polskich artystów rozpoczynają się w połowie XIX w. Trzeba zachować świadomość, że prace te nie były liczne i znaczące. Twórczość Krasińskiego, mająca za podstawę narodowowyzwoleńczą ideę, operująca poetyką wizji, atrakcyjna także ze względu na takie wartości obrazu poetyckiego, jak: irracjonalna aura, klimat marzenia, zjawy, snu, najwyraźniej nie przyciągała twórców zarówno współczesnych poecie, jak i pokoleń późniejszych. Nie doczekała się ona tytułu i takich dzieł - ilustracji, jakie miały utwory dwóch innych naszych wieszczów - Mickiewicza i Słowackiego.

Spośród utworów Krasińskiego stosunkowo dużym zainteresowaniem cieszyły się *Psalmy przyszłości* i *Przedświt* (Leopold Nowotny, Cyprian Kamil Norwid, Artur Grotger, Jan Matejko, Jules Franceschi, Witold Pruszkowski), także *Irydion* (Norwid, Włodzimierz Padlewski, Franceschi, Stanisław Rostworowski, Henryk Kuna). Najgenialniejszy i najgłośniejszy utwór Krasińskiego *Nie-Boska Komedja* doczekał się niewielu plastycznych realizacji (Norwid, Franceschi, Ludwik Stasiak). Przyczynę tego należy widzieć w uniwersalizmie treści, które rozważał poeta w *Nie-Boskiej*, treści, które nie dotyczyły wprost narodowo-niepodległościowych zagadnień, więc nie wywodziły się z obszaru, z którego, generalnie rzecz ujmując, czerpała sztuka polska końca pierwszej i drugiej połowy XIX w.

Szczupły zbiór dzieł inspirowanych twórczością Krasińskiego nie pozwala na ukazanie ciągu przedstawień poszczególnych wątków, na ukazanie zależności i powiązań między obrazami, na ujawnienie tradycji czy przemian w przedstawieniu, więc rozumienie idei poety. Dzieła te powstawały często niezależnie, w różnych miejscach, w Polsce i poza nią – wspólnym ich mianownikiem był tylko punkt wyjścia: temat zaczerpnięty z dorobku Krasińskiego. Musimy także pamiętać, że były tworzone przede wszystkim dla idei – treści społecznej i narodowo-patriotycznej, że funkcjonują w powiązaniu z danym utworem poety, że są interesujące zwłaszcza jako jego ilustracje. Stąd, tym ich wartościom winno się poświęcić najwięcej uwagi. Tym bardziej, że przedstawieniom literackich podniosłych wątków w twórczości Krasińskiego rzadko towarzyszyła wielkość czy nowatorskość artystyczna.

Spośród dzieł inspirowanych utworami Krasińskiego, najbardziej interesującymi są dziś prawie zapomniane prace Włocha Julesa Franceschiego (1825-1883). W 1887 r. w Paryżu, E. Gruet odlał w brązie trzy płaskorzeźby według projektów tego artysty. Płyty przedstawiają sceny z utworów Krasińskiego: *Nie-Boskiej Komedii*, *Irydiona*, *Psalnów przyszłości*. Były przeznaczone na sarkofag Krasińskiego do krypty wawelskiej². Z nieznanых przyczyn dzieło nie zostało ukończone. Z zamierzonych czterech płaskorzeźb artysta wykonał tylko trzy. Te znajdują się dziś w Opinogórze – zostały wmurowane w filar podtrzymujący sklepienie krypty grobowej Krasińskich.

Nie wiem, kto był głównym inicjatorem zamówienia sarkofagu i kto ułożył program ikonograficzny dla płaskorzeźb. Krótki, poświęcony Opinogórze artykuł z 1937 r. wspomina, że dokonała tego muza i kochanka poety – Delfina Potocka: rzeźbiarz wykonał na zamówienie Delfiny Potockiej kilka płaskorzeźb w brązie³. Informacja ta nie wydaje się wiarygodna. Nie ma śladów pozwalających na złączenie nazwiska Potockiej z Franceschim. Jest bardziej prawdopodobne, że wyboru literackich wątków dla płaskorzeźb dokonał ktoś z rodziny poety. Mogła to być żona – Eliza z Branickich Krasińska. Ona też mogła zdecydować, że wykonawcą będzie Franceschi. Artystę tego zapewne rekomendował jej brat – Ksawery Branicki, który utrzymywał z rzeźbiarzem kontakty. W 1861 r. Franceschi bywał w jego zamku w Montrésor, a w 1862 r. wykonał dlań replikę *Umierającego żołnierza* (nagrobek Mieczysława Kamieńskiego)⁴.

Płyta (110x110) znajdująca się na wprost wejścia do krypty przedstawia zakończenie dramatu *Irydion* (il. 1), to jest chwilę, gdy szatan Massynissa, przeciwnik Boga w walce o duszę Greka Irydiona, zostaje pokonany. Irydion jest ocalony, mimo że kierowała nim nienawiść i bezwzględna żądza zemsty na Rzymie – znienawidzonym gnębieliu jego Ojczyzny. Usprawdziwiła go miłość do Grecji. Za pokutę musi odbyć próbę miłości chrześcijańskiej. W Polsce – w „ziemi mogił i krzyżów”, wśród podobnych mu, nieszczęśliwych braci, którzy nie mają wolnej Ojczyzny, pracą ducha, postawą pełną pokory i miłosierdzia ma zasłużyć na swoje ostateczne zbawienie.

