Lit. K. Auer

Odbito w lit. K. Fillera. Lwow 1858.

TEOFIL LENARTOWICZ.

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/SE.2019.0007

Arkadiusz Krawczyk

W świecie pamiątek samotnika znad Arno

Refleksja nad albumem *Umarli żywi* Teofila Lenartowicza

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
kontakt: arkadiusz.krawczyk@amu.edu.pl, ORCID ID: 0000-0002-8735-3903

Lirnik mazowiecki przede wszystkim jako poeta, artysta i etnograf pozostawał wrażliwy na szereg artefaktów będących wytworem ludzkiej działalności. Przebywając w różnych miejscach Europy – w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Dreźnie, Brukseli, Paryżu, Rzymie, we Florencji – Lenartowicz poznawał wiele osób, z którymi utrzymywał bogatą korespondencję. To w tym czasie, bo od końca lat czterdziestych XIX wieku, aż do śmierci samotnika znad Arno w 1893 roku, powstawał album *Umarli żywi*, na który warto spojrzeć ze względu na jego bogactwo i różnorodność jako na pewną całość.

O zbiorze poety wiadomo niewiele. Album liczy około trzystu dziesięciu kremowych, kartonowych kart o wymiarach 28 × 23 cm, a na jednej stronicy często znajdują się dwa lub trzy „eksponaty" mniejszych rozmiarów. Zostały one wklejone na poszczególne karty albo dodane jako osobne strony. Według wyliczeń Juliana Maślanki w całym zbiorze Lenartowicza znajdujemy listy ponad pięćdziesięciu korespondentów oraz czterdzieści siedem utworów literackich dwudziestu dziewięciu różnych autorów. Ponadto w albumie można odnaleźć około czterdziestu rysunków i akwarel oraz fotografie mniej więcej sześćdziesięciu osób[1]. W mniejszej liczbie znajdują się tam także wycinki prasowe, reprodukcje dzieł sztuki i architektury, bileciki wizytowe, zaproszenia na spotkania towarzyskie, pamiątkowe dyplomy. Album samotnika znad Arno stanowi jeden z najciekawszych pozostawionych po romantycznych poetach zespołów tekstów kultury. W skład należącego niegdyś do Lenartowicza zbioru wchodzą pamiątki po czołowych dziewiętnastowiecznych poetach i artystach. Wśród licznych autografów i rękopisów znajdują się wiersze i listy:

Sztuka Edycji 1/2019
ISSN 2084-7963 (print)
ISSN 2391-7903 (online)
s. 69–79

Augusta Cieszkowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Jadwigi Łuszczewskiej, Adama Mickiewicza, Stanisława Moniuszki, Cypriana Norwida, Wincentego Pola, Karola Szajnochy, Kornela Ujejskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego. Wybierając z całego zespołu pamiątek Lenartowicza tylko dzieła plastyczne, warto z kolei wspomnieć, że wśród nich można odnaleźć nieznane prace: Michała Elwira Andriollego, Juliana Fałata, autora *Assunty*, Jana Matejki czy Antoniego Zaleskiego (zob. il. 1).

Na mocy testamentu po śmierci Lenartowicza w 1893 roku jego album odziedziczył Stanisław Andrzej Leszczyński. Był on siostrzeńcem żony poety i synem Anieli z Szymanowskiej (przyrodniej siostry Zofii) i Jana Nepomucena Leszczyńskiego. Młody Leszczyński zaangażowany w oświatę poznał Ignacego Chrzanowskiego, kiedy historyk literatury przebywał w Warszawie i przekazał mu album zapewne jeszcze przed 1910 rokiem[2]. Chrzanowski oddał z kolei cymelium lirnika w 1913 roku[3] lub około 1930 roku[4] do zbiorów Biblioteki Polskiej Akademii Nauk i Umiejętności w Krakowie, gdzie znajduje się do dziś i jest oznaczony numerem sygnalnym 2029[5].

Album sztukmistrza charakteryzuje się skromnym stanem badań ograniczającym się zasadniczo do kilku artykułów. Poszczególne teksty i prace plastyczne były wspominane w różnych miejscach, szczególnie w kontekście znajdujących się w zbiorze norwidianów – autografów sześciu wierszy oraz kilkunastu rysunków i akwarel Norwida[6]. O zawartości Lenartowiczowego cymelium pisał przed wojną jeszcze Chrzanowski, publikując niektóre fragmenty zbioru[7]. Albumem lirnika interesowali się także współcześni badacze,

Il. 1. Rysunek Antoniego Zaleskiego podpisany *W Kościółku parafialnym na Litwie w Niedzielę Kwietną (Wierzbną), 26.03.1874*, k. 84

którzy w różny sposób pisali o zawartych w nim materiałach: Maślanka skupiał się głównie na norwidianach i autografach kilku wierszy innych autorów[8]. Edyta Chlebowska interesująco omówiła prace plastyczne Norwida w swojej książce o artystycznych pasjach sztukmistrza[9]. Ewa Danowska wspominała o Wielkopolanach obecnych na kartach zbioru[10], a autor prezentowanego tekstu dokonał atrybucji nieznanych prac Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej[11]. Ponadto album był prezentowany na wystawie poświęconej Sewerynowi Mielżyńskiemu, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, a niektóre karty były reprodukowane w powystawowym katalogu[12]. Omawiając stan badań nad albumem samotnika znad Arno, należy podkreślić pracę, jaką podjął w latach pięćdziesiątych XX wieku Alojzy Preissner[13]. Badacz dokonał atrybucji znaczącej części poszczególnych dzieł plastycznych, wierszy, listów czy zdjęć, ułatwiając tym samym poruszanie się po i tak niejednoznacznie ułożonych kartach albumu. Jednak najistotniejsze pozostają wnioski płynące z tego krótkiego przeglądu stanu badań. Okazuje się bowiem, że dotychczas interesowano się tylko niektórymi wierszami, listami i dziełami wchodzącymi w skład albumu sztukmistrza. Dodatkowo ograniczano się głównie do przedstawienia ich faktografii lub wypreparowywano je z macierzystego kontekstu. Po wtóre, istnieje cała grupa obiektów dotychczas nieprzypisanych żadnemu autorowi, o zagadkowej atrybucji, nieokreślonym pochodzeniu, nieznanej dacie powstania czy technice wykonania. Chciałbym ograniczyć się tu jednak do sformułowania kilku problemów badawczych związanych z albumem i do próby zakreślenia potencjalnego wykorzystania poszczególnych kart z cymelium poety w pracy historyka literatury.