„Ziemia mogił i krzyżów” zajmuje całą prawą stronę płaskorzeźby. Grupa siedmiu osób symbolicznie ukazuje dramatyczny los narodu polskiego. Nie są to ludzie walczący o swoje wyzwolenie, ale pokonani i zrezygnowani. Rycerz w zbroi z sumiastym, słowiańskim wąsem frasuje się, głowę podpierając na ręce. Drugi rozpacza przykładając dłoń do czoła. Nieszczęśliwa kobieta szarpie włosy. Inna, otoczona przez dwoje tulących się dzieci, siedzi smutna i zamyślona. Nad postaciami piętrzy się surowy i tragiczny pejzaż polski. Ubogie kryte strzechami chaty są zniszczone. Na cmentarzu, między mogiłami i krzyżami bawia się dzieci. Cołe, skaliste wzgórze porastają świerki. Na tę ziemię i ludzi ją zamieszkujących, wyciągniętą ręką wskazuje anioł. Umieszczony w górnej części kompozycji, triumfalnie stoi na chmurze, drugą dłonią obejmuje krzyż. Jest on łącznikiem między rzeczywistością ziemi mogił i krzyży a lewą stroną płaskorzeźby ukazującą Irydiona i Massynisse, którzy osadzeni zostali w odmiennej, klasycznej scenerii. Jest on niebiańskim wysłannikiem, który pokonał odwiecznego przeciwnika Boga i człowieka, a tym samym ocalił duszę Irydiona. Wizja Franceschiego bardzo wyraźnie podkreśla jego zwycięstwo, o wiele mocniej niż zrobił to Krasiniński w swoim utworze. Massynissa bowiem nie bierze udziału we właściwej akcji. Ukazany jako brodaty starzec w egzotycznym turbanie i wschodniej szacie, które podkreślają jego odmienną, szatańską naturę, został usunięty w cień. Patrzy na Irydiona i anioła, lecz oni nie zwracają nań uwagi. Siedzi u podnóża wielkiej, klasycznej budowli, a jego otoczenie stanowią strzaskane kolumny i ruiny. Nagromadzenie takich rekwizytów wokół jego postaci zdaje się mieć symboliczną wymowę, sygnalizuje klęskę szatańskich zamiarów.

Irydion na płaskorzeźbie Franceschiego jest już nawrócony. Nie daje mu satysfakcji widok tak dawniej marzony - otaczające go ruiny Rzymu. Jego młodzieńcza, smukła postać odziana w antyczne szaty, całkowicie zwraca się w stronę anioła i krzyża. Wpatrzony w niebo pojednawczo unosi dłonie, wyrażając zgodę na warunki swego zbawienia. Tym razem jego duchowym przewodnikiem będzie anioł, wzorem postępowania zaś męczeństwo Chrystusa na krzyżu. Symbol takiego czynu towarzyszy bowiem wysłannikowi niebios.

Program wykonanej przez Franceschiego płaskorzeźby kładzie nacisk na dwa wątki utworu Krasinińskiego: los Irydiona i los narodu polskiego. O ile pierwszy jest osnową dramatu, o tyle nieszczęśliwa „ziemia mogił i krzyżów” pojawia się dopiero w zakończeniu i enigmatycznie. Ten ostatni motyw w płycie Franceschiego został silnie wydobyty i urósł w odrębny obraz z własnymi bohaterami.

Krasiniński, przeznaczając bohaterowi utworu próbę miłości chrześcijańskiej, neguje dotychczasową formę jego patriotyzmu - walkę orężną. Jego zdaniem jest ona nieetyczna. Irydion

[...] Używa wszelkich możliwych sposobów i środków, by cel swój [...] osiągnąć. Siostrę poświęca rozpustnemu cesarowi, przyjmuje chrzest jedynie dlatego,

by pozyskać chrześcijan do wspólnej walki z Rzymianami. Na drodze, którą kroczy, jest bezwzględny dla siebie i innych⁵.

Stąd poeta wyznacza Irydionowi inną formę miłości Ojczyzny: pracę wśród nieszczęśliwego narodu. Taki finał dramatu jest echem postawy Krasieńskiego wobec powstania w 1831 r. Krasieński mimo chęci i początkowo aprobaty, udziału w powstaniu nie wziął. Uległ presji ojca, który w tym czasie uciekł do Petersburga. Ta wielka bierność, w której Stanisław Brzozowski widzi charakterystyczne dla postawy Krasieńskiego niemoc i niespełnienie⁶, miały istotny wpływ na jego ocenę polskiej walki narodowo-wyzwoleńczej. Znalazła też oddźwięk w jego historiozofii. W okresie pisania *Irydiona* (1835-1836) poeta jest już przekonany, że „nie zemstę dzieję się wszelkie postępy rodu ludzkiego ale miłością, ale pracą ducha”⁷. Taki pogląd zbliża go do późniejszych pozytywistycznych programów. Oczywiście nie jest on jednoznaczny z ideą pracy organicznej. Nie ma tu, właściwych pozytywistycznej ideologii, pierwiastka społecznego, elementu utylitarnego czy cywilizacyjnego. Jest natomiast dużo metafizyki: dzięki pracy ducha Irydion staje się „wolnym synem niebios”.

Mimo to wydaje się, że właśnie idea pracy ducha i czynu - antyteza walki zbrojnej - musiała być atrakcyjna i aktualna dla autora programu sarkofagu. Zwłaszcza gdy osadzi się ją w kontekście historycznym. Piaskorzeźba powstała czternaście lat po powstaniu styczniowym. Klęska wydarzeń 1863 r. zadała cios romantycznym ideałom, marzeniom o nadejściu epoki czynu, programowi walki zbrojnej, wierze w posłannictwo narodu i jego wyjątkową rolę w dziejach ludzkości⁸. Artystyczna wizja mieszkańców „ziemi mogił i krzyżów” nosi ślady takich postyczniowych odwrótów. Zachowania postaci określają tu przygnębienie i rozpacz. Wojownicy z całą pewnością nie wyruszą do walki zbrojnej o wolność ojczyzny. Przy takiej interpretacji tego fragmentu kompozycji, Irydion nie zagrzewający do walki i zemsty na wrogu, ale niosący miłość, godzący się pracować „ciągle i bez wytchnienia”, staje się uosobieniem pożądanego wówczas postawy patriotycznej, a cała piaskorzeźba zyskuje rangę nośnika ideałów dydaktycznych, ideałów ważnych dla narodowego życia.

Płyta Franceschiego, jako przeznaczona dla sarkofagu na Wawel, miałaby szeroki zasięg oddziaływania. Motyw zakończenia dramatu, ujęty z silnym zaakcentowaniem polskiego momentu „ziemi mogił i krzyżów”, mógłby powodować, że Krasieński, trzeci romantyczny wieszcz, przewodnik i nauczyciel narodu, byłby również, jeśli nie bardziej, aktualny dla pokolenia późniejszego, żyjącego już w nowych pozytywistycznych warunkach.

Druga piaskorzeźba (il. 2) ilustruje finał *Nie-Boskiej Komedii*, tj. rozmowę Leonarda z wodzem rewolucji Pankracym, któremu ukazuje się wizja Chrystusa. Scena ta rozgrywa się w chwilę po zwycięstwie rewolucjonistów nad arystokracją -

załogą Okopów Św. Trójcy. Krasieńskiego Pankracy jako wódz rewolucji, a więc twórcą nowych praw dla teraźniejszości i przyszłości, kieruje się wyłącznie rozumem. Odrzuca dorobek przeszłości i wszelką tradycję. Nie uznaje historycznej roli arystokracji, jej wkładu w rozwój cywilizacji. Nie wierzy w Boski plan dziejów świata i tylko człowieka uznaje za kreatora historii i postępu. Rozmawiający z nim Leonard uosabia ślepa, fanatyczną i niszczycielską siłę. Bezwzględnie dąży do zguby arystokracji, do odwetu za krzywdę ludu. Jest jednym z tych, którzy sprawiedliwość pojmują jako zemstę ludu na arystokracji i zamiane dotychczasowych ról⁹.

Po zwycięstwie rewolucji Pankracy i Leonard stoją wobec opustoszałej, naznaczonej piętnem śmierci, wyniszczonej walką ziemi. Pankracy uświadamia sobie i Leonardowi konieczność jej zagospodarowania. On jeden spośród rewolucjonistów nie ulega euforii zwycięstwa i domyśla się ogromu zadań i obowiązków. W czasie takich przemyśleń na niebie pojawia się Chrystus - majestatyczny, rozświetlony blaskiem, surowy, w koronie z piorunów, „wspart na krzyżu, jak na szabli mściciel”. Pankracy zostaje niezwykle wizją porażony, kona, wołając: „Galilae, vicisti!”.

Płaskorzeźba Franceschiego rezygnuje z imponującej wizji Chrystusa, która występuje w dramacie Krasieńskiego. Zastępuje ją, unoszący się w powietrzu, otoczony aureolą promieni krzyż. Główna grupa płaskorzeźby: Pankracy i Leonard stoją na ziemi, wśród dramatycznej, porewolucyjnej scenerii. Pierwszy ukazany jest jako dojrzały, brodaty mężczyzna, w sięgającej do kolan, przepasanej szacie. Odchyła głowę do tyłu, patrzy na krzyż i wyciąga ku niemu ręce. Leonard, młodszy wiekiem, także brodaty, ubrany w krótką tunikę, podtrzymuje Pankracego i tak jak w dramacie Krasieńskiego nie zauważa wizji i nie wie o przyczynie poruszenia swojego wózka. Na dramatyczne tło tych postaci składają się: architektura i sceny figuralne. Po prawej stronie kompozycji wznosi się okrągła baszta obronna i zniszczony portyk. U stóp baszty, między kamiennymi głazami pochodzącymi ze zrujnowanej budowli, leżą bezwładne ciała poległych wojowników - obrońców obwarowania. Grupa postaci na pierwszym planie określona jest dokładniej. Jeden z trzech umierających rycerzy trzyma tarczę. Drugi, powalony na bezwładne ciało innego wojownika, zdaje się spoglądać na krzyż. Obok leży nieżywe dziecko i kobieta ropaczliwie przyciskająca rękę do głowy. Po prawej stronie płaskorzeźby rysuje się sylwetka smukłego, zaatakowanego przez ogień kościoła i kształty niskiej budowli.