> Album stanowi jeden z najciekawszych pozostawionych po romantycznych poetach zespołów tekstów kultury

W powyższych uwagach wprowadzających wystrzegałem się – z jednym wyjątkiem – używania nazwy albumu *Umarli żywi* co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, nie wiadomo, na jakim etapie gromadzenia zbiorów pojawiło się to określenie i czy rzeczywiście pochodzi od Lenartowicza. Po wtóre, nie jest rzeczą dostatecznie jasną, skąd wziął się tytuł zbioru. Według autorów katalogu wystawy poświęconej Mielżyńskiemu „tytuł albumu *Umarli żywi* został zaczerpnięty z tekstu Cycerona o przyjaźni, która czyni żywymi tych, co umarli poprzez cześć, pamięć i tęsknotę towarzyszącą pozostałym przy życiu przyjaciołom”[14]. Podążając tropem uwag pracowników muzeum, można przypuszczać, że poeta najprawdopodobniej znał traktat filozoficzny Cycerona zatytułowany *Leliusz, czyli rozmowa o przyjaźni*, w którym antyczny mówca i retor pisał:

> Kto bowiem patrzy na prawdziwego przyjaciela, ten jakby na swój własny patrzył wizerunek. Dlatego to i nieobecni są obecnymi, i niezamożni zamożnymi, i słabi mocnymi, i – co trudniej pojąć, niż powiedzieć – umarli żywymi: tak wielka cześć, pamięć, tęsknota towarzyszy im ze strony przyjaciół; z tego powodu wydaje się śmierć tamtych szczęśliwą, życie tych chwalebne[15].

Jednak nie jest to jedyna poszlaka wskazująca na tytuł albumu. Lenartowicz w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku w listach skierowanych do różnych adresatów sporo wspominał o własnym przemijaniu oraz o minionych czasach romantycznych. Podkreślając swoją świadomość generacyjną, pisał o przyjaciołach:

> Lat 66 wydzwoniło. Za długo żyję. Szczęśliwy Roman, Bohdan, Dziekoński, Norwid, Berwiński, Wasilewski Ed[mund], Szajnocha, Baliński, Kraszewski, którym kiedyś ściskałem ręce. Na ich grobach z ciepłym latem porosną niezapominajki, na moim głuchy wicher powieje[16].

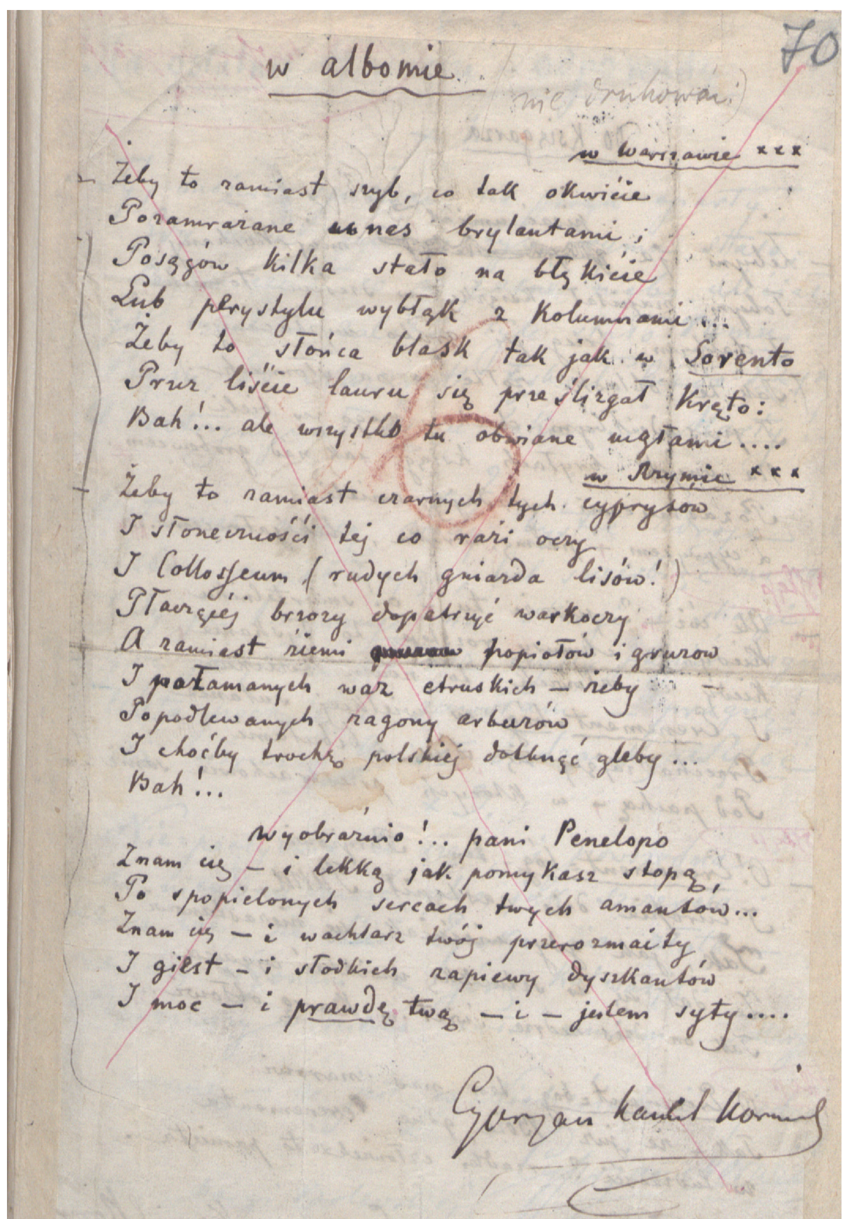
Samotnik znad Arno był zatem świadomy, że pozostał jednym z ostatnich przedstawicieli swoich czasów. W liście do Julii Jabłonowskiej relacjonował: „Z gliny zrobiłem figurkę księcia Adama, która się Klaczce bardzo podobała: »Tak, to książę. Podobny i jego znak: żyjesz wśród umarłych żywy«”[17]. Autor *Juliusza II* wskazywał zatem na Lenartowicza jako pogrobowca swojej epoki. Myśl o łączności poety z epoką romantyczną pojawiła się w innym liście:

> Wiek nas nie odmienił, pozostaliśmy takimi, jakimi byliśmy, goryczy tylko nieco przybyło i żalu, nie z powodów osobistych, a obojętności powszechnej na piękność i szlachetność tego, czego nas uczono, co nam podawano jako Komunikant sakramentalny przy ołtarzu, nad czym unosiliśmy się i co nam do dziś dnia jeszcze pozostało na rozjaśnienie pochmurnych godzin życia[18].