To sceneria i sytuacja Okopów Św. Trójcy, twierdzy z której odeszli pokonani arystokraci. Ten teren Krasieński uczynił miejscem rozmowy Pankracego i Leonarda. W dramacie pełni on ważną rolę. Jako ostatni bastion broniącej się arystokracji, uzyskał rangę miejsca - symbolu. W murach zamku Św. Trójcy przedstawiciela świata feudalnego bronili się przed własnym odejściem z głównej areny historii, przed utratą dziejowego znaczenia. Okopy Św. Trójcy oddziałują także poza treściami nadanymi im przez Krasieńskiego. Jako realnie istniejące miejsce przypominały o świetności i ideałach przodków. Tu w 1769 r. konfederaci barscy skutecznie od-

pierali ataki Rosjan¹⁰. W miejscu tym spotkała się więc bohaterska przeszłość i widziana oczami Krasińskiego teraźniejszość. Ta pierwsza patrzyła na mizerne czyny swoich potomków.

Na płaskorzeźbie Franceschiego Okopy Św. Trójcy nie oddziałują historycznymi treściami konkretnego miejsca. Ich kształty nie wydają się nawiązywać do rzeczywistej architektury. Uzyskały formy idealne. Można je odnieść do każdego zakątka Europy. Takie ich ujęcie, zważywszy że stanowią tło dla odbywającej się rozmowy, sugeruje ogólnoludzką problematykę przedstawionego wydarzenia.

Płyta ilustrująca *Nie-Boską* została wykonana w trzydzieści lat po powstaniu dramatu Krasińskiego. Stąd wypada się zastanowić nad treściami ideowymi, które autor jej programu zamierzał przekazać nowemu, poromantycznemu pokoleniu.

Źródło utworu Krasińskiego leży w kryzysach społecznych i rewolucjach, które od końca XVIII w. nawiedzały Europę. Krasiński na wydarzenia te patrzył z przerażeniem i obawami. Jednocześnie miał świadomość, że wynikają one z dziejących się na jego oczach przełomowych przeobrażeń historycznych. Przemijanie feudalnego świata rodowej arystokracji, wzrost znaczenia sił demokratycznych i antagonizmy dzielące klasy społeczne poeta uznał za podstawowe rysy tych przeobrażeń i uczynił tematem *Nie-Boskiej*¹¹. W trzeciej i czwartej części dramatu kazał działać i przemawiać za swoimi racjami przedstawicielom ludu i arystokracji. W końcu czwartej części utworu dokonał osądu ich postaw. Wódz rewolucji kona rażony wizją Chrystusa, a kilka chwil wcześniej samobójczą śmiercią umiera hrabia Henryk, przywódca obozu feudalnego. W ich osobach Krasiński potępił obie walczące strony. Potępił dlatego, że racje, które reprezentowali, były cząstkowe. Arystokracja wprawdzie stworzyła wspaniałą cywilizację, ale ciąży na niej krzywda i cierpienie ludu. Lud, chociaż walczy przeciwko swej niedoli, jednak idzie drogą zemsty i nienawiści, dąży do zmiany dotychczasowych ról. W ocenie Krasińskiego żadna z tych postaw nie może budować przyszłości. Jedynie prawdziwą, słuszną i uniwersalną racją jest idea Chrystusa. Ona winna kierować losami świata i człowieka.

Płaskorzeźba Franceschiego wydobywa właśnie to ostatnie przesłanie *Nie-Boskiej*, przy czym ujmuje je bardziej optymistycznie, niż można to odczytać z dramatu. Ukazany motyw nie jest sceną kary i potępienia. Wódz rewolucji nie umiera, ale wyciąga ręce do krzyża. Nie ma tu też apokaliptycznego obrazu groźnego, przerażającego Chrystusa z finału *Nie-Boskiej*. Krzyż, który zastępuje Jego postać, jest symbolem męczeństwa, poświęcenia dla ludności i odkupienia świata, mówi o idei miłości Bożej.

Zmiana ta jest bardzo istotna dla ideowej wymowy przedstawionej sceny. Odsuwa od niej, dostrzegany w zakończeniu dramatu, moment katastrofizmu i niepewności. Maria Janion pisze:

To, że w swym dramacie Krasiński nie ukazał Chrystusa miłości i pojednania [...], stanowi wynik atmosfery chilistycznych przeświadczeń o końcu świata. Dla

nich właśnie charakterystyczne było przekonanie, że po Chrystusie bolesnym, pokornym i litościwym nadejdzie czas Chrystusa sprawiedliwego, zwycięskiego, uosobienia kary i pomsty. Krasiński [...] nie dopowiedział do końca, czy ludzkość tereaz czeka „przetworzenia się” czy „zguba”. Zwycięstwo „najwyższej racji” spłotło się w dramacie z wizją katastrofy [...]

Płyta do *Nie-Boskiej* nie powoduje takich refleksji. Zakończenie dramatu ujmuje tak, aby dla współczesnych, już teraz, było jednoznaczne i pełne nadziei. Rzeczywistość otaczająca postaci jest wprawdzie tragiczna, ale nie skłania do rozważań o głoszonej przez chiliastów totalnej zagładzie, po której nastąpi królestwo wiecznej sprawiedliwości. Wydaje się, że dla ideowej wymowy tej kompozycji najistotniejsze jest zachowanie Pankracego. Wódz rewolucji unoszący dłonie (zapewne odpowiednik „Galilae vicisti” z utworu Krasińskiego) jest tym, który odniósł zwycięstwo, ale wobec nieszczęść porewolucyjnego pejzażu uznaje błędność dotychczasowego czynu i uświadamia sobie jedną drogę, którą ludzkość powinna kroczyć ku szczęśliwej przyszłości. Jest to droga miłości chrześcijańskiej; wskazuje na nią unoszący się nad ziemią krzyż. Uznając tę prawdę, człowiek może przyspieszyć nadejście, a nawet stworzyć pomyślną przyszłość. Tylko wtedy bowiem jego racje będą odpowiadać Boskim planom świata.

Wydaje się, że jest to podstawowa nauka płynąca z płaskorzeźby Franceschiego. Jest ona bliska treściom ideowym płyty do *Irydiona*. Na obu kompozycjach została zaakcentowana naczelną zasadą miłości chrześcijańskiej i konieczność jej realizacji przez człowieka. Z tym, że płaskorzeźba do *Irydiona* naukę tę przesyła narodowi walczącemu o niepodległość, a kompozycja do *Nie-Boskiej* kieruje ją do zbiorowości społecznie skłóconej.

Ostatnia płaskorzeźba krypty opinogórskiego kościoła ilustruje *Psalm dobrej woli* (il. 3). Dotychczas uważano, że przedstawiała ona trzecią wizję z *Przedświtu*¹³. To błędne przypuszczenie wynikało z faktu, iż na płycie występuje motyw, który znajdujemy w obu utworach Krasińskiego, tj. Matka Boska Królowa Polski. Ujęcie postaci oraz kontekst, w jakim się pojawia w dziele Franceschiego, każą odrzucić jej „przedświtowy” rodowód. *Psalm przyszłości*, podobnie jak wcześniej *Przedświt*, przepojone są ideą mesjanizmu narodowego. Poeta przyznaje Polsce wyjątkową rolę w dziejach: wierzy w jej duchowe przewodnictwo wśród narodów Europy, a w konsekwencji w ich wspólne, moralne odrodzenie. Polska wypełni to posłannictwo po swoim zmartwychwstaniu z niewoli. We wstępie do *Przedświtu* Krasiński oznajmia o nadejściu nowej epoki, w której ma to nastąpić, a w trzeciej wizji poematu ukazuje pochod narodów prowadzony przez zmartwychwstałą Ojczyznę. Natomiast w *Psalmie dobrej woli* zmartwychwstanie Polski jest przedmiotem zanoszonej do Boga modlitwy Matki Boskiej¹⁴. Scenę tę ilustruje trzecia płyta do nagrobka Krasińskiego.

W górnej części płaskorzeźby, na tronie, w tunice i zarzuconym na prawe ra-

mię płaszczu, siedzi Bóg Ojciec. Głowę o surowej, okolonej zarostem twarzy i długich, spadających na ramiona włosach otacza nimb. Jego hieratycznej postaci, z jedną ręką wspartą na kolanie, drugą uniesioną w geście błogosławieństwa, towarzyszą gwiazdy, księżyc, tęcza i słońce. Jest to obraz Boga - władcy nieba i ziemi. U stóp tronu na chmurze kornie klęczy i modli się kobieta w długiej sukni i zarzuconej na prawe ramię wierzchniej szacie. Jej głowę wieńczy korona. W dłoniach trzyma dwa kielichy. Jeden unosi ku Bogu a drugi opuszcza, wylewając jego zawartość na rozpościerającą się w dole pagórkowatą krainę, na jej kościoły i chaty. Po lewej stronie płaskorzeźby, między niebem a ziemią, znajduje się syntetycznie zarysowana i niezindywidualizowana grupa ośmiu osób. Postacie te unoszą głowy w kierunku tronu Boga i składają ręce w błagalnym i modlitewnym geście.