Upływ czasu, przeobrażenia kulturowe, samotność poety we Florencji, problem aktualności języka poetyckiego trafiającego do ówczesnego odbiorcy, spływające do lirnika wia-

domości o śmierci bliskich przyjaciół, nie tak znowu dobre rozeznanie we współczesnym życiu literackim w Polsce to czynniki, które mogły wpłynąć na zatytułowanie albumu *Umarli żywi*.

Najprawdopodobniej nazwa osobliwego zbioru została nadana w ostatnich latach życia lirnika przez niego samego lub kogoś z jego bliskiego otoczenia. Kompozycyjny chaos albumu – według Maślanki – sugeruje, że Lenartowicz skomponował jego układ pośpiesznie, dopiero w 1892 roku[19]. O tym, że tytuł zbioru mógł być dodany dopiero pod koniec życia, mogą też świadczyć wpisy niektórych osób ofiarowujących wiersze i prace plastyczne. Chociażby wczesny wiersz Norwida (zob. il. 2) ogłoszony w 1856 roku i zatytułowany *W albomie*, utwór Sabiny Rygierowej (żony rzeźbiarza Teodora Rygiera) pod tytułem *Do Albumu Teofila Lenartowicza* (zob. il. 3) czy akwarela Juliana Fałata z podpisem „tę kartkę do albumu ofiaruję w dowód wysokiego uwielbienia…" z 1889 roku. Ponadto w albumie nad niektórymi wpisami lub fotografiami pojawia się znak krzyża. Nie wiadomo, czy postawił go Lenartowicz, czy ktoś inny. Musiał znaleźć się tam dosyć późno, skoro np. pojawił się nad zdjęciem zmarłego w 1883 roku Norwida (zob. il. 4). Nazwa


70

w albomie

w Warszawie xxx

Żeby to zamiast szyb, co tak obficie
Porozmarzane brylantami;
Posągów kilka stało na błękicie
Lub perystylu wybłąk z kolumnami...
Żeby to słońca blask tak jak w Sorento
Przez liście lauru się prześlizgał kręto:
Bah!... ale wszystko tu obwiane mgłami....

w Rzymie xxx

Żeby to zamiast czarnych tych cyprysów
I słoneczności tej co razi oczy
I Colloseum (rudych gniazda lisów!)
Starszej brzozy dopatrzyć warkoczy
A zamiast ziemi popiołów i gruzów
I połamanych waz etruskich – żeby –
Popodlewanych zagony arbuzów
I choćby trochę polskiej dotknąć gleby...
Bah!...

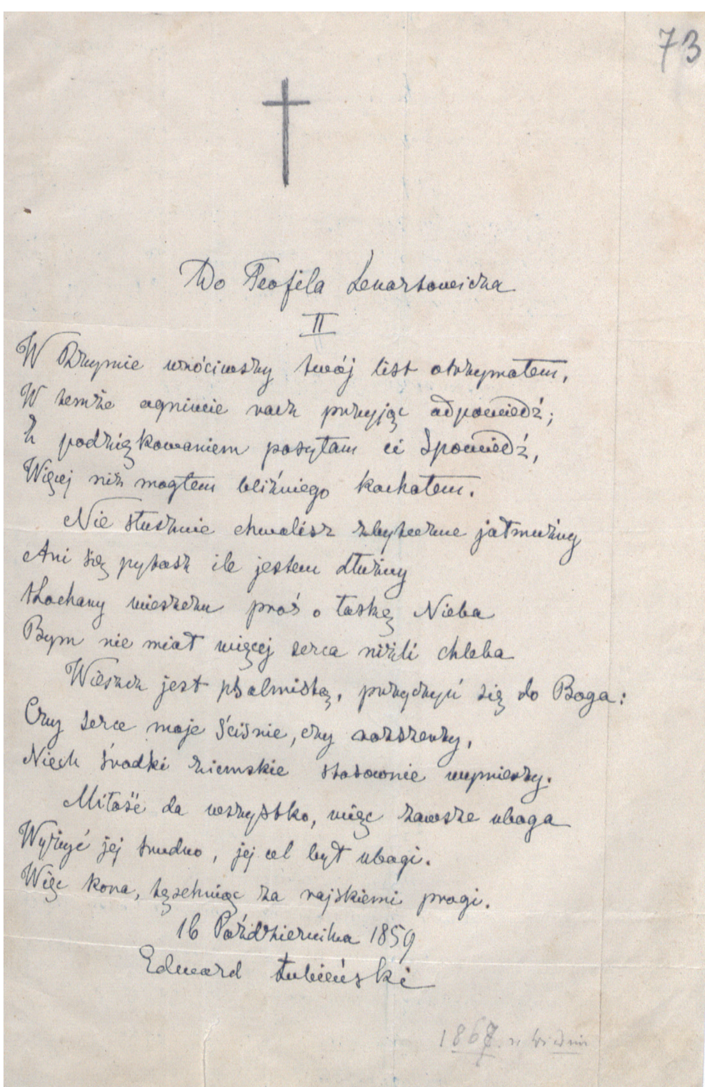
Wyobraźnio!... pani Penelopo
Znam cię – i lekką jak pomykasz stopą,
Po spopielonych sercach twych amantów...
Znam cię – i wachlarz twój przerozmaity
I gest – i słodkich śpiewy dyszkantów
I moc – i prawdę twą – i – jestem syty....