Dla wyjaśnienia przedstawionych na płaskorzeźbie treści posłużę się słowami z *Psalmu dobrej woli*:

Spójrz na Nią, Panie! - Śród serafów grona
 Oto u tronu Twego rozklęczona -
 A na Jej skroniach lśni polska korona -
 I płaszcz błękitny zamiata promienie,
 Z których tam przestrzeni - i wszystkie przestrzenie
 Czekają - modli się bardzo po cichu -
 Poza Nią, stojąc, płaczą ojców mary -
 W dłoniach Jej śnieżnych jakby dwa puchary -
 Krew Twoją własną w prawym Ci kielichu
 podaje, Panie - a w lewym, co niżej,
 Krew krzyżowanych na tysiącach krzyży
 Poddanych swoich - krew płynną przez lata
 Po wszystkich ziemiach pod mieczem Trójkąta!

I boskim, tamtym wzniesionym kielichem
 Błaga drugiemu przełaski Twej, Panie!

[...]

Jak widać kompozycja Franceschiego jest bardzo bliska tekstowi literackiemu. Identyfikacja postaci i sytuacji nie następuje trudności. W świetle strof *Psalmu* klęcząca i modląca się kobieta jest Matką Boską. U Krasieńskiego ubrana jest, zgodnie z konwencją XIX w., w błękitny. Korona na głowie - motyw występujący i w utworze poetyckim, i na płaskorzeźbie - przypomina o szczególnym znaczeniu tej postaci. Jest to Matka Boska Królowa Korony Polskiej. Jest tą, której w chwili ciężkich zmagania ze szwedzkim najeźdźcą ofiarowano koronę, tą, która patronowała i patronuje Polsce. To królewskie insygnium otrzymała od przodków, stąd „ojców mary” towarzyszą jej modlitwie. Na płaskorzeźbie są nimi modlące się, zawieszzone między niebem i ziemią, postacie. Tak więc Matka Boska, obok przymiotów właściwych Matce Odkupiciela Świa-

ta, otrzymała tu jeszcze jeden: jest opiekunką i przewodniczką narodu polskiego.

I. Chrzanowski pisał, że *Psałm dobrej woli* przepojony jest wiarą w opiekę i pomoc Najświętszej Panny jako Królowej Polski, że „jej modlitwa władna jest ubłagać zmianę losu”. W ten sposób Krasieński podkreślił uczestnictwo Matki Boskiej w dążeniach Polski do zmartwychwstania z niebytu politycznego i uczynił ją pośredniczką między Bogiem a znękanym narodem¹⁵.

Wiara we wstawiennictwo Matki Bożej wynika z istotnych przesłanek. Jest ona Królową Polski, modli się za naród doświadczony nieszczęściami i wreszcie Polska w planach Bożych jest Narodem - Mesjaszem. Na płaskorzeźbie Franceschiego najsilniej został wyeksponowany ostatni, mesjanistyczny argument. Jego plastyczna wizja przyjęła z *Psałmu* całą odnoszącą się doń symbolikę. Dwa kielichy zanoszone przez Matkę Boską przed tron Boga, jeden z ofiarą Chrystusa, drugi z ofiarą narodu polskiego, uświadamiają istnienie analogii między cierpieniem, śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa a upadkiem, tragediami i przyszłym odrodzeniem Polski. Zestawienie kielicha polskiego z kielichem Chrystusa, więc ofiary na krzyżu z cierpieniem narodu polskiego, podkreśla istotne, dziejowe znaczenie takich losów Polski. Jak męka na krzyżu była konieczna dla odkupienia człowieka, tak druga ofiara jest potrzebna dla kontynuacji Boskiego dzieła, dla „przeanielenia” świata. Polska zmartwychwstanie i do duchowej doskonałości poprowadzi inne narody. Bóg ją powołał „by wwiódł w miłość i mir ludy bliźnie” - dotąd kierujące się zbrodnią, podstępem i zemstą.

Z *Psałmu* wynika, że dla spełnienia takiego posłannictwa Polski nie wystarczy tylko męczeństwo, ale potrzebna jest dobra wola narodu. Dobra wola to świadoma zgoda na czyny kierujące się zasadą miłości chrześcijańskiej i dążenie do duchowej doskonałości. Konsekwencją przyjęcia takiej postawy jest (jak zawsze u Krasieńskiego) odrzucenie czynu oziębnego, przelewu krwi i odwetu za doznaną krzywdę. Jest to podstawowe przesłanie *Psałmu*. Czyny dobrej woli są warunkiem zmartwychwstania Polski i spełnienia przez nią dziejowej roli. Wobec znaczenia, jakie ta wieszczka nauka zajmuje w utworze Krasieńskiego, wypada zastanowić się czy jest ona obecna na płaskorzeźbie Franceschiego.

Bezpośrednio i jednoznacznie z pewnością nie. Istnieje jednak pewien klucz dla jej odnalezienia. Wspominałam już, że kielich z ofiarą narodu polskiego jest opróżniany. Dzieje się to nad ziemią, która niewątpliwie symbolizuje Polskę. Ujęcie w taką symbolikę porozbiorowych losów Ojczyzny może oznaczać ciągle spełniającą się ofiarę, ale może sugerować (zgodnie z ideami *Psałmu*), że krwawa ofiara narodu polskiego już się dokonała, że czas podjąć czyn nowy, czyn dobrej woli. Oczywiście dla odczytania takich treści konieczna jest znajomość utworu Krasieńskiego, a tę z pewnością miało pokolenie Polaków około 1877 r. Wieszczce idee poetów romantycznych były bowiem ciągle żywe¹⁶. zilustrowane na płaskorzeźbie, wobec polskich nastrojów i doświadczeń po dwóch narodowych powstaniach, mogły przekony-

wajaco wskazywać na tę drogę jako naczelną dla tworzenia dziejów ojczystych.

Płaskorzeźba do *Psalmu dobrej woli* w sposób optymistyczny mówiła o przyszłości Polski. Podejmując wątek mesjanistycznych cech narodu polskiego, jednocześnie krzepiła wiarę w odzyskanie niepodległości. Należy sądzić, że czwarta płyta do pomnika upamiętniająca Zygmunta Krasińskiego miałyby także wymowę pełną nadziei i pocieszenia. Pewnie byłaby ilustracją którejś idei z *Przedświutu*. Poemat ten od czasu głośnego artykułu Juliana Klaczki (1862) wymieniany był jako czwarte, najważniejsze obok *Nie-Boskiej, Irydiona* i *Psalmsów* dzieło w dorobku poety¹⁷. Spośród wielu obrazów poetyckich tego utworu wybór padłby może na trzecią wizję, tj. zmartwychwstanie Ojczyzny, wiodącej pochod „przeanielonych narodów” ukazane w konwencji na poły apokaliptycznej, na poły dantejskiej. Za prawdopodobieństwem takiego przypuszczenia przemawia nie tylko imponujący rozmach tej poetyckiej wizji. Wydaje się, że przeniesiona na płytę byłaby konsekwentnym ogniwem ideowego programu nagrobka. Po naukach przesłanych na trzech pierwszych płaskorzeźbach tu nastąpiłby krzepiący akord: ukoronowanie dążeń i czynów narodu polskiego, dążeń i czynów zgodnych z chrześcijańskimi zasadami.

Wypada żałować, że zamysł sarkofagu Zygmunta Krasińskiego nie został sfinalizowany. Zrealizowane już płaskorzeźby są bowiem bardzo interesujące. Ich kompozycja jest przemyślana, przejrzysta i czytelna, mimo zestawień sytuacji realnych z niezmiernymi. Nie tylko rzeczywista przestrzeń Okopów Św. Trójcy, ale i fantastyczna na pozostałych dwóch płaskorzeźbach, zostały zaznaczone metodą gradacji wypukłości. Postaci pierwszoplanowe wydobyte są niemal pełnoplastycznie, natomiast im dalej, modelunek staje się bardziej płaski przechodząc miejscami w ryt. Płaskorzeźby Franceschiego doskonale przekazują nastrój obrazów poetyckich Krasińskiego. Nie stronią od cech fantastycznych motywów i oddają właściwą im wizyjność i irracjonalność. Przez zastosowanie klasycystycznych proporcji, uogólniających ujęć form architektonicznych i pejzażowych składających się na scenę przedstawionych wydarzeń oraz uniwersalny kostium, osiągnięta tu została bliska utworom Krasińskiego idealizująca wymowa. Z kolei retoryczny gest pojedynczych postaci i dramatyczna ekspresja modlących się czy rozpaczających grup nadają kompozycjom wyraz podniosłości i szlachetnego patosu.

Jeszcze z jednego powodu wypada żałować, że sarkofag nie został wykonany. Do tej pory bowiem Krasiński nie został uczczony żadnym monumentem o charakterze komemoratywnym. Los dzieła Franceschiego podzieliły i inne artystyczne zamierzenia mające upamiętnić trzeciego polskiego wieszcz. Nawet w okresie największego kultu Krasińskiego, czyli w pierwszym dziesięcioleciu XX w., zamierzenia te nie wyszły poza szkice i gipsowe modele (np. projekt Stanisława Romana Lewandowskiego dla Opinogóry i Włodzimierza Ferdynanda Koniecznego dla katedry lwowskiej). O ile wiem, praca Franceschiego była pierwszą tworzoną w celach komemoratywnych,

pierwszą i najbliższą ukończenia. Interesująca w warstwie treściowej i artystycznej, niestety nie znalazła się w przeznaczonym dlań miejscu, tj. w krypcie wawelskiej.