Cyprjan Kamil Norwid

Il. 2. Rękopis wiersza *W albomie* Cypriana Norwida, k. 70

albumu nie została także wymieniona w opublikowanej korespondencji samotnika znad Arno. Zagadkowa pozostaje rola poety-rzeźbiarza jako właściciela zbioru, który nie tylko załączał do niego różne „eksponaty", ale i je porządkował, być może zmieniając z czasem ich układ[20]. Edyta Chlebowska, analizując stylistkę dzieł Norwida, wysunęła przypuszczenie, że nie wszystkie otrzymane od autora *Assunty* prace plastyczne weszły w skład albumu Lenartowicza. Przykładem miałby być rysunek będący ilustracją do pamiętników Benvenuta Celliniego, który lirnik podarował Franciszkowi Mycielskiemu[21]. Hipoteza badaczki, mimo dyskusyjnego charakteru, zachęca jednak do spoglądania na karty albumu samotnika znad Arno z dystansem. Tym samym nie można formułować wniosków bardziej szczegółowych dotyczących ingerencji Lenartowicza w strukturę zbioru. Kwestią budzącą pewne obawy związane z zachowaniem układu cymelium poety pozostaje też to, że album był przechowywany przez różne osoby, zanim trafił do krakowskiej Biblioteki Naukowej PAU i PAN, i nie wiadomo, czy wtedy jego struktura nie uległa zmianie.

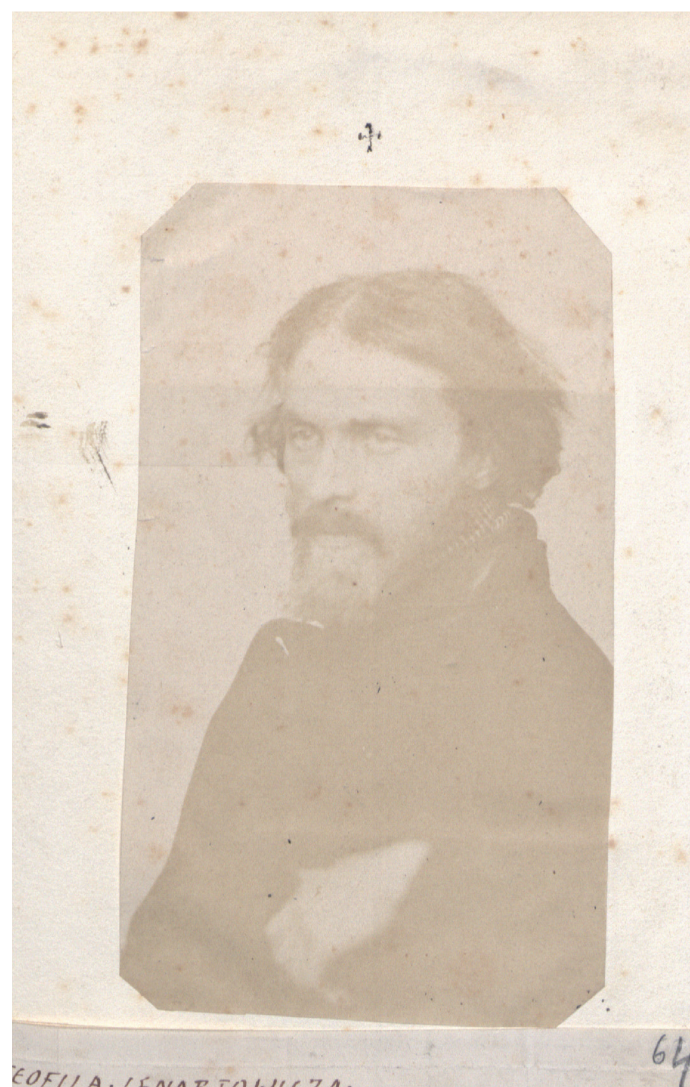
W kontekście uwag nad cymelium lirnika warto się także zastanowić, czym właściwie jest album *Umarli żywi* i do jakiej tradycji nawiązuje. Spoglądając na bogaty i wewnętrznie zróżnicowany zbiór poety, można go potraktować przede wszystkim jako świadectwo zawiązanych znajomości i przyjaźni oraz pochwałę twórczości oraz zalet Lenartowicza, na co wskazuje szereg wpisów i zdjęć z dedykacjami. Zawarte w albumie karty z reprodukcjami dzieł sztuki oraz architektu-


73

Do Teofila Lenartowicza
II
W Rzymie wróciwszy twój list otrzymałem,
W tymże ogniwie racz przyjąć odpowiedź;
Z podziękowaniem posyłam ci spowiedź,
Więcej niż mogłem bliźniego kochałem.
Nie słusznie chwalisz szczytne jałmużny
Ani się pytasz ile jestem dłużny
Kochany wieszczu proś o łaskę Nieba
Bym nie miał więcej serca niżli chleba
Wieszcz jest psalmistą, przyczyni się do Boga:
Czy serce moje ściśnie, czy rozszerzy,
Niech środki ziemskie stosownie wymierzy.
Miłość da wszystko, więc zawsze uboga
Wyrzec jej trudno, jej cel był ubogi.
Więc kona, tęskniąc za rajskiemi progi.
16 Października 1859
Edward Łubieński

1867

Il. 3. Rękopis wiersza *Do Albumu Teofila Lenartowicza* Edwarda Łubieńskiego, k. 73



Il. 4. Fotografia Cypriana Norwida, k. 66

ry pozwalają opisać gusta estetyczne lirnika, jego zamiłowanie do podróży czy romantyczną chęć przechowywania pamiątek. Autor książki poświęconej *Albumowi Orbis* Cypriana Norwida – Piotr Chlebowski – zestawiał ze sobą w zamykającej części książki tak różne teksty kultury, jak: wspominany Norwidowski album, *Raptularz* Juliusza Słowackiego i album *Umarli żywi* Lenartowicza, nawiązując w ujęciu diachronicznym, a nie genologicznym, do nowożytnej tradycji *silva rerum*. Badacz podkreślał, że to właśnie w czasach romantycznych sylwy stawały się coraz bardziej dziełami sztuki[22]. Dotychczas w twórczości autora *Lirenki* nie odnaleziono jednak śladów znajomości czy nawiązań do tradycji *silva rerum*. Jak się wydaje, bliższe lirnikowi było romantyczne pamiętnikarstwo, co wynikało z mody panującej w epoce, ale być może także z tego, że żona poety – Zofia z Szymanowskich Lenartowiczowa – prowadziła swój własny sztambuch, który zresztą wtórnie posłużył poecie jako szkicownik (zob. il. 5)[23]. Specyfika albumu samotnika znad Arno, a zarazem to, co odróżnia ten zbiór od *silva rerum*, dotyczy eksponowania pierwiastka przeżyć i wspomnień w postaci zapisków oraz dzieł sztuki otrzymanych od różnych osób. Zbiór tekstów kultury znajdujący się w albumie *Umarli żywi* przypominał o starych znajomościach i ludziach poznanych w różnych okolicznościach właśnie przez zdjęcia, prace plastyczne, fragmenty listów, a zarazem stanowił dla poety wyraz oddanych mu pochwał. Ofiarowane przez ludzi kultury drobiazgi, literackie i plastyczne, pozostają świadectwem zainteresowania twórczością Lenartowicza głównie jako poety, ale i rzeźbiarza, a także wiązały się z tułaczą biografią sztukmistrza i zawiązanymi wówczas znajomościami. Główne cechy albumu Lenartowicza powiązane są z romantyczną estetyką, przypadkowym ułożeniem poszczególnych kart, fragmentaryzmem wpisów, silnym pierwiastkiem autotematycznym i kreacjonistycznym, dotyczą wreszcie romantycznego biografizmu i intymistyki.

Proponuję, aby Lenartowiczowy album powiązać z renesansową tradycją *album amicorum*, z której wywodzą się dziewiętnastowieczne sztambuchy. W romantyzmie funkcjonował szereg różnych nazw odnoszących się do prywat-

Il. 5. Rysunek Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej przedstawiający głowę zmarłego Fryderyka Chopina (wedle akwareli Teofila Kwiatkowskiego), k. 122

nych zbiorów w postaci zapisków, dzieł sztuki, fotografii czy wycinków prasowych. Nazywano je wówczas albumami, sztambuchami, imiennikami, a na niesprecyzowaną terminologię tych pojęć zwracano już uwagę[24]. Dlatego na problem wywodzenia w ujęciu diachronicznym albumu Lenartowicza z tradycji albumów *amicorum* warto spojrzeć przez uwagi formułowane na łamach ówczesnego piśmiennictwa. Na przykład Lucjan Siemieński, z którym Lenartowicz utrzymywał przyjazne kontakty, o czym świadczy zachowany w albumie *Umarli żywi* wiersz *Do Teofila*[25], był autorem interesującego artykułu *Album Amicorum*[26]. Siemieński podkreślał, że tradycja ta wywodzi się z włoskiego renesansu oraz pozostawała nieobca w innych kręgach Europy. Zwracał uwagę na szereg albumów należących do m.in. Wita Stwosza, Adama Kazanowskiego, niejakiego barona Burkary czy Jadwigi Sapieżyny. Siemieński pisał, że początkowo albumy te wiązały się z podpisami sławnych osobistości, o co szczególnie łatwo było podczas podróży. Z czasem te krótkie zapiski, często o charakterze maksymy, przekształciły się we wpisy okolicznościowe. Poeta szczególnie akcentował, aby powstające w jego czasach wpisy do albumów miały właśnie charakter chwilowy, bowiem stworzyłyby one „rozmaitości obrazek". Profil intymniejszy albumy miały zawdzięczać ich właścicielkom, które niejednokrotnie olśniewały swoim czarem wpisujących. Siemieński tożsamo rozumiał takie słowa, jak album, imiennik czy sztambuch, zresztą ta ostatnia nazwa miała swój niemiecki źródłosłów – *stammbuch*. Wedle autora artykułu w rozszerzonej w XIX wieku formule albumu mogły znaleźć się wiersze, dzieła plastyczne, fotografie, zapisy nut, krótkie maksymy, pochwały skierowane ku właścicielowi zbioru, epigramaty, okolicznościowe żarty czy dowcipy. Zdaje się, że podobnie koncepcję albumu rozumiał Lenartowicz, który mógł znać ten artykuł. Siemieński być może wspominał o tym w listach do poety bądź autor *Złotego kubka* przeczytał jego artykuł w prasie. Z zachowanej epistolografii wiadomo, że Lenartowicz czytywał sporo czasopism, a także prosił znajomych o ich przesyłanie z Polski.

Ustosunkowanie się do dwóch podstawowych problemów związanych ze zbiorem Lenartowicza – dotyczących nazwy i problematyki zasobu – otwiera możliwość badań bardziej szczegółowych. Wiążą się one z pracą nad każdą z kart albumu. W przypadku niektórych tekstów literackich sprawa odnosi się nie tylko do edytorskiego opisu, ale także do ustalenia, czy mamy do czynienia z wierszem opublikowanym za życia twórcy, utworem dotychczas nieznanym, czy może wchodzącym w skład edycji pośmiertnej. Rozstrzygnięcia te prowadzą do dalszych, wnikliwszych badań. Prace plastyczne, jakie znalazły się w albumie, stawiają przed badaczem jeszcze trudniejsze wyzwania. Nadrzędną kwestią wydaje się ustalenie ich atrybucji, techniki, względnie czasu powstania. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku fotografii portretowej oraz reprodukcji dzieł sztuki i architektury. Odpowiedź na te pytania pozwoli ustalić, z jak szerokim kręgiem przyjaciół i znajomych Lenartowicz, który często uskarżał się na samotność i zapomnienie, utrzymywał kontakty. W jakich miejscach przebywał poeta i na jakie dzieła sztuki pozostawał wrażliwy. Być może po wnikliwszej kwerendzie uda się ustalić, w jaki sposób teksty i prace te trafiały do lirnika.