P R Z Y P I S Y

- 1 Artykuł ten jest fragmentem pracy magisterskiej pt. *Zygmunt Krasiński i sztuki plastyczne*, pisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Ryszkiewicza przy Katedrze Sztuki Nowoczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- 2 Zob. A. R y s z k i e w i c z. *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa 1981 s. 189.
- 3 Zob. A. Ś w i d e r s k a. *Wśród „Trzech Pagórków”*. Pamiętniki w Opinogórze. „Kurier Literacko-Naukowy” 1937 nr 41 s. 645.
- 4 Zob. R y s z k i e w i c z, jw. s. 110, 139, 189.
- 5 Z. L i b e r a. *Krasiński*. Warszawa 1968 s. 34-36.
- 6 Zob. S. B r z o z o w s k i. *Filozofia romantyzmu polskiego*. W: *Tenże. Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*. Warszawa 1973 s. 402-403; Por. B. D e m b i ń s k i. *Krasiński a chwila dziejowa*. Poznań 1912 s. 8.
- 7 Z. K r a s i ń s k i. *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Lwów 1882 s. 113.
- 8 Zob. *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815-1918*. Red. A. Walicki. Warszawa 1983 s. 134.
- 9 Zob. M. J a n i o n. *Wstęp*. W: Z. K r a s i ń s k i. *Nie-Boska Komedia*. Wrocław-Warszawa-Kraków [1970] s. XXIII n. i LXXIII.
- 10 Zob. W. K o n o p c z y ń s k i. *Konfederacja barska*. Warszawa 1938 s. 221; O Okopach Św. Trójcy - słynnym forcie na Podolu zob.: S. M o s s a k o w s k i. *Tylman z Gameren architekt późnego baroku*. Warszawa 1973 s. 222.
- 11 Zob. J a n i o n, jw. s. XX-XXIV, LI n., CIV.
- 12 Tamże s. XCVII-XCVIII.
- 13 Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 10: *Województwo warszawskie*. Red. I. Galicka, H. Sygietyńska. Z. 1: *Powiat ciechanowski*. Warszawa 1977.
- 14 Zob. J. K l e i n e r. *Mesjanizm narodowy w systemie Krasińskiego*. Lwów 1912 s. 31-32; Z. L u b e r t o w i c z. *Krasiński jako wieszcz narodowy*. Brody 1912 s. 13; D e m b i ń s k i, jw. s. 26-28.
- 15 Zob. I. C h r z a n o w s k i. *Ressurrecturis i Psalm dobrej woli*. „Sfinks” 1912 nr 5-6 s. 182.
- 16 O dziejach popularności myśli Krasińskiego pisze: J. S t a r n a w s k i. *Stan badań nad Krasińskim i postulaty na przyszłość*. „Roczniki Humanistyczne” 10:1961 z. 1 s. 146-147.

17 Zob. J. K l a c z k o. *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme*. „Revue des Deux Mondes” 1862 t. 37. Na język polski przełożył J. Jabłonowski i opublikował w: J. K l a c z k o. *Szkice i rozprawy literackie*. Warszawa 1904 s. 273-353.

JULES FRANCESCHIS FLACHRELIEFS
NACH MOTIVEN AUS DEN WERKEN VON ZYGMUNT KRASIŃSKI

Z u s a m m e n f a s s u n g

Zu den häufigen Phänomenen der polnischen Plastik in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehörte das Schaffen, das die nationalen Ideen der polnischen Dichtung des Romantizismus aufnahm. Plastisch realisiert wurden damals u.a. die prophetischen Motive der Dichtung Zygmunt Krasińskis. Auf das Schaffen des Autors (*Nie-Boska Komedja*) (Ungöttlichen Komödie) griffen auf ihrer Suche nach Motiven Leopold Nowotny, Cyprian Kamil Norwid, Włodzimierz Padlewski, Artur Grottger, Jan Matejko, Witold Pruszkowski, Stanisław Roźnowski und Ludwik Stasiak zurück. Als die interessanteste Arbeit muss jedoch nicht die eines dieser heimatlichen Künstler anerkannt werden, sondern das Werk des Italieners Jules Franceschi (1825-1883). Franceschi fertigte 1877 im Auftrag der Familie des Dichters drei Flachreliefs für den Sarkophag von Zygmunt Krasiński an. Die Platten geben Szenen aus *Nie-Boska Komedja* aus *Irydion* und aus *Psalmy przyszłości* (Psalmen der Zukunft) wieder. Sie sind sowohl in inhaltlicher als auch in künstlerischer Hinsicht interessant und geben dabei die Stimmung der poetischen Bilder Krasińskis und den ihnen eigenen Idealismus, ihren Visionencharakter und ihr Pathos vollkommen wieder. Ihr Programm übermitteln die prinzipiellen historiosophischen Gedanken des Dichters: die Sendung der polnischen Nation, die Auf-erstehung des Vaterlandes, die Tat der christlichen Liebe und die geistige Vollkommenheit anstelle des bewaffneten Kampfes.



1. J. Franceschi. Plaskorzeźba z przedstawieniem sceny z *Nie-Boskiej Komedii* Z. Krasnińskiego, 1877. brąz.
Fot. J. Langda



2. J. Franceschi. Płaskorzeźba z przedstawieniem sceny z *Irydiona* Z. Krasieńskiego, 1877, brąz. Fot. J. Langda



3. J. Franceschi. Płaskorzeźba z przedstawieniem sceny z *Psałmów przyszłości*
Z. Krasieńskiego, 1877, brąz. Fot. J. Langda