Lenartowiczowe cymelium zachęca do sformułowania dwóch postulatów badawczych na przyszłość. Po pierwsze, na jakich zasadach i jak usytuować zbiór lirnika w jego całej twórczości? Po drugie, jak określić potencjalny wpływ zawartych w albumie wierszy, listów, prac plastycznych i reprodukcji dzieł sztuki na twórczość samotnika znad Arno? Na to drugie pytanie odpowiem, uwzględniając karty albumu odnoszące się do kultury renesansu, która była szczególnie bliska Lenartowiczowi[27]. Recypowanie tradycji odrodzeniowej przez autora *Złotego kubka* odbywało się przez zainteresowanie życiem i twórczością wybitnych postaci kultury XV, XVI i XVII wieku. Ten szeroki zakres czasowy wiązał się z tym, że poeta nie nakładał sztywnych ram chronologicznych na epokę. Lirnik pisał o renesansie poprzez przedstawicieli tych czasów, co wiązało się z modną wówczas ideą „wielkich ludzi", opisywaną choćby przez Thomasa Carleye'a, Ralpha Waldo Emersona czy Adama Mickiewicza[28]. Romantyczny kult jednostki stworzył podwaliny pod odczytywanie historii przez pryzmat działalności jej indywidualnych przedstawicieli na przestrzeni wieków. Lenartowicz postrzegał tak zarówno polską, jak i włoską historię, czemu dawał wyraz w swojej wzmożonej aktywności twórczej – jako poeta, rzeźbiarz, rysownik, czasopiśmienniczy korespondent i wykładowca. Samotnika znad Arno inspirowały m.in. życie i dokonania: Jana Kochanowskiego, Mikołaja Kopernika, Wita Stwosza, Krzysztofa Kolumba, Fra Angelico, Rafaela Santiego, Michała Anioła, rodziny della Robbiów, Domenichina, Dantego Alighieri czy Torquata Tassa. Odrodzeniowa biografia wielkich poetów, artystów, odkrywców i naukowców pozostawała dla Lenartowicza polem opisywania dynamiki dziejów, wiązała się z propagowaniem odnowy duchowej przez wiarę, miłość i pracę. Ponadto dotyczyła poszukiwania trwałych na przestrzeni wieków autorytetów, była skarbcem wartości, ale także tworzyła niewyczerpalny zasób inspiracji stanowiący ucieczkę i azyl przed samotnością i zapomnieniem (zob. il. 6).

W albumie *Umarli żywi* można odnaleźć kilka śladów zainteresowania renesansem. Na k. 123 znajduje się rysunek z przedstawieniem Jana Kochanowskiego, który mógł stanowić jeden ze szkiców przygotowawczych do obrazu Szymanowskiej – miał on być zamieszczony w „Kłosach" z 1870 roku, o czym artystka informowała w swoich listach[29]. Wartość rysunku zamieszczonego w albumie mogła być dla poety tym bardziej szczególna, że praca żony lirnika stanowiła ilustrację do jego utworu zatytułowanego *Jan Kochanowski*. Lenartowiczowa w swoim szkicu przedstawiła popiersie czarnoleskiego poety zapatrzonego w jeden, niewidoczny dla oglądającego punkt. Być może autor *Odprawy posłów greckich* rozmyśla nad ludzką egzystencją, co sugeruje cytat zamieszczony poniżej szkicu: „Wszystko tu dziwnie się plecie / / Na tym tu biednym świecie", pochodzący z *Pieśni IX*. Ten dwuwers został również wykorzystany jako motto w *Marii* Antoniego Malczewskiego. Zarówno o twórczości Kochanowskiego, jak i Malczewskiego Lenartowicz mówił w wykładach bolońskich. Interesujące jest także to, że

Il. 6. Fotografia przedstawiająca odsłonięcie pomnika Dantego we Florencji w 1865 roku, k. 268

„polskiemu Owidiuszowi" poświęcił kilka wierszy, a słowa renesansowego mistrza przywoływał w listach, traktując je jak aforyzmy i maksymy, wykorzystywał je też jako motta do swoich tomików i utworów.

W albumie można również odnaleźć reprodukcję rzeźby Wiktora Brodzkiego przedstawiającą Mikołaja Kopernika na k. 243, na której rzeźbiarz złożył swój podpis z datą 1873 (zob. il. 7 i 8). Rok otrzymania tej fotografii był szczególny, bowiem wówczas przypadała czterechsetletnia rocznica urodzin astronoma. W związku z tym profesor Uniwersytetu Rzymskiego Domenico Beri, rektor Sapienzy Filippo Serfaini, a przede wszystkim Artur Wołyński wyszli z inicjatywą utworzenia muzeum[30], do którego najprawdopodobniej rzeźba miała trafić. Możliwe, że dzięki kontaktom z Wołyńskim Lenartowicz podjął studia nad dokonaniami wielkiego astronoma. W perspektywie tych zainteresowań ciekawe wydają się domniemane prace lirnika (?) ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Raperswilu, przekazane w 1927 roku Bibliotece Narodowej w Warszawie, gdzie zostały zniszczone podczas drugiej wojny światowej[31]. Dotyczyły one:

– „Zestawienia poglądów na przeszłość Ziemi i Ludzkości ziemskiej, ułożone ze stanowiska nauki",
– „Rozprawy treści astronomicznej i astrologicznej",
– „Zestawienia… przepowiedni dotyczących losu Polski…",
– „Objawienia św. Jana Apostoła"[32].

Zapiski te pochodzą z papierów Wołyńskiego, i to on opatrzył notą te uwagi: „[…] hallucynacye spirytystyczne jako curiosum otrzymałem od T. Lenartowicza w 1874 r."[33]. O Koperniku poeta pisał w wykładach bolońskich, w których astronom, obok Kochanowskiego, był głównym bohaterem, a także w zachowanych w rękopisach wierszach zatytułowanych *Oda. Mikołaj Kopernik* i *Kopernik przy otwartym oknie składając teleskop* (zbiory Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie).

W albumie można też odnaleźć sporo śladów zainteresowania sztuką włoskiego renesansu. Jedną z takich prac jest rysunek podmalowany akwarelą przedstawiający tańczące w kole amorki na k. 141, które są zwrócone w kierunku widza. Najprawdopodobniej szkic ten jest kopią dzieła przypisywanego Rafaelowi, które było jednak znane dzięki rycinie Marcantonia Raimondiego, na co wskazuje wykrojony fragment, światłocień, ułożenie linii horyzontu.

Tendencję do wypreparowywania fragmentu przedstawienia z kontekstu całego dzieła prezentuje rysunek z wizerunkiem Madonny na k. 17. Boża Rodzicielka sprawia wrażenie postaci będącej w ruchu, otoczonej przez czterech aniołów.

Szkic w formie odrysu jest kopią fragmentu obrazu Leonarda da Vinci i Filipina Lippiego ukazującego wizję św. Bernarda. Domniemana praca Szymanowskiej stanowi zarys sceny z płótna włoskiego mistrza, co poświadcza szereg niewykończonych elementów, takich jak: skrzydła anielskie, zdobiona szata Marii, uproszczone pukle anielskich włosów czy brak zarysu tła – potęguje to efekt wypreparowania postaci z kontekstu. Dopiero w zestawieniu rysunku z oryginalnym obrazem wiadomo, że Matka Jezusa nie kroczy, a objaśnia Boże przesłanie św. Bernardowi.

Odmienną, jakże interesującą pracą jest litografia przedstawiający św. Jakuba w otoczeniu dwójki dzieci na tle skalistego pejzażu z murami miasta po prawej stronie na k. 272 *verso* (zob. il. 9). Prezentowana grafika była wzorowana na obrazie Andrei del Sarto (1528–1529). Pracę od oryginału odróżnia wyraźny linearyzm kompozycji, skupiony na możliwie wyraziście zarysowanych konturach. Zabieg ten spowodował precyzyjniejsze przedstawienie głowy i pofałdowań poszczególnych części szat. Zostały tym samym wyostrzone rysy twarzy poszczególnych postaci, co w dziele del Sarto zostało zatracone przez rozmyte kontury. Ponadto artysta odmiennie potraktował krajobraz, szczególnie w partii bramy miejskiej, zmieniając jej układ. Skupił się zatem na rysunku jako studium możliwie trafnego odtworzenia obrazu, niejako wykluczając z niego kolor. W zbiorach lirnika znajduje się też reprodukcja dzieła z wizerunkiem św. Agnieszki, także pędzla del Sarto, na k. 27 *verso* (zob. il. 10). Przywołałem tylko niektóre prace i fotografie nawiązujące do wielkich, włoskich dzieł sztuki z racji tego, że Lenartowicz poświęcił kilka wierszy artystom renesansu,

Il. 7 i 8. Fotografia rzeźby Wiktora Brodzkiego przedstawiająca Mikołaja Kopernika wraz z dedykacją, k. 243 i 243 *verso*

a jego zainteresowanie tym tematem nie było chwilowe, o czym świadczą praktycznie dziś zapomniane *Listy o sztuce włoskiej* ukazujące się w „Tygodniku Ilustrowanym" w latach 1867–1868.

Wnioski dotyczące powyższych rozważań prowadzą do prostego, acz ważkiego rozpoznania, które pozwoli w odmienny sposób spojrzeć na twórczość lirnika mazowieckiego. Wiążą się one z naczelną ideą albumu podporządkowaną wykreowaniu przez Lenartowicza własnego wizerunku jako artysty. W tym kontekście otwarte pozostają pytania: jaka wizja kultury renesansu wyłania się ze zbioru Lenartowicza i jaki miała ona wpływ na jego twórczość literacko-plastyczną? Na problematykę zbioru lirnika można spojrzeć odmiennie, pytając, w jakim stopniu zainteresowania poety dorobkiem odrodzenia dostrzegalne w jego spuściźnie literackiej i rzeźbiarskiej wpływały na zbiory znajdujące się w albumie.

Key Words: Teofil Lenartowicz, album, *Umarli żywi*, correspondence of arts, archives

Abstract: The article is devoted to the album entitled *Umarli żywi* by Teofil Lenartowicz. The author describes the contents of the collection, the history of its attribution and the state of studies. His attention is also focused on the title of the album itself and its historical genealogy. The final fragment of the letter is devoted to a particular problem which concerns references to the culture of Renaissance.

Il. 9. Rysunek na podstawie obrazu z wizerunkiem św. Jakuba z dziećmi pędzla Andrea del Sarto, k. 272 *verso*

Il. 10. Reprodukcja obrazu przedstawiającego św. Agnieszkę autorstwa Andrea del Sarto, k. 27 *verso*

[1] J. Maślanka, *„Umarli i żywi" – album Teofila Lenartowicza*, „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie" 2007, R. 52, s. 284.

[2] Data śmierci Leszczyńskiego.

[3] I. Bar-Święch, *Katalog wystawy w bibliotece Jagiellońskiej. Sesja Naukowa w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 13–14 kwietnia 1972 r.*, Kraków 1972, s. 2 (druk powielony).

[4] W tym okresie Chrzanowski przekazywał inne pamiątki po Teofilu i Zofii Lenartowiczach do zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[5] J. Maślanka, op. cit., s. 279. Rozbudowana wersja tego artykułu: *Album Teofila Lenartowicza „Umarli i żywi"*, w: idem, *Szkice z dziejów literatury i kultury. Idee – motywy – wartości*, Kraków 2014, s. 180–208.

[6] *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: *1821–1860*, pod red. Z. Trojanowiczowej i Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, Poznań 2007, s. 385, 419, 433, 443, 549, 576, 598, 613, 618, 652 i 715; *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 2: *1861–1883*, pod red. Z. Trojanowiczowej i E. Lijewskiej, Poznań 2007, s. 351.

[7] I. Chrzanowski, *Z albumu Lenartowicza*, „Sfinks. Czasopismo Literackie, Artystyczne i Naukowe" 1912, z. 12, s. 323–355.

[8] J. Maślanka, op. cit., s. 279–296. Literaturoznawca posłużył się zresztą błędną nazwą zbioru przez dodanie spójnika „i" między wyrazy „umarli" „żywi". Nie wiadomo, czy wynika to z nieuważnego odczytania okładki albumu czy z powołania się na drukowany katalog zbiorów Biblioteki Naukowej PAU i PAN, w którym widnieje taka nazwa. Nieścisłość ta była powielana także przez innych badaczy: E. Chlebowska, *Norwid. Sztukmistrz nieznany*, Lublin 2013, tu np. s. 293.

[9] E. Chlebowska, op. cit.

[10] E. Danowska, *Wielkopolanie z kręgu Seweryna Mielżyńskiego w albumie „Umarli żywi" Teofila Lenartowicza*, za udostępnienie tekstu dziękuję Pani Danowskiej.

[11] Referat zatytułowany *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli żywi" Teofila Lenartowicza* wygłosiłem na ogólnopolskiej, interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Waleczne i inspirujące. Wpływ kobiet na sztukę", która odbyła się 21–22 maja 2018 roku w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie.

[12] Wystawa zatytułowana „Seweryn Mielżyński (1804–1872)" odbywała się w Poznaniu 17 grudnia 2017–18 lutego 2018 roku. Katalog: *Seweryn Mielżyński 1804–1872*, pod red. K. Gieszczyńskiej-Nowackiej, T. I. Grabskiego, M. P. Michałowskiego, A. Murawskiej i E. Siejkowskiej-Askutja, Poznań 2018.

[13] *Materiały do katalogu rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie. Korespondencja Teofila Lenartowicza*, oprac. A. Preissner, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie" 1955, 1 [Wrocław 1957], s. 267–300.

[14] *Seweryn Mielżyński 1804–1872*, s. 242.

[15] Cyceron, *Leliusz, czyli rozmowa o przyjaźni*, tłum. F. Habura, Gdańsk [2008], s. 20.

[16] *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 312.

[17] *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac. i do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 196.

[18] Ibidem, s. 306.

[19] J. Maślanka, op. cit., s. 284.

[20] Zresztą figura poety-artysty porządkującego album oraz struktura i budowa cymelium Lenartowicza (fragmenty listów, zdjęcia, prace plastyczne, kilka „eksponatów" na jednej stronie) przypominają *Książkę Pamiątek* Cypriana Norwida. Jednak album Norwida wydaje się staranniej skomponowany, chociażby przez to, że szereg prac plastycznych wyszedł spod ręki autora *Assunty*, co w ogóle nie pojawia się w zbiorze samotnika znad Arno. Nie wiadomo też, czy tytuł albumu Norwida został nadany przez poetę czy przez Zenona Przesmyckiego. W obu cymeliach – Lenartowicza i Norwida – kluczem do odczytania całości wydaje się autobiografia twórcy. W przypadku lirnika mazowieckiego wiąże się ona z zainteresowaniem literackimi i artystycznymi dokonaniami autora *Lirenki* oraz z jego licznie zawieranymi znajomościami, a u Norwida pozostaje ona złączona z kolejami jego losu: wyjazdem do Ameryki, uwięzieniem poety w Berlinie oraz pamiątkami związanymi z Marią Kalergis. Na ten temat zob.: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 3: *Aneks – Biografia – Indeksy*, pod red. Z. Trojanowiczowej, Z. Dambek i I. Grzeszczak, Poznań 2007, s. 22–24. Za sugestię porównania dwóch albumów dziękuję Panu prof. Piotrowi Chlebowskiemu z Ośrodka Badań nad Twórczością Cypriana Norwida przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

[21] E. Chlebowska, op. cit., s. 296.

[22] P. Chlebowski, *Romantyczna „silva rerum". O Norwidowym „Album Orbis"*, Lublin 2009, s. 359–374.

[23] Album Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej, zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 3658/I.

[24] A. Rudzińska, *„W maluchną postać bywa nieraz zaklęta dusza całej epoki". O albumie i sztambuchach okresu romantyzmu*, w: *Chopin i jego malarz Teofil Kwiatkowski (1809–1891). Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Biblioteki Polskiej w Paryżu*, koncepcja publikacji K. Pijanowska, red. naukowa A. Grochała, oprac. katalogu dzieł K. Pijanowska et al., tłum. D. Karczewska et al., Warszawa 2010, s. 88–107.

[25] Karta nr 108.

[26] L. Siemieński, *Album Amicorum*, „Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek do Gazety Lwowskiej" 1877, nr 5–6, R. 5, s. 404–419 i 504–519.

[27] Zob. m.in. M. Bojko, *Korespondencje Teofila Lenartowicza o malarstwie włoskim*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w XIX wieku*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 245–254; A. Krawczyk, *Neorenesans jako rzeźbiarska propozycja stylu narodowego w twórczości Teofila Lenartowicza?*, w: *IV Łódzkie Spotkanie Studentów i Doktorantów Historii Sztuki*, pod red. A. Bralczyk, B. Ciarkowskiego i K. Stefańskiego, Łódź 2016, s. 127–144; idem, *Teofil Lenartowicz o inspiracjach sztuką renesansu w korespondencji z przyjaciółmi*, „Spotkania z zabytkami" 2018, wrzesień–październik, nr 9–10, s. 35–39; J. Nowakowski, *Pod urokiem Czamolasu. Jan Kochanowski i Teofil Lenartowicz*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego" 1981, t. 9, s. 241–257.

[28] Zob. m.in. J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka i zbiorowość w literaturze romantyzmu. Studium z historii idei*, Kraków 2014.

[29] H. Biegeleisen, *Żona poety*, Warszawa 1933, s. 40–41. Na łamach „Kłosów" w 1870 roku nie opublikowano jednak żadnej z prac Szymanowskiej.

[30] J. Piskurewicz, *Ośrodek kopernikański w Rzymie i jego twórcy w drugiej połowie XIX wieku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie" 2013, nr 3, s. 525–526.

[31] Informacje te uzyskałem drogą e-mailową w korespondencji z Panem Radosławem Pawłowskim, pracownikiem Muzeum Polskiego w Raperswilu.

[32] *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej Józefa Piłsudskiego*, t. 2, cz. 1: *Zbiory Biblioteki Rapperswilskiej, rękopisy nr 1315–2299*, oprac. A. Lewak i H. Więckowska, Warszawa 1939, s. 309. Numer inwentarzowy 1919.

[33] Ibidem